

ISSN 0221-7945

BULLETIN
DE LA SOCIÉTÉ
THÉOPHILE GAUTIER

N° 6

1984

ACTES DU COLLOQUE THÉOPHILE GAUTIER
BAGNI DI LUCCA, 29-30 JUIN 1984

Ces Actes sont publiés par La Société Théophile Gautier avec le concours de Mount Allison University (Canada), de l'Università di Bologna (Italia) et du Centre National des Lettres (France).

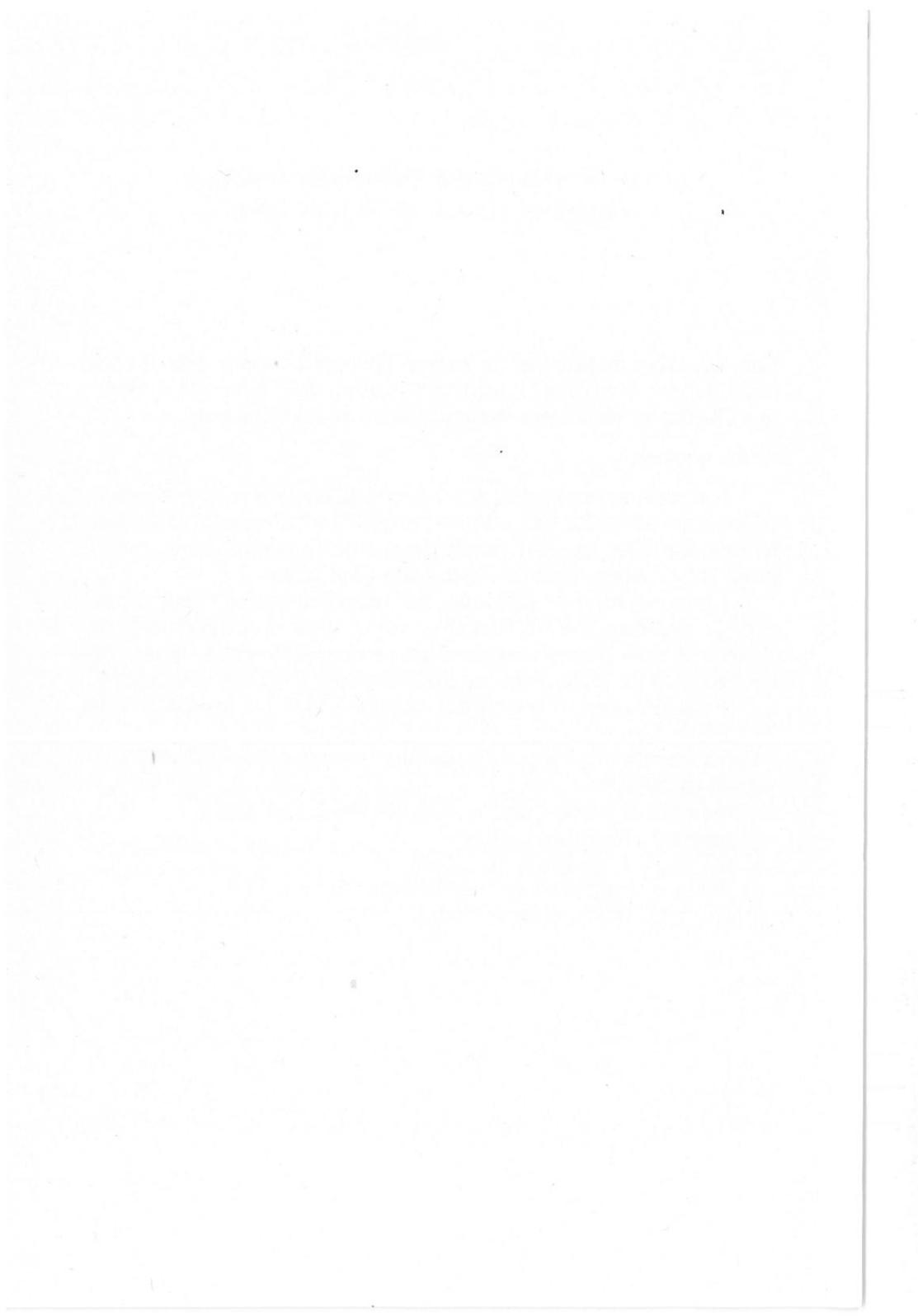
Avant-propos

Les journées de travail sur *Théophile Gautier et la Narration* se sont déroulées dans un climat d'intensité intellectuelle et de chaleur personnelle, témoignant de l'esprit de coopération qui caractérise les relations internationales des gautiéristes.

L'organisation du colloque, assurée par Ruggero Campagnoli avec la collaboration de Danielle Londei pour le secrétariat et de Rosella Biavati pour l'accueil, a été remarquable pour l'attention au détail et pour le soin tout familial pour les besoins des participants.

Nous finissons en remerciant les organismes qui, avec la Société Théophile Gautier, ont patronné ce colloque :

- Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne de l'Università di Bologna
- Centro Studi Sorelle Clarke, Università di Bologna
- Comune di Bagni di Lucca
- C.E.P.L.A.T. di Bagni di Lucca
- Azienda di soggiorno e cura di Bagni di Lucca
- Andrew G. Gann éditeur invité



SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER

Président d'Honneur : René JASINSKI
Président : Pierre LAUBRIET
Vices Présidents : Bernard MASSON, Pierre MIQUEL
Secrétaire : Claudine LACOSTE

Siège Social
Université Paul Valéry
BP 5043
34032 MONTPELLIER FRANCE

Compte Courant Postal
2003.96 T
Centre de Montpellier

Toute correspondance (abonnement, bulletin etc...) est à adresser à Claudine Lacoste, Université Paul Valéry BP 5043, 34032 Montpellier.

tout renseignement (en particulier d'ordre bibliographique) pouvant faciliter le travail des « gautiéristes » est le bienvenu : le Bulletin est ouvert à tous.

SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER

COMITÉ D'HONNEUR

M. Jasinski, M. Van der Tuin, M^{le} Côtin, M. Suffel, M. Ambrière,
M. Castex.

CONSEIL D'ADMINISTRATION

M^{mes} Bouchard, Cermakian, MM. Fizaine, Gann, M^{me} Lacoste,
MM. Laubriet, Masson, Miquel, Richer.

SOMMAIRE

Peter WHYTE (University of Durham), Du mode narratif dans les récits fantastiques de Gautier	1
Marcel VOISIN (Université libre de Bruxelles), Introduction à l'humour narratif de Gautier	21
Claudine LACOSTE (Université de Montpellier III), Le personnage du narrateur dans « <i>Fortunio</i> »	43
Claude SENNINGER (University of New Mexico), « <i>La Croix de Berny</i> », grand steeple-chase non académique	51
Nori FORNASIER (Università di Pisa), Pulsions et fonctions de l'idéal dans les contes fantastiques de Gautier	67
Andrew GANN (Mount Allison University), La musique élément structurant dans les récits fantastiques de Gautier	73
Carlo PASI (Università di Pisa), Le fantastique archéologique de Gautier ...	83
Luciana GRASSO (Università di Palermo), La « Fantaisie pompéienne » de Gautier : <i>Arria Marcella</i>	93
Marie-Claude SCHAPIRA (Univ. de Lyon II), L'écriture de Narcisse : fiction et réflexivité	109
Jean-Claude BRUNON (Université de Montpellier III), Le pittoresque et l'expression de la durée dans <i>Le Capitaine Fracasse</i>	125
Ruggero CAMPAGNOLI (Università di Bologna), Eclats du <i>Capitaine Fracasse</i> : la poétique du soleil bleu	135
Bibliographie	147
Compte rendu de la 6^e Assemblée générale	148
Membres de la Société Théophile Gautier	150
Bulletin d'adhésion	151



DU MODE NARRATIF DANS LES RÉCITS FANTASTIQUES DE GAUTIER

Les termes 'point de vue', 'vision' et 'focalisation' en littérature se réfèrent aux rapports multiples entre narrateur, personnages et univers fictif. L'énonciateur d'un message narratif agence les perspectives d'une histoire, afin de capter l'attention d'un lecteur qu'il espère amuser ou émouvoir. Mais cet énonciateur, qui est-il? La narratologie nous enseigne qu'il ne faut en aucun cas confondre auteur et narrateur car, bien que tout narrateur semble assumer le récit qu'il raconte, il y est en réalité enfermé — il appartient bel et bien à cet univers fictif que structure un auteur réel. Celui-ci, qui produit vraiment le discours romanesque, se dédouble en créant un narrateur qui sera en quelque sorte son porte-parole. La narratologie nous enseigne donc qu'il faut plutôt se demander: comment fonctionne le récit? Certains narrateurs, il est vrai, s'effacent au point d'être quasi-invisibles, comme si le récit se racontait de lui-même. Un tel mode objectif est étranger à la manière narrative de Gautier qui préfère doter ses oeuvres romanesques de narrateurs qui s'inscrivent directement dans l'énoncé, qu'ils écrivent à la troisième personne, sur le mode de l'omniscience (tout en disant quelquefois 'je' ou 'nous'), ou racontent, à la première personne, une action à laquelle ils ont participé. A quelque catégorie qu'ils appartiennent ces narrateurs semblent parfois, sans doute, n'être que des amalgames des qualités de l'auteur, de véritables projections de leur créateur, qui ne fait que déléguer son texte à un personnage de narrateur. Il y a trop d'interférences entre les narrateurs des contes fantastiques et Gautier lui-même pour que nous puissions douter qu'il ne s'agisse souvent d'une identité différée ou que ce ne soit la vision du monde de l'auteur, filtrée par l'instance nar-

rative, qui donne à ces récits leur allure et leur charme spécifiques. Faire coïncider narrateur et auteur c'est rendre visible à travers le texte la personnalité de l'écrivain qui engage ainsi la sympathie du lecteur. Bien entendu, même la présence du nom Théophile, narrateur de *L'Ame de la Maison*, ne nous autorise nullement à l'identifier tout à fait à Gautier, mais dans ce récit de traumatisme de l'enfance cette coïncidence ne manque pas d'être significative. Si nous ne devons jamais parler de l'auteur comme entité inhérente au texte, nous pouvons recourir à cette notion de 'distance' qu'élabore Wayne C. Booth dans sa théorie de l'*auteur implicite*, selon laquelle la voix de l'écrivain, absente de l'énonciation, n'en laisse pas moins des traces indélébiles dans l'ensemble du texte sous la forme d'une image idéale de lui-même, sorte de moi secondaire ou *persona*, à mi-chemin entre créateur et narrateur⁽¹⁾. Cette présence se révèle par une certaine tonalité plutôt que par une technique narrative quelconque et nous invite à reconstruire dans notre imagination la personnalité du producteur du texte narratif. Cet *auteur implicite*, dont l'existence même est contestée par certains narratologues⁽²⁾, jouit d'ailleurs d'une vie protéiforme — celui d'*Onuphrius* ne saurait être celui, beaucoup plus solennel, de *Spirite*, et ni l'un ni l'autre n'invitent à cette confusion entre auteur et narrateur dans un texte à la première personne comme *Le Club des Hachichins* qui, tout en se présentant comme un récit fictif, garde un caractère nettement autobiographique.

Si nous évoquons ce problème, capital pour l'étude de notre auteur, c'est pour nous excuser de ne pas le traiter en détail car l'étude du mode narratif que nous proposons porte essentiellement sur le narrateur et les procédés d'écriture. On ne saurait, bien entendu, dissocier technique narrative et sémantique du récit — on pourrait même dire que c'est le rapport entre les niveaux narratifs d'un texte, entre le discours du narrateur, avec tout ce qu'il comporte chez Gautier d'ironie, d'humour, de fantaisie, et la diégèse en tant que telle, qui soulève le problème du caractère particulier aussi bien que de la signification de l'énonciation fantastique gautiériste.

Qu'on définisse le fantastique à partir des thèmes, des fantasmes ou des techniques narratives, qu'il soit caractérisé par l'intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle (Castex, Caillois), par 'l'inquiétante étrangeté' (Freud) ou par l'hésitation devant un fait inexplicable (Todorov, Vax), il est évident qu'il

relève d'un type particulier de discours romanesque; ce discours cherche à nous envoûter à tel point que nous finissons quelquefois par vouloir réviser la causalité même afin de pouvoir croire à une nouvelle causalité qui vient la remplacer dans une action qui se déroule à la limite du réel et de l'irréel. Ce que J. Bellemin-Noël appelle 'l'effet de fantastique' repose donc sur une ambivalence fondamentale qui consiste à rendre vraisemblable ce qui ne peut guère l'être. Dans le cadre des distinctions communément admises le fantastique se place à mi-chemin entre le soi-disant *surnaturel expliqué* ou *étrange*⁽³⁾ (dont l'*Oreiller d'une jeune fille* nous fournit un exemple unique chez Gautier) et le *merveilleux* ou *féerique* (caractéristique de quelques pastiches comme cet *Enfant aux Souliers de Pain* emprunté aux frères Grimm⁽⁴⁾). Strictement, il faudrait donc exclure du *fantastique* les contes exotiques où l'insolite n'est qu'une forme de dépaysement, comme dans *le Pavillon sur l'Eau*. Dans un vrai conte fantastique le *sujet* (au sens des formalistes russes) doit pouvoir renvoyer à deux *fables* différentes, l'une rationnelle, l'autre irrationnelle.

Cette distinction une fois posée, nous ne nions aucunement que le fantastique reflète le drame intime de l'auteur et ait une valeur d'exorcisme par rapport à des angoisses réelles. La critique thématique et psychanalytique a su dégager, à partir de certaines constantes de l'imaginaire du conteur fantastique, le sens de quelques motifs puisés dans l'inconscient de Gautier⁽⁵⁾. En classant les récits selon des critères formels, nous proposons donc de remonter à quelques techniques de base qui médiatisent ce sens profond.

Une première typologie⁽⁶⁾, à caractère générique, permet de diviser les récits dits fantastiques en quatre catégories:

1. Contes qui relèvent d'un *merveilleux* allégorique, féerique ou légendaire (*Le Nid de Rossignols* (1833), *L'Ame de la Maison* (1839), *Le Chevalier Double* (1840), *Le Pavillon sur l'Eau* (1846), *L'Enfant aux Souliers de Pain* (1849) et qui ne prétendent pas à la vraisemblance.

2. Fantaisies (*Une Visite nocturne* (1843)).

3. Contes qui relèvent du *surnaturel expliqué* ou qui se donnent explicitement comme des récits de rêve (*L'Oreiller d'une jeune fille* (1845); *La Pipe d'opium* (1838), *Le Club des Hachichins* (1846)).

4. Les contes fantastiques proprement dits, depuis *La*

Cafetière (1831) jusqu'à *Spirite* (1865), comprenant *Onuphrius* (1832), *Omphale* (1834), *La Morte Amoureuse* (1836), *Le Pied de Momie* (1840), *Deux Acteurs pour un rôle* (1841), *La Mille et Deuxième Nuit* (1842), *Arria Marcella* (1852), *Avatar* (1856), *Jettatura* (1856).

Sur le plan chronologique, cette classification nous amène à discerner une double évolution. Dans une première période, qui s'étend de 1831 à 1849, une manière de conter désinvolte, un style humoristique nuancé d'ironie, dominant la plupart des récits (à l'exception de *La Morte Amoureuse*) et tendent à rappeler au lecteur la prétention moqueuse d'un conteur qui donne pour vraies de simples chimères. A partir de 1852, par contre, des récits plus touffus, dans un style qui, sans renoncer à l'ironie, devient nettement plus sobre, nous invitent à participer à l'élaboration d'un monde onirique, voire surnaturel. Si les deux contes italiens, *Arria Marcella* (1852) et *Jettatura* (1856) font toujours preuve d'une certaine hésitation, en laissant la possibilité d'une explication rationnelle du mystère par le rêve, le pouvoir de suggestion ou la coïncidence, *Avatar* (1856) et *Spirite* (1865) nous entraînent dans un univers fictif où les protagonistes, sous la tutelle d'adjuvants comme Cherbonneau et Féroë, initiés et voyants, accèdent à un monde merveilleux où, comme dit Gautier à propos d'Arnim, on "raconte ses hallucinations comme des faits certains"⁽⁷⁾. C'est vers cette époque d'ailleurs que Gautier avait ambitionné de publier chez Hetzel une série de quatre contes sous la rubrique 'le fantastique en habit noir' dont seuls *Avatar* et *Jettatura* verront le jour⁽⁸⁾.

Une seconde typologie, portant sur les formes et les modes narratifs, révèle trois catégories:

1. Pastiches et parodies: *Le Nid de Rossignols* (1833), *Le Chevalier Double* (1840), *La Mille et Deuxième Nuit* (1842)*, *Le Pavillon sur l'Eau* (1846), *L'Enfant aux Souliers de Pain* (1849).

2. Récits à caractère subjectif (écrits à la première personne): *La Cafetière* (1831), *Omphale* (1834), *La Morte Amoureuse* (1836), *La Pipe d'Opium* (1838), *L'Ame de la Maison* (1839), *Le Pied de Momie* (1840), *Une Visite nocturne* (1843), *Le Club des Hachichins* (1846).

3. Récits à caractère objectif (écrits à la troisième personne): *Onuphrius** (1832), *Deux Acteurs pour un rôle* (1841), *L'Oreiller d'une jeune fille** (1845), *Arria Marcella* (1852), *Avatar* (1856), *Jettatura* (1856), *Spirite* (1865).

(* Ces classes se recoupent quelquefois - *Onuphrius* est aussi en un sens un récit subjectif avec son narrateur à la fois homodiégétique et extradiégétique⁽⁹⁾ et en même temps un ouvrage parodique. *La Mille et Deuxième Nuit* tient non seulement du pastiche par son récit intercalé, mais aussi du type subjectif par son récit-cadre à la première personne. *L'Oreiller d'une jeune fille* pourrait tout aussi bien entrer dans la catégorie des pastiches que dans celle des récits objectifs.)

En superposant cette deuxième classification à la première, nous pouvons voir qu'entre 1831 et 1842 les récits fantastiques au sens propre mettent en scène des narrateurs autodiégétiques⁽¹⁰⁾ (à l'exception d'*Onuphrius* et de *Deux Acteurs pour un rôle*) et qu'à partir de 1852, avec l'élaboration d'une seconde manière, les récits de la maturité privilégient la narration extradiégétique, faisant passer le foyer de cohérence de la narration du type *actoriel* au type *auctorie*⁽¹¹⁾. Cette évolution ne garantit rien en ce qui concerne la vraisemblance. Bien qu'on puisse prétendre qu'un narrateur autodiégétique, au champ de vision limité, puisse se tromper plus facilement qu'un narrateur extradiégétique et hétérodiégétique, à qui nous accordons une certaine autorité en raison de sa perspective plus large, il ne faut pas trop insister sur la valeur relative des procédés de vraisemblabilisation que tout narrateur fantastique met en oeuvre pour faire assimiler au lecteur une histoire extraordinaire. Est-il digne de confiance, ce conteur fantastique qui, sans pour autant créer de nouvelles techniques narratives, s'efforce d'exploiter le rapport ambivalent entre narrateur et lecteur qui caractérise le pacte narratif? Gautier tire des codes et conventions du genre des effets d'une ambiguïté voulue. Dans la mesure où il se conforme à l'analyse qu'il fait lui-même des conteurs fantastiques allemands, qui pratiquent même un certain réalisme, il assigne un rôle capital au narrateur qui, tout en orientant le récit, nous sert de guide, énonce des réflexions générales, offre des remarques évaluatives et interprétatives, se moque parfois de nous, et qualifie sa nouvelle la plus bizarre, *Avatar*, de "conte in vraisemblable et pourtant réel"⁽¹²⁾, formule qui tourne au cliché dans l'oeuvre fantastique de Gautier.

Quelquefois dans des récits de rêve focalisés uniquement par le narrateur, l'expérience fantastique se présente comme un fait récent ("L'autre jour (...) " dans *La Pipe d'Opium*) ou assez récent ("Un soir de décembre (...) " dans *Le Club des Hachichins*, publié dans *La Revue des Deux Mondes* du 1er février 1846). Dans ces

deux récits Gautier tire des effets remarquables d'une focalisation interne qui obtient d'emblée notre adhésion. Par son caractère personnel, par ses références à Karr et à Esquiros, *La Pipe d'Opium*, se donne, dans *La Presse* du 27 septembre 1838, comme la transposition d'un rêve d'opium fait par le feuilletoniste lui-même, où le style désinvolte, teinté d'humour, caractéristique de la première manière de Gautier, se modifie sensiblement dans l'évocation d'un rêve hautement littéraire et proche de celui de *La Morte Amoureuse*. Dans *Le Club des Hachichins*, où Gautier adopte également le mode autodiégétique, l'auteur semble se métamorphoser en un protagoniste idéal, de sorte que nous lisons son texte non comme un reportage mais comme un conte où le narrateur emploie dès le début des détails descriptifs destinés à créer une atmosphère d'attente surnaturelle. Quelle que soit la part de vérité dans ce récit, il est évident qu'il s'élabore ici une fiction. On pourrait même, peut-être, faire entrer dans la catégorie des contes fantastiques une fantaisie extravagante comme *Une Visite nocturne*, dont le style badin repose sur un insolite conventionnel et sur un délire verbal quasi-surréaliste, et où le narrateur autodiégétique finit par douter de lui-même, ne sachant s'il dort ou s'il veille.

Chez Gautier on n'est jamais loin des lieux communs du fantastique littéraire. Il a ses tours de passe-passe habituels, comme les renvois interminables à d'autres conteurs, par où il cherche à créer un climat propice à l'éclosion du fantastique⁽¹³⁾. Ce recours constant à l'intertextualité plutôt qu'à des référents réels détermine l'horizon d'attente du lecteur, le fantastique étant médiatisé par le genre même⁽¹⁴⁾. Dans *l'Oreiller d'une jeune fille*, où le narrateur déclare vouloir présenter un de ces "contes de fées qui sont peut-être les seules histoires vraies"⁽¹⁵⁾, les références à Perrault et à Mme d'Aulnoy nous lancent en pleine atmosphère fantastique, mais s'avèrent n'être que des leurre à mesure que l'explication plus ou moins rationnelle du mystère détruit notre croyance provisoire. Dans cet exercice de style mièvre, le fantastique, débarrassé de sa force poétique, se dégrade au profit du genre moralisateur. Dans *Spirite*, par contre, qui fourmille de références culturelles, de tels 'effets de citation'⁽¹⁶⁾ créent un espace symbolique, sorte de réalité secondaire qui nous prépare à l'insolite. Nous sommes donc amenés à lire la nouvelle en fonction de ce que nous anticipons par notre lecture d'oeuvres antérieures.

L'emploi, non moins fréquent, de locutions modalisantes, procédé de rhétorique ambivalent car il modifie le rapport entre le sujet de l'énonciation et l'énoncé, de sorte qu'on n'arrive pas toujours à identifier nettement la voix qui parle, autorise des infractions au vraisemblable et crée une atmosphère d'attente ambiguë. Gautier aime particulièrement les modalisateurs du type 'on eût dit que' qui impliquent un jugement de vérité tout en se chargeant d'une connotation mystérieuse. Dans la description de Cherbonneau dans le premier chapitre d'*Avatar*, le narrateur nous livre, à grand renfort d'allusions ("une figure échappée d'un conte fantastique d'Hoffmann"⁽¹⁷⁾) un message encodé: ce docteur au regard magnétique est en réalité un être doué de pouvoirs occultes. "On eût dit que, par quelque sorcellerie apprise des brahmes et des pandits, le docteur avait volé des yeux (...)"⁽¹⁸⁾ — cette tournure relève non de l'ignorance du narrateur réduit à formuler une hypothèse, mais du désir de suggérer par une voie oblique qu'il faut peut-être prendre cela au pied de la lettre. Dans *Le Pavillon sur l'Eau* "on eût dit qu'il (Tchin-Sing) se souvenait d'une image dans son existence antérieure et qu'il espérait retrouver dans celle-ci"⁽¹⁹⁾ — ici encore Gautier exploite le code herméneutique par un détail prédictif, qui sera confirmé plus tard, pour créer une atmosphère d'attente. Ou encore dans *Spirite* (ch. IV): "l'on eût dit que, poussé par un instinct secret, il tâchait de se conserver libre pour quelque événement ultérieur"⁽²⁰⁾, où la formule remplit la même fonction annonciatrice.

Souvent un adjectif ou une métaphore polysémiques servent à structurer l'attente de la même manière. Ainsi dès le premier chapitre de *Jettatura* la narrateur qualifie le regard de Paul de "méphistophélique"⁽²¹⁾ avant qu'il n'ait été question du mauvais oeil. Dans *Spirite* il est question d'une "puissance secrète" qui fait dévier la main du héros avant que le lecteur ne soit au courant de l'intervention surnaturelle. On peut même y voir une surdétermination avec l'emploi fréquent de mots comme 'surnaturel' et 'extra-naturel' qui indiquent dans le premier tiers de la nouvelle de quoi il sera question par la suite.⁽²²⁾

De tels clins d'oeil de la part du narrateur ne portent pas atteinte à la cohérence du récit — ces infractions passagères au mode narratif sont comme des embrayeurs génériques du type 'il était une fois' qui nous signalent le mode de lecture qu'il faut adopter. Gautier va cependant quelquefois plus loin en jouant des

perspectives narratives au point même de menacer la crédibilité de ses narrateurs. Permettant à un narrateur extradiégétique de faire une intrusion dans l'univers de la diégèse, il effectue un changement de niveau narratif peu légitime. Dans *Onuphrius* le narrateur semble à un certain moment se priver du don d'ubiquité et de prescience qu'ont les narrateurs omniscients en révélant qu'il compte le héros parmi ses amis, ce qui l'oblige à se justifier, en racontant les rêves et hallucinations de son protagoniste, par le fait que celui-ci les lui aurait racontés plusieurs fois. Le narrateur, devenu personnage lui-même, se permet toujours de faire état des pensées intimes de son héros et de s'en séparer dans un mouvement sinueux qui nous laisse dans le doute — doute qu'il exploitera dans une fin parodique, où il s'adresse à nous afin de se moquer de notre crédulité. On remarque dans le quatrième chapitre de *L'Ame de la Maison* un cas semblable. Le narrateur autodiégétique qui fait le récit de son enfance semble connaître à fond les pensées secrètes de son oncle qu'il exprime en style indirect libre⁽²³⁾. De même, dans *Spirite*, le narrateur omniscient révèle au septième chapitre que les dictées de la jeune morte ont été retrouvées parmi les papiers de Malivert et que le narrateur ne fait donc que les transcrire. Cette révélation surprend, d'autant plus que le narrateur a déjà exprimé sous forme de monologues, ou au style indirect libre, les pensées intimes de son héros. L'a-t-on pris en flagrant délit d'incohérence ou s'agit-il d'un exemple suprême de la fluidité de la focalisation? Une telle transgression du niveau narratif est productrice d'ambiguïté, car nous acceptons difficilement qu'un narrateur puisse raconter des choses qui excèdent ses capacités de connaissance. Tout ce qu'on nous a raconté en focalisation-zéro ou en focalisation interne, n'aurait-il pas dû être transmis en focalisation externe? Nous n'avons pas l'intention de baptiser ce procédé, qui tient à la fois de ce que Genette appelle la *paralepse* (où l'information excède la logique du mode adopté) et de la *métalepse* narrative (où le conteur vient s'introduire dans la fiction)⁽²⁴⁾. De telles entorses à la continuité narrative sont d'autant plus remarquables qu'elles s'inscrivent dans des récits au système narratif assez traditionnel. De toute évidence nous sommes ici loin de ces métalepses classiques qu'on peut relever partout dans l'oeuvre romanesque de Gautier⁽²⁵⁾ et qui mettent en relief le caractère fictif des récits.

Un exemple frappant de ce qu'on pourrait appeler le dédoublement du narrateur nous est fourni par la fin du *Chevalier*

Double où nous lisons: “Si vous nous demandez qui nous a apporté cette légende de Norwège, c’est un cygne; un bel oiseau au bec jaune, qui a traversé le Fiord, moitié nageant, moitié volant”(26). Celui qui s’adresse ainsi à son lecteur n’est pas le narrateur qui vient de nous raconter en style de barde une légende morale, mais bien l’auteur de ce pastiche d’une ballade médiévale à la manière des chants nordiques traduits par Xavier Marmier(27). Cette conclusion, toute poétique, n’est reliée au texte par aucune nécessité structurale et nous ramène en une pirouette au présent de la lecture, nous invitant à prendre nos distances vis-à-vis du texte qu’on désigne pour la première fois comme une “légende”, appellation qui justifie pleinement son caractère extraordinaire. Cet effet de rupture est énigmatique. Gautier renvoie-t-il vraiment, en s’excusant à l’avance d’un emprunt, à une source scandinave(28)? Ou cherche-t-il à mettre en relief le caractère parodique de cette “fausse morale édifiante”, comme l’appelle M. Voisin(29), que l’autre narrateur vient d’énoncer? Ou bien cette métaphore éminemment romantique a-t-elle une portée allégorique, en voulant dire que l’inspiration littéraire reste toujours mystérieuse? Quoi qu’il en soit, l’ambiguïté du statut littéraire de cette intervention qui clôt le texte est caractéristique de la manière de notre auteur qui ne cache jamais à ses lecteurs que c’est lui-même qui s’incarne en des narrateurs différents. En s’appropriant son texte dans une intrusion d’auteur intempestive, il semble apporter une réflexion ironique. Le pastiche se donne pour tel en attirant notre attention sur le dédoublement, inhérent à tout récit, entre l’auteur réel qui “règle la performance narrative” et le narrateur fictif qui n’est qu’une “voix narrative fonctionnelle”(30).

Ce décalage ambigu n’est pas moins évident dans ces petits détails révélateurs sur lesquels les narrateurs terminent leurs récits, en nous lançant un petit clin d’oeil complice pour nous défier de sortir du domaine fantastique — dans *La Cafetière*, le morceau de porcelaine brisé que le héros-narrateur serre dans ses bras en se réveillant (“comme si c’eût été une jolie fille”(31)) et le dessin automatique de la cafetière qui ressemble à Angéla; les fils rompus dans la tapisserie d’*Omphale* qui semblent confirmer l’expérience du héros et étayer la conviction de son oncle; la petite figurine de pâte verte laissée par la Princesse Hermonthis dans *Le Pied de Momie*(32); les profondes égratignures aux épaules d’Heinrich à la fin de *Deux Acteurs pour un rôle*, marques de la griffe du Diable (“comme si un tigre eût essayé de l’étouffer”(33));

le mouchoir "tout constellé de sang"⁽³⁴⁾ à la fin de *La Mille et Deuxième Nuit* — ce sont là autant d'emblèmes d'une interférence troublante entre rêve et réalité. Inassimilables à la logique, ces détails nous empêchent d'assigner le fantastique à une expérience onirique, hallucinatoire, voire à un accès de folie. Faut-il dire avec Jacques Chabot, commentant la conclusion de *La Vision de Charles XI* de Mérimée (1829), que cette mystérieuse tache de sang sur la pantoufle du roi à la suite de la vision prophétique représente le *fantasme* qui reste, une fois que le *fantôme* est parti?⁽³⁵⁾ De tels détails seraient alors symboliques autant que réels, servant moins à confirmer le fantastique qu'à mettre en question la cohérence du monde quotidien.

La problématique du rapport locuteur-allocutaire se présente d'une manière particulièrement aigüe dans *La Morte Amoureuse*, où Gautier met en scène non seulement un narrateur autodiégétique mais encore un narrataire qui n'est pas le lecteur virtuel mais un personnage, que le narrateur cherche à persuader de la réalité de sa vie fantastique. Un dialogue entre un narrateur-personnage et un narrataire-personnage, qui constitue le récit primaire, enchâsse le récit secondaire de l'aventure fantastique, et bien que ce procédé relève du monologue dramatique (car l'interlocuteur ne prend jamais la parole), il est évident que les circonstances de la narration influent sur la manière de conter. Le récit-cadre, exercice d'auto-justification, où Romuald cherche à donner à sa vie un sens et à en tirer une conclusion morale, empiète sur le mode narratif du récit secondaire, non seulement parce que celui-ci prend la forme d'une rétrospection anachronique, établissant entre l'ordre du discours et les aventures racontées une discordance temporelle, mais encore parce que le statut temporel du discours y est ambigu, s'appuyant sur une double focalisation. La plus grande partie du récit est focalisée par le prêtre en tant que jeune homme, mais sur le plan idéologique le commentaire est à mettre au compte du vieillard. Focalisateur sur deux plans, tiraillé entre un moi agissant et un moi réfléchissant, acteur et narrateur à la fois, Romuald vit un décalage d'où la tension et l'ambivalence ne sauraient être exclues, d'autant plus qu'il entretient une relation dialectique avec son narrataire, qu'on suppose capable de décoder le message, donc de juger le narrateur. Peut-on, en effet, ajouter foi à un narrateur qui de son propre aveu n'a jamais pu "démêler ce qu'il y avait d'illusion et de réalité dans cette aventure bizarre"⁽³⁶⁾? Il est certain qu'en terminant sur un avertisse-

ment, dont la banalité prend du relief par rapport à l'ambiguïté foncière du récit, Romuald, toujours au désespoir, a beau faire la morale, car il ne peut guère être question de faire profiter son interlocuteur d'une sagesse chèrement acquise, comme il le prétend, si on doit rester dans le domaine du mystère. D'une part nous sommes dans le domaine du fantastique pur⁽³⁷⁾; la force du désir du prêtre Romuald qui ranime le souvenir de la belle morte à quarante ans de distance constitue une modulation poétique du sang même d'*il signor Romualdo* qui a prolongé l'existence factice de la vampire femelle. D'autre part, en déléguant l'instance narrative à un personnage, Gautier nous laisse, dans une certaine mesure, la possibilité d'une explication, où tout se réduirait à un cas d'aliénation mentale. Si nous partageons avec Romuald la conviction que sa vie nocturne de débauché pourrait avoir autant de réalité que sa vie diurne de prêtre, nous sommes pris au piège. Un tel envoûtement s'effectue par un style mouvementé qui mélange les perspectives et les temps:

“Partir demain sans l'avoir revue! (...) Lui écrire? par qui ferais-je parvenir ma lettre? (...) J'éprouvais une anxiété terrible (...). Ces idées me jetèrent dans une grande frayeur”⁽³⁸⁾.

Décrivant son existence à l'imparfait, donc sur le mode itératif, Romuald souligne dès le début du récit dans un jeu de mots blasphématoire le caractère inexplicable de la fascination dont il est victime: “Le jour j'étais un prêtre du Seigneur (...); la nuit (...) je devenais un jeune seigneur”⁽³⁹⁾.

L'emploi des *flash-back* instaure ainsi au coeur du récit une discontinuité qui est caractéristique d'autres ouvrages écrits sur le mode autodiégétique. Bien que le narrateur de *L'Ame de la Maison* prétende que son “moi d'aujourd'hui” et son “moi d'alors” soient totalement distincts, il brouille les pistes en jouant sur l'ambivalence de la double focalisation. Faut-il attribuer à la perception de l'enfant le phénomène merveilleux du grillon qui parle ou à l'autorité du narrateur adulte? Si on hésite, c'est qu'on est en plein fantastique.

Sans prétendre ramener la multiplicité des effets fantastiques à un nombre limité de procédés, nous croyons pouvoir mieux définir la manière fantastique de Gautier en mettant en évidence son utilisation d'autres changements de focalisation, qu'il réussit grâce au style indirect libre, à la paralipse et à la restriction de champ.

Le plus souvent Gautier préfère le récit linéaire, au schéma temporel simple, où tout changement de foyer narratif s'accompagne de signes explicites, mais certains passages au style indirect libre prêtent à la confusion car nous ne savons pas qui les focalise. Quand nous lisons dans *Arria Marcella*: "Un prodige inconcevable le reportait, lui, Français du dix-neuvième siècle, au temps de Titus, non en esprit, mais en réalité (...)"⁽⁴⁰⁾, il ne faut pas assigner au narrateur une pensée que seul le protagoniste prend en charge au cours d'un monologue intérieur. Il est vrai que le narrateur déclare ailleurs qu'il n'est pas loin de partager les croyances philosophiques de son héros, donc de partager son désir d'une réintégration totale au passé, mais même le célèbre passage, emprunté à Nerval ("En effet rien ne meurt (...)"), petite digression due au narrateur, constitue-t-il une profession de foi plutôt qu'un commentaire sur les pensées d'Octavien ou d'Arria Marcella? Ici encore le jeu des perspectives peut déconcerter, de sorte qu'on est à se demander à la fin du récit si la phrase "l'hallucination ne se renouvela pas" revient au narrateur ou à Octavien⁽⁴¹⁾.

Dans *Jettatura* le narrateur s'efforce au chapitre VIII de nous persuader de la réalité de la jettature en tant que phénomène napolitain, mais quand nous lisons au chapitre X "une preuve irrécusable de son fatal pouvoir venait de lui être donné"⁽⁴²⁾, cette phrase reflète la conscience de Paul plutôt que le jugement averti du narrateur. De même, quand nous lisons "Une telle continuité de malheurs n'était pas *naturelle*"⁽⁴³⁾, le fait de mettre l'adjectif en italique montre que le narrateur singe une conclusion focalisée par son héros, sans que nous puissions savoir s'il y ajoute foi. Il faut admettre néanmoins que là où le discours du narrateur s'assimile aux pensées de ses protagonistes (procédé très fréquent dans les derniers récits mais que l'on trouve déjà dans *Onuphrius*) il reste toujours une certaine ambiguïté, dans la mesure où il s'établit entre personnage et narrateur à la fois une association intime et une distanciation qui sert à déréaliser le discours.

Quelquefois c'est par un procédé opposé, que la rhétorique classique nomme *paralipse* (quand le narrateur ne donne pas toute l'information qu'il aurait pu donner selon le mode narratif quasi-omniscient qui régit l'ensemble du texte) que Gautier arrive à nous déconcerter. Déjà dans *Onuphrius*, véritable laboratoire à essayer les techniques du fantastique, nous trouvons un motif qui tournera au cliché — le narrateur décrit son héros d'abord de l'extérieur, comme "un jeune homme de vingt à vingt-deux ans"⁽⁴⁵⁾

mais se révèle par la suite être un de ses amis les plus intimes. Dans *Deux Acteurs pour un rôle* le narrateur ne semble être au début qu'un spectateur qui décrit Heinrich comme pouvant avoir "vingt-sept à vingt-huit ans"⁽⁴⁶⁾, mais deviendra dès le second chapitre omniscient et s'associera à son personnage par le style indirect libre. Au début de *Jettatura* le narrateur, adoptant le point de vue d'un passager à bord du bateau, décrit un jeune homme de "vingt-six à vingt-huit ans"⁽⁴⁷⁾, hésitation qui cadre bien avec la mine énigmatique de cet inconnu, mais qui n'empêchera pas le narrateur plus tard de voir clair dans la personnalité de Paul d'Aspremont. Ce genre d'omniscience sélective établit dans *Spirite* un rapport ambivalent entre le narrateur et Guy de Malivert. "Tel était Guy de Malivert à l'âge de vingt-huit ou de vingt-neuf ans"⁽⁴⁸⁾, lit-on d'abord, légère imprécision qui sera corrigée tout de suite par un changement de focalisation, car le héros se dit qu'il est arrivé "à cet âge solennel de vingt-neuf ans"⁽⁴⁹⁾. On aurait tort de voir en ces détails peu significatifs des exemples de maladresse narrative. Les contes de Gautier sont d'un art consommé dans la préparation des effets fantastiques et ce va-et-vient entre focalisations diverses donne du relief à la surface du texte et ne laisse pas de nous intriguer.

Quelquefois Gautier opère des restrictions de champ qui nous permettent, dans un passage descriptif, de franchir avec le personnage la frontière entre réalité et illusion. Dans *Avatar* plusieurs descriptions, qui semblent relever du narrateur, s'avèrent être filtrées par la perception des personnages. Pour ne prendre qu'un seul exemple — au début de chapitre VI, le corps inanimé de Labinski est décrit comme une effigie de chevalier gothique, ce qui semble être une de ces interminables références artistiques dont les narrateurs de Gautier parsèment leurs histoires, mais on apprend dans le paragraphe suivant que le narrateur vient de nous faire état d'une *rêverie* d'Octave de Saville⁽⁵⁰⁾. Il est amusant de constater que le narrateur a déjà appelé Octave un "narrateur" accrédité⁽⁵¹⁾. D'une manière plus explicite, le narrateur de *Jettatura* décrit à la fin du chapitre III un orage qui s'abat sur Naples, en faisant du portefaix Timberio un focalisateur auxiliaire pour qui cette "pluie diluvienne" confirme la jettature de Paul - et le narrateur de qualifier cette description de "monologue intérieur"⁽⁵²⁾. Il arrive également qu'une bizarre symbiose s'accomplisse entre narrateur et personnage par le moyen de la description. Dans le huitième chapitre de cette même

nouvelle, Paul se scrute dans la glace et perçoit sa propre image en des termes qui font écho à une description objective que le narrateur a faite au premier chapitre en évoquant la légende du peintre italien⁽⁵³⁾. C'est sans doute ce même goût de la symétrie narrative, cher à l'auteur de *Militona* et de *Partie carrée*, qui fait qu'à la fin de *Deux Acteurs pour un rôle* le narrateur se servira des paroles même de Katy au premier chapitre pour nous renseigner sur le sort des protagonistes, ce qui imprime à l'épilogue du conte une ironie qui souligne l'élément parodique de ce récit diabolique.

On pourrait multiplier les exemples de transfocalisation et de jeux narratifs, depuis les récits des années 1830 et 1840, où l'humour, les apartés ironiques, le goût du burlesque et de la mystification, s'allient dans des jeux d'esprits charmants (qui n'excluent ni accents pathétiques, ni l'ébauche d'une allégorie du désir qui annonce la thématique d'*Arria Marcella* et du *Roman de la Momie*) jusqu'aux pastiches des années 1840 (sans oublier le conte poétique de 1833, *Le Nid de Rossignols*) où Gautier fait l'expérience de techniques variées et tire des effets curieux du jeu des temps (dans *Le Chevalier Double* le présent historique et le passé simple s'embrouillent d'une manière dramatique tout au long de la diégèse) et des ellipses (voir la fin de *La Mille et Deuxième Nuit* où se trouve formulée, sans transition aucune, une question qui semble appartenir au lecteur). Dans les récits de la période 1852-1856, par contre, le fait de nous ancrer dans un espace géographique reconnaissable, que ce soit à Paris ou en Italie, semble garantir en quelque sorte la véracité de sujets invraisemblables. Le narrateur nous sert presque de guide touristique et nous entretient comme le ferait un compagnon désireux de nous convaincre de la vérité d'un récit de voyage où pointe le fantastique. On ne saurait guère prétendre alors que les descriptions alourdissent ces derniers récits. Gautier arrive à concilier les exigences de la couleur locale et de la narration non seulement en attribuant aux perceptions d'un personnage les éléments du décor, mais encore en faisant assumer par son narrateur des descriptions d'un symbolisme tout balzacien (comme au premier chapitre d'*Avatar* ces évocations de la chambre d'Octave ou de l'apparence de Cherbonneau qui en disent long sur leurs personnalités). En ce sens, les descriptions, loin d'être toujours des effets de vraisemblabilisation, constituent souvent des transformations insolites du quotidien qui n'immobilisent pas l'action, étant

motrices du fantastique, comme l'a montré M. Voisin pour les textes journalistiques aussi⁽⁵⁴⁾. Quelquefois une description permet au narrateur de se distancer vis-à-vis d'un personnage. Dans *Jet-tatura* où le narrateur, grand connaisseur de l'Italie, dit qu'il "faut peindre le décor des scènes que l'on raconte"⁽⁵⁵⁾, il arrive que des notations visuelles mettent en relief le désarroi du personnage central qui ne les perçoit pas: "Notre voyageur ne prêtait qu'une attention fort distraite à ce spectacle animé de pittoresque"⁽⁵⁶⁾; "M. d'Aspremont ne s'occupa nullement du contraste de la terre d'ébène et du ciel de saphir". En prenant en charge les descriptions, le narrateur préfère souvent le présent à l'imparfait, ce qui crée une distance supplémentaire à l'égard des personnages; dans la scène du duel au Bois de Boulogne dans *Avatar*, il écrit: "Les arbres à cet endroit sont particulièrement beaux (...)" en rajoutant "Ces poésies de la nature en déshabillé occupaient peu, comme vous le pensez, les deux adversaires et leurs témoins"⁽⁵⁷⁾. Ces interventions d'un écrivain toujours conscient de ses moyens, celui qui s'excuse auprès de ses lecteurs dans *Arria Marcella* de ne pas faire la description de Naples parce qu'il écrit autre chose que des "impressions de voyage", nous ramènent au présent de l'écriture d'un narrateur qui se présente à nous dans les derniers récits comme un témoin averti et un mentor à l'esprit philosophique. Plus son propos est invraisemblable, plus il semble insister sur sa vérité. Dans *Avatar* où nous baignons en pleine atmosphère fantastique (faudrait-il dire 'merveilleuse?'), le thème de la métempsychose est à prendre au sérieux, nous assure le narrateur, qui entretient avec son narrataire une longue conversation destinée à l'en persuader. Dans *Spirite* aussi le narrateur tient à se justifier de l'invraisemblance de son histoire: "Quoique les incrédules en puissent rire (...)" ; "Si la passion de Guy pour Spirite semble soudaine, il faut songer que (...)" etc.⁽⁵⁸⁾

Cette dernière nouvelle fantastique, sorte de "testament spirituel" de l'auteur⁽⁵⁹⁾, peut se lire d'ailleurs, indépendamment de toute thématique, comme une tentative pour résoudre certains problèmes esthétiques qui se posent au conteur fantastique. Comment représenter au coeur de la vie objective une autre réalité, métaphysique et sentimentale? Gautier fait coïncider ici les deux types de récit, subjectif et objectif, que nous discernons dans les contes fantastiques antérieurs, sans suggérer que l'événement insolite relève de la confusion mentale du protagoniste. La vision souveraine et objective d'un narrateur omniscient, qui s'identifie

à son héros, enchâssé, par les dictées de Spirite, un récit secondaire qui donne un accès immédiat à la vie affective de cette jeune morte. Selon un procédé vraisemblabilisant tout traditionnel et qui joue sur la frontière ambiguë du réel et de la fiction, le narrateur intervient pour garantir l'authenticité de ces dictées qu'il ne fait que publier. C'est là une variation de la forme épistolaire, où cependant les récits au second degré assumés par Spirite mettent en scène un second narrateur capable d'épouser le champ de perception du héros. Exerçant d'abord une fonction explicative par rapport au passé, les dictées finiront par s'insérer dans le récit primaire par un effet de montage qui n'est pas une des moindres audaces de ce mode de narration. Ce procédé laisse sa part au discours commentatif du narrateur primaire, qui ne cherche pas à mettre en question l'authenticité du surnaturel. Le fantastique n'est plus, semble-t-il, ni jeu, ni menace, mais moyen de connaissance, révélation de l'au-delà. A quelques touches ironiques près, le conteur moqueur et désinvolte cède la place au chercheur d'absolu. Sur le plan de la technique le récit ne laisse aucun doute quant à la réalité de ce qu'il représente. Faut-il donc prétendre que Gautier est allé ici jusqu'au bout d'une expérience intérieure en affirmant la réalité du spiritisme? Ou faut-il peut-être interpréter cette belle image finale des deux amants qui se rejoignent pour faire une perle unique, moins comme une idée mystique, à laquelle l'auteur donne son assentiment, qu'une figure allégorique? Les interférences entre Guy et Gautier, ces deux écrivains qui ont pris leurs distances à l'égard du subjectivisme romantique, nous incitent à lire ce beau texte comme une mise en abyme de l'activité littéraire, les paroles de Spirite incarnant cette inspiration dont Guy n'est que le médiateur⁽⁶⁰⁾. Gautier met d'ailleurs dans la bouche de Spirite des remarques sur Guy de Malivert "auteur objectif" où il semble se décrire lui-même avec une certaine complaisance, en nous livrant une clef:

Lire un écrivain, c'est se mettre en communication d'âme: un livre n'est-il pas une confidence adressée à un ami idéal, une conversation dont l'interlocuteur est absent? Il ne faut pas toujours prendre au pied de la lettre ce que dit un auteur: on doit faire la part des systèmes philosophiques et littéraires, des affectations à la mode en ce moment-là, des réticences exigées, du style voulu ou commandé, des imitations admiratives et de tout ce qui peut modifier les formes d'un écrivain. Mais, sous ses déguisements, la vraie attitude de l'âme finit par se révéler pour qui sait lire (...)⁽⁶¹⁾.

Ce commentaire sur le texte qu'on est en train de lire semble s'appliquer tout aussi bien à l'ensemble de l'oeuvre fantastique, où le narrateur se livre volontiers au mystérieux jeu de la focalisation.

Peter WHYTE
(University of Durham)

NOTES

1. Voir Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961, ch. VI, et 'Distance et point de vue', *Poétique*, 4, 1970, 511-24 (article reproduit dans *Poétique du récit* (Barthes, Kayser, Booth, Hamon), Le Seuil, Collection 'Points', 1977).
2. Voir les objections de G. Genette, *Nouveau Discours du Récit*, Le Seuil, Collection 'Poétique', 1983, ch. XIX. (Pour les besoins de notre exposé, nous nous sommes servi aussi des ouvrages suivants: G. Genette, *Figures III*, Le Seuil, Collection 'Poétique', 1972, 62-267 ('Discours du récit'); S. Chatman, *Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, 1980; J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le 'Point de Vue'*, Corti, 1981; G. Prince, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Mouton, 1982).
3. Sur l'étrange voir T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Le Seuil, 1970, 46-58.
4. R. Jasinski fait état de cet emprunt dans *A travers le XIXe siècle*, Minard, 1975, 177-80 ('Sur L'Enfant aux Souliers de Pain').
5. Nous renvoyons aux études de J. Bellemin-Noël ('Notes sur le fantastique (Textes de Théophile Gautier)', *Littérature*, 8, 1972, 3-23). de M. Voisin (*Le Soleil et la Nuit. L'imaginaire dans l'oeuvre de Théophile Gautier*, Bruxelles, 1981), de J. Savalle (*Travestis, métamorphoses, dédoublements. Essai sur l'oeuvre romanesque de Théophile Gautier*, Minard, 1982), aussi bien qu'à la thèse de M.-C. Schapira (*Narcisse et le récit. Etudes sur les romans et nouvelles de Théophile Gautier*, Dijon, 1981). Ce dernier travail doit paraître en 1984 sous le titre *Le Regard de Narcisse* (Presses Universitaires de Lyon).
6. Voir également les typologies établies par M. Eigeldinger dans son édition des *Récits fantastiques*, Garnier-Flammarion, 1982, 26-28.
7. 'Achim d'Arnim' (*Portraits et Souvenirs littéraires*, Charpentier, 1892, 316).
8. Voir la lettre de Gautier à Hetzel en 1856 (B.N. n.a.fr. 16952 f. 482). Cette lettre a été reproduite par J. Gaudon dans son édition de *La Morte Amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, Gallimard, 'Folio', 1981, 464-5.
9. Nous empruntons notre terminologie à Genette (voir note 2).
10. G. Genette, *Figures III*, 253.
11. Sur ces catégories complexes voir J. Lintvelt, *op. cit.*, 41-99.

12. *Récits fantastiques* (éd. M. Eigeldinger), 371. (Sauf indication contraire nous renvoyons à cette édition). La formule "aventure bizarre et peu croyable, quoique vraie" se trouve dans *Arria Marcella*, *ibid.*, 238.
13. Voir J. Bellemin-Noël, 'Fantasque *Onuphrius*', *Romantisme*, 6, 1973, 39.
14. Voir P. Hamon, 'Un discours contraint' dans *Littérature et réalité* (ouvrage collectif), Le Seuil, Collection 'Points', 1982, 127.
15. *La Peau de Tigre*, M. Lévy frères, 1866, 22.
16. L'expression vient de Bellemin-Noël, 'Notes sur le fantastique', 15-16.
17. *Récits fantastiques*, 279.
18. *Ibid.*
19. *Romans et Contes*, Lemerre, 1897, 394.
20. *Spirite* (éd. Eigeldinger), Nizet, 1970, 70.
21. *Récits fantastiques*, 383.
22. *Spirite* (Nizet), 44, 49, 71. Cf. le caractère proleptique de l'observation du narrateur qui prétend que Spirite seule peut révéler certains mystères et qu'elle les "révélera peut-être bientôt" (*ibid.*, 89).
23. Il est dangereux, bien entendu, de tirer des conclusions quant à la technique narrative d'un texte que Gautier a emprunté, du moins en partie, à Nerval. Sur cette question voir C. Pasi, *Théophile Gautier o il fantastico volontario*, Bulzoni, 1974, 185-97, et J. Richer, *Etudes et recherches sur Théophile Gautier prosateur*, Nizet, 1981, 201-07.
24. Voir Genette, *Figures III*, 211, 244, et *Nouveau Discours du Récit*, 44, 58.
25. Voir, par exemple, *Jettatura*: "Nous vous devons, après le portrait de Miss Alicia Ward, ne fût-ce que pour faire opposition, une caricature du comodore à la manière de Hogarth", ou encore "Laissons M. d'Aspremont (...) et occupons-nous un peu des autres personnages de notre histoire" (*Récits fantastiques*, 392 et 469).
26. *Ibid.*, 175.
27. Les *Chants populaires du Nord* de Marmier ne seront publiés en volume qu'en 1842 (Charpentier). Nous n'y avons pas trouvé la 'source' de notre conte.
28. Gautier parle d'*Oluf le Danois* dans une lettre à S.H. Berthoud du 10 janvier 1840, reproduite par Lovenjoul, *Histoire des Oeuvres de Théophile Gautier*, t. I, 338. Nous tenons à signaler l'existence d'une traduction espagnole du *Chevalier Double* qui paraît sans nom d'auteur dans le *Semanario Pintoresco Español* du 13-20 déc. 1840, 397-99, et 405-6. Gautier visite l'Espagne de juin à septembre 1840 et *Le Musée des Familles* publie son conte au mois de juillet.
29. *Le Soleil et la Nuit*, 188.
30. Sur la problématique de la relation auteur-narrateur voir W. Kryszinski, *Carrefour de Signes*, Mouton, 1981, 103-38, à qui nous empruntons ces désignations. Nos remarques rejoignent d'ailleurs celles de S. Felman sur la conclusion de *La légende de Saint Julien l'Hospitalier* - voir 'La signature de Flaubert', *Revue des Sciences Humaines*, 181, 1981, 39-57.
31. *Récits fantastiques*, 62.

32. Pour une interprétation psychanalytique de ce motif voir J. Bellemin-Noël, 'Notes sur le fantastique', 10.
33. *Récits fantastiques*, 207. On laisse entendre ici que le "tigre" n'a rien à voir avec cette expérience, tandis que dans la citation empruntée à *La Cafetière* (note 31) il faut comprendre le contraire.
34. *Romans et contes*, Lemerre, 384.
35. J. Chabot, 'Objet fantasmatique et conte fantastique dans *Vision de Charles XI de Mérimée*', C.A.I.E.F., 32, 1980, 187.
36. *Récits fantastiques*, 143.
37. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, 58.
38. *Récits fantastiques*, 127.
39. *Ibid.*, 117.
40. *Ibid.*, 254.
41. *Ibid.*, 271.
42. *Ibid.*, 437.
43. *Ibid.*, 428.
44. *Ibid.*, 69, 71, 75, 76.
45. *Ibid.*, 70. Inutile d'ajouter que c'est l'âge même de l'écrivain!
46. *Ibid.*, 197.
47. *Ibid.*, 382.
48. *Spirite* (Nizet), 38.
49. *Ibid.*, 39.
50. *Récits fantastiques*, 316.
51. *Ibid.*, 291.
52. *Ibid.*, 400.
53. *Ibid.*, 382 et 426.
54. Voir M. Voisin, 'L'insolite quotidien dans l'oeuvre en prose de Théophile Gautier', C.A.I.E.F., 32, 1980, 163-78, et le chapitre consacré au 'fantastique' dans *Le Soleil et la Nuit*.
55. *Récits fantastiques*, 391.
56. *Ibid.*, 388.
57. *Ibid.*, 363.
58. *Spirite* (Nizet), 83, 89.
59. Voir P. Laubriet, 'Présentation', p. XVIII, *Spirite*, Champion-Slatkine, Collection 'Ressources', 1979.
60. C'est l'idée de R. Chambers dans '*Spirite*' de Théophile Gautier. *Une lecture (Archives des Lettres Modernes, 153, Minard, 1974)*.
61. *Spirite* (Nizet), 117.

INTRODUCTION A L'HUMOUR NARRATIF DE GAUTIER

Le lecteur des contes et romans de Th. Gautier ne peut s'empêcher de remarquer qu'à de très exceptions près toutes les oeuvres portent, peu ou prou, la marque d'une "désinvolture" qui fit grand tort à la réputation de l'écrivain, même si le rire ou le sourire qu'elle peut susciter pimente souvent agréablement le parcours d'intrigues qui ne brillent pas par l'originalité. Ici encore, "le bon Théo", écrasé par les ténors du récit du XIXème siècle, ne peut apparaître comme un maître du genre. Mais il faudra aussi tenir compte du fait qu'on réédite sans cesse, et donc que l'on continue à lire — souvent avec plaisir — *Le Capitaine Fracasse*, *le Roman de la momie*, *Mademoiselle de Maupin* sans oublier *Spirite* ou les *Contes fantastiques*.⁽¹⁾

Fidèle à une critique de sympathie⁽²⁾, il n'entre pas dans mes intentions de mettre le pauvre Théo sur le grill des multiples théories narratologiques et de le contraindre à passer sous les fourches caudines des concepts et des systèmes. Mais nous essaierons cependant d'en utiliser quelques outils.

Du reste, il y aurait quelque contradiction à embrasser sans recul critique l'inflation théoricienne en essayant de parler d'humour! D'autant que certains, parmi les plus éminents "narratologues", n'hésitent pas à me montrer le chemin. Ainsi Wayne C. Booth commence son étude intitulée "Distance et point de vue" en prenant nettement ses distances d'avec le concept de point de vue: "Les critiques qui, les premiers, soumièrent le concept de point de vue à l'attention du public, n'avaient pas supposé qu'il se révélerait aussi peu efficace que les autres concepts employés par les gens qui parlent de fiction."

Et il continue: "Décrire des faits de détail présente sans doute un intérêt; mais cela n'est qu'une étape préliminaire au regard de

ce qui pourrait nous aider à expliquer la réussite ou l'échec des oeuvres individuelles. D'autre part, les efforts que nous avons déployés n'ont guère mieux servi, parce que les principes que nous formulions étaient délibérément prescriptifs." Et de se poser des questions fondamentales telles que: "Y a-t-il une règle abstraite que l'on peut appliquer au roman, extérieure aux exigences des oeuvres ou des genres particuliers?" Il remarque encore l'impuissance à cerner la qualité proprement littéraire puisque ce type d'analyse "nous dit peu des raisons de leur (des oeuvres) efficacité, puisque d'autres, décrites pourtant dans les mêmes termes, n'en ont aucune."⁽³⁾

Depuis longtemps des lecteurs cultivés ou des critiques au tempérament plus sensible aux nuances du réel qu'à la construction d'un modèle théorique ont réagi contre certaines tendances néo-positivistes. Par exemple, Armand Hoog s'appuyant sur Fichte qui "avait répondu d'avance à cette mythologie du modèle", écrit: "Il n'y a que dans la 'dissertation française' et les ouvrages critiques (ceux-ci engendrés, hélas, par celle-là) que le 'plan vient avant l'écriture'." Ce n'est que dans la mécanique appliquée que le modèle précède la production (...) Machines à quoi? Machines à rien (...) Il n'y a de signifiant que le signe. Il n'y a de réel que le réel. L'oeuvre, c'est l'épiphanie de l'énigme."⁽⁴⁾

Que j'aie pu citer d'abord comme exemple de distance critique un Anglo-saxon pétri d'empirisme est peut-être significatif. Sa culture le prédispose davantage à la nuance, à la soumission aux faits ("Un fait vaut mieux qu'un lord maire!"), à la libération de l'emprise de la science galiléenne et de la déduction cartésienne qui précisément ont prétendu rendre universel le modèle de la mécanique. Armand Hoog met très lucidement le doigt sur l'erreur épistémologique: "Logiquement, il (le critique théoricien) examine ce qui fut engendré hors de toute logique. On pourrait décider avec André Breton que le triomphalisme doctoral qui disserte sans risque sur l'oeuvre de Rimbaud, de Lautréamont ou de Kierkegaard est moralement irrecevable. Il suffit de demander s'il peut être fructueux." Il ajoute: "La théologie essayait de quadriller et de rationaliser un objet métalogue qui échappe par définition aux réductions analytiques. Une certaine critique se croit capable d'illuminer l'acte créateur de l'artiste."⁽⁵⁾

Le rapprochement est étonnant avec la démonstration que peut donner l'épistémologie contemporaine prouvant que le modèle galiléen, cartésien ou newtonien est devenu inadéquat —

par le progrès de la thermodynamique, de la mécanique quantique, de la physique nucléaire, etc. — pour expliquer le microscopique comme le macroscopique tels que nous pouvons à présent les appréhender. Mieux un auteur comme Ilya Prigogine (Prix Nobel de Chimie en 1977) peut facilement montrer la prégnance du modèle théologique sur la naissance de cette science horlogère, dominée par la mécanique élémentaire, à prétention universelle, niant obstinément tout ce qui n'entre pas dans son légalisme monotone (le vivant, la créativité, le hasard, l'irréversibilité, les "structures dissipatives". etc.) ou les contraignant à y entrer de façon arbitraire. Le célèbre "démon de Laplace", omniscient, imperturbable, illustre bien cette volonté théologique de rationalité universelle. Même Einstein succomba à la tentation et ne put se défaire de la nostalgie d'une formule simple et magique qui expliquerait tout.⁽⁶⁾

D'une façon générale, il est piquant de constater la prégnance à retardement de "la science classique", des sciences dites exactes, sur les sciences de l'homme, la tyrannie des processus mathématiques et la tentation des mises en formule à la manière de Newton et consorts au moment même où, difficilement mais nécessairement, le monde scientifique se libère des mêmes modèles devenus illusoire. J'ai toujours pensé que cette copie mécanique n'apporterait que de maigres fruits eu égard aux efforts consentis. Car il faut tordre ou réduire la réalité — notamment artistique ou profondément humaine — pour la faire entrer dans les grilles et les schèmes "scientifiquement" construits. D'ailleurs le plus souvent "le modèle scientifique est retombé au niveau impressionniste"⁽⁷⁾ à cause de son inadéquation même. En outre, comme le demandait déjà Byron: "Et qui expliquera l'explication?"

Du coup, un projet aussi cartésien que celui qui sous-tend la linguistique de Chomsky n'est-il pas faussé dès le départ, quels que soient les résultats partiels, parfois utiles, obtenus? N'est-ce pas la même tentation (le même piège culturel?) de l'universalité et de l'unicité, qui incite à construire d'énormes et rébarbatives machines qui nécessairement passent à côté des caractères irréductibles de la langue, de la communication, de l'art et de la littérature, ceux mêmes qui en font le prix?

Le grave, pour la critique littéraire, n'est-il pas précisément la dominance exercée par les modèles linguistiques, eux-mêmes dérivés d'une philosophie mécaniste dépassée? Songeons, par ex-

emple, à l'importance référentielle de Saussure. Or, l'éminent linguiste japonais Tokieda Motoki (1900-1967) a pu contester notamment la notion saussurienne de "langue" comme étant une abstraction inadéquate pour expliquer l'usage, toujours particulier, qui en est fait et dont l'étude ne peut donc être que concrète.⁽⁸⁾

Le mimétisme est dangereux et ne témoigne souvent que d'un infantilisme (même au sens étymologique!), de l'incapacité de concevoir et de formuler une méthodologie adéquate à son objet en même temps qu'un refus d'accepter l'insécurisante diversité du monde, la perturbante fluidité du réel, l'angoissante mobilité du devenir. On se sent si bien au coeur du verbalisme d'un système clos!

D'où espèce de passion ou de rage de classer, d'étiqueter et de formaliser à l'encontre de la globalité du réel et de son inconstant devenir. Quelles difficultés pour seulement concevoir la collaboration pluridisciplinaire et la fécondité des zones mitoyennes!⁽⁹⁾ Quelle résistance acharnée à intégrer "la flèche du temps", l'idée de processus dans le domaine scientifique ou à accepter l'inévitable subjectivité de notre vision du monde, même en physique nucléaire!⁽¹⁰⁾

Mais revenons à la littérature. Depuis l'Antiquité, les créateurs s'inquiètent ou s'insurgent (voir le sens péjoratif d'Aristarque!) devant les acrobaties de leurs exégètes qui se muent volontiers en censeurs. Armand Hoog retrouve quasi spontanément (car il ne le cite pas) certains accents de la superbe préface à *Mademoiselle de Maupin* où Gautier règle ses comptes avec la critique et il rappelle le poème de Baudelaire "Châtiment d'orgueil", souvent incompris, qui viserait l'orgueil théologique (encore!) de Nisard.⁽¹¹⁾ Par ailleurs, il rappelle le rôle des "petits romantiques" (Borel, Lassailly, O'Neddy, Esquiros, etc.) auxquels Gautier fut lié, qui "ne se faisaient pas de la littérature la même idée que les officiels du romantisme. Ils tentent une expérience avant de proposer une esthétique. Ou, peut-être, c'est parce qu'ils s'intéressent davantage à leur expérience que leur esthétique est moins riche. Leur effort, ce fut de relier un comportement à une écriture. Une sorte de romantisme existentiel."⁽¹²⁾ On peut se demander dans quelle mesure ceci n'explique pas aussi, du moins en partie, la singulière désinvolture de la plupart des récits de Gautier. Une pensée frondeuse qui joue à se distancier d'avec les conformismes, un comportement qui volontiers se marginalise,

ne devaient-ils pas déboucher sur une écriture souvent parodique qui “rachète” son classicisme formel par des fantaisies et des inconséquences qui rappellent la fonction éminemment ludique de la création?

Ces jeux des mots et des phrases, ces caprices de l'imagination sont difficilement cernables par les systèmes explicatifs quels qu'ils soient. Il n'est pas étonnant que je n'aie pas trouvé beaucoup d'éclairages lumineux dans l'abondante littérature nar-ratologique en matière d'humour et de fantaisie. Mais la rhétorique classique n'est guère plus utile. Le fastidieux et faussement sa- vant catalogue des tropes et des figures, — une fois passée la maigre satisfaction de pouvoir coller quelques étiquettes abstruses, hérissées de racines grecques et latines, — ne sert pas beaucoup pour comprendre la dynamique de la création, ni les raisons des choix divers qui constituent le style d'une oeuvre ou d'un auteur.⁽¹³⁾

“Comme le montrent les descriptions minutieuses de James, le romancier ne découvre sa technique narrative qu'au moment où il essaie de capter pour ses lecteurs toutes les virtualités de l'idée qu'il développe. (...) Mais il n'est pas étonnant qu'au moment où il cherche une aide pour prendre des décisions, il trouve la technique de ses pairs à coup sûr plus efficace que les règles abstraites des manuels.” Nous retrouvons la distance critique de Wayne C. Booth auquel, malgré les difficultés méthodologiques et les limites épistémologiques que nous avons signalées, je me rallierai lorsqu'il écrit: “La narration est un art, pas une science, mais cela ne veut pas dire que nous sommes obligatoirement conduits à l'échec quand nous essayons de formuler des principes à son sujet. (...) En traitant des types de narration, le critique doit toujours rester en retrait, et se référer constamment aux exemples concrets qui seuls peuvent tempérer ses envies de généralisations abusives.”⁽¹⁴⁾

*

* *

Précisément, puisque Booth fait allusion à l'écrivain et à ses pairs, commençons par examiner quelques “sources” vraisemblables des procédés utilisés par notre écrivain.

Rappelons d'abord l'idée de Goethe et de Hegel selon laquelle le récit romanesque serait “une épopée subjective”, ce qui permet de comprendre comment se sont développées en ce domaine la critique, la réflexion, les libertés de conception. “L'ar-

tiste trouvera sa réflexion par rapport à lui-même” dit en substance Hegel dans son esthétique. Désormais la subjectivité créative et représentative pourra se donner libre cours jusqu’à anihiler les ressorts de la narration, jusqu’à la “mort du narrateur” (Enzenberger).

Mais dès avant que l’efflorescence du roman en souligne déjà la “crise” (qui ne date pas du 20ème siècle!) des auteurs particulièrement imaginatifs ou contestataires avaient pris des libertés avec les “lois” du genre et farci leurs récits de mille fantaisies. Citons pour mémoire l’inépuisable et fascinant Rabelais qui multiplie à plaisir tous les jeux sur la langue et sur la narration. Il est difficile d’imaginer que Gautier ne s’en soit pas souvenu en raison de leurs affinités.

Un autre précurseur a exercé une influence directe et reconnue: Scarron qui fournit la trame et le décor du plus grand succès romanesque de Gautier, le *Capitaine Fracasse*.⁽¹⁵⁾ Selon Georges Matoré, parmi les “Grotesques” découverts et remis à l’honneur par le romantisme, “Gautier admirera surtout Scarron, dont il s’assimilera le style de manière étonnante”. Il ajoute même que les ressemblances entre les deux auteurs “tiennent à des causes profondes”.⁽¹⁶⁾ Pour le sujet qui nous occupe, il est certain que l’auteur des *Jeunes-France* trouve chez son prédécesseur des procédés de distanciation et d’humour narratifs qui se diffuseront dans nombre d’oeuvres, notamment dans *Mademoiselle de Maupin*. Gautier multipliera, par exemple, les digressions farfelues, les interventions humoristiques des narrateurs, plus rarement des titres de chapitres, des préfaces qui sont autant de clin d’oeil au lecteur.

La filière nous conduit aussi à Diderot dont l’étonnant roman *Jacques le Fataliste* développe un récit riche de fantaisies et de digressions à partir du *Tristram Shandy* de Sterne.⁽¹⁷⁾ Or nous avons pu souligner les rapports entre Gautier et le XVIIIème siècle qu’il n’ignorait pas.⁽¹⁸⁾

Et même s’il n’a pas lu *Jacques le Fataliste*, le modèle de Sterne lui a certainement été donné par Charles Nodier qu’il a bien connu et avec lequel il entretint des relations amicales, avec qui il devait se sentir souvent à l’unisson (à propos d’Hoffmann, par exemple) et qui l’a sûrement nourri de sa prodigieuse érudition. Une de ses références fantastiques les plus familières est *Smarra* mais a-t-il connu l’étonnante *Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux*?⁽¹⁹⁾ Le récit paru en janvier 1830 chez

Delangle à Paris en un magnifique in 8° recherché des bibliophiles, avec une typographie particulièrement audacieuse et quatre-vingts vignettes amusantes de Tony Johannot bien connu de Théo.⁽²⁰⁾ Il est dès lors difficile d'imaginer qu'un livre d'une esthétique aussi exceptionnelle, aussi "fashionable", aussi typique du "dandysme littéraire" lui ait échappé. D'autant qu'à l'époque Nodier est au zénith de sa renommée.

Ce qu'il y a de fondamental chez Nodier, c'est la conscience, aiguë, totale, que toute oeuvre, et singulièrement celle-ci, n'est que *pastiche* puisque tout a été dit. Sans doute est-ce là la rançon de l'érudition et de l'intelligence conjuguées. Après La Bruyère, Condillac déjà avait rappelé qu'il serait plus aisé de créer un monde que d'inventer une idée! (Ce dont nombre de contemporains pourraient se souvenir...) D'où le fait que la "transtextualité", "l'architextualité", "l'intertextualité", etc. y jouent à fond. Or très souvent Gautier donne l'impression du pastiche, y compris de ses propres oeuvres, parfois jusqu'à la parodie, notamment dans les *Jeunes-France*.

N'oublions pas enfin l'ami très cher et le collaborateur Gérard de Nerval qui écrit aussi, entre autres, un roman parodique *Angélique* où il se réclame de l'Odyssée pour justifier de ne pas atteindre son but.⁽²¹⁾ Ou encore, *L'Ane mort et la femme guillotinée* (1829) de Jules Janin, titre volontairement bizarre et choquant pour un livre qui raille le "roman noir" à la mode et unit la parodie au grave problème de la peine de mort⁽²²⁾ et dont Gautier en bon complice écrit: "*L'Ane mort*, un de ces péchés de jeunesse, qu'il ne faut pas renier plus tard sous prétexte de sagesse et de bon goût, car ce sont eux qui vous révèlent et vous font célèbre."⁽²³⁾

. . .

Globalement, il s'agit de se rappeler les affinités de l'époque — et singulièrement de Gautier — avec le baroque littéraire que les travaux de Jean Rousset ont si bien éclairés après l'oeuvre des pionniers Marcel Raymond, Raymond Lebègue, Benedetto Croce, Mario Praz, etc.⁽²⁴⁾ Remarquons d'emblée combien Gautier peut s'inscrire facilement dans une démarche suscitée et nourrie par ce que les Allemands appellent "l'éclairage réciproque des arts", lui qui en a développé sans cesse la dialectique à travers les multiples faces de son oeuvre.

D'autre part, il existe entre la plupart des "petits romantiques" — et l'on connaît la sympathie qui les lie à Gautier — et les écrivains baroques, également mal reçus dans la tradition culturelle, une convergence sentimentale et existentielle de déclassés, de marginaux, de "condamnés par l'Histoire" qui explique aussi leur rapprochement et des similitudes tant d'attitude que d'expression, notamment dans la façon "de dissimuler, sous la bouffonnerie et l'humour, leur détresse."⁽²⁵⁾ La nostalgie des caractères fantaisistes et ostentatoires du "Petit Cénacle", du romantisme flamboyant de 1828, apparaît assez clairement dans l'*Histoire du romantisme* interrompue par la maladie et la mort, ultime protestation contre la vague utilitariste et prosaïque qui submerge le siècle.

Et ceci nous amène à évoquer la tragi-comédie du "grotesque", ce caprice grimaçant sur fond de désespoir, qui réunit tous ces tempéraments en un mode d'expression particulier. René Jasinski a bien vu que Gautier choisissait ce grotesque pour lui-même "pour toutes les capricieuses libertés auxquelles celui-ci donne matière", pour "la fantaisie plastique à la façon de Callot et de Goya."⁽²⁶⁾ Et il propose une esthétique de l'arabesque qui convient admirablement à l'auteur des *Grotesques* dont la préface est éclairante en effet.

Car notre historien des lettres improvisé, notre érudit amateur, en prenant ses distances d'avec les vanités de la préciosité comme avec "le bon sens cruel" de Boileau, souligne les aléas de la réputation littéraire et se range implicitement auprès "des pauvres diables" qu'il exhume. Induite par la sympathie, la réflexion sur les paradoxes de leur sort révèle qu'ils donnent dans leurs compositions une bien plus large place à la fantaisie que les classiques. Plus enclins à sacrifier à "la mode du jour", ils passent aussi avec elle. Mais ne faut-il pas tenir compte de leur talent même transitoire alors que "le monde vieillit" et que "toutes les idées simples, tous les magnifiques lieux communs, tous les thèmes naturels ont été employés il y a déjà fort longtemps"?⁽²⁷⁾

On le voit, nous retrouvons en 1844, le thème de Nodier développé en 1830. Si tout a été dit nous ne pouvons plus que raffiner sur l'expression, libérer notre création décorative. Si les thèmes de la miniature se répètent en accentuant leur réalisme, ne subsiste pour l'écrivain que la fantaisie toujours plus prolifique de l'enluminure: d'où l'arabesque.⁽²⁸⁾ "Le ragoût de l'oeuvre bizarre, écrit Gautier, vient à propos raviver votre palais affadi par un

régime littéraire trop sain et trop régulier.” Et notre non-conformiste impénitent ne peut s’empêcher de souligner, contre la discipline classique et l’imitation des modèles antiques, “une imitation vivante et contemporaine, qui ne sent pas le collègue et les férules du régent de rhétorique.”

Cet air de révolte s’accorde bien avec la créativité de l’arabesque mais aussi avec sa sensualité, son hédonisme. Souvenons-nous que la règle, c’est la ligne droite, que la courbe est toujours suspecte. La logique est linéaire, la fantaisie et le caprice sont emmêlés. Le bien et la morale se confondent avec la rectitude. Dès lors l’arabesque est vite confondue avec le vice. Dans un contexte chrétien quelque peu rigoriste ou puritain, la courbe est satanique. Le diable, comme séducteur, utilise la ligne insidieuse, la ligne serpentine (ô le serpent!), pour nous perdre esprit et corps...Oui, cette arabesque, au nom de mécréant, si féminine de surcroît, vient de l’ennemi! Serait-il exagéré de penser que les “grotesques”, de 1630 ou de 1830, et Gautier avec eux, ont aussi payé ce tribut de mépris au tout-puissant conformisme?⁽²⁹⁾

L’auteur de *Fortunio* n’a cessé de s’opposer à certaines de nos valeurs et à vanter les séductions de l’Orient où, au contraire, l’arabesque, écriture religieuse de l’Islam, révèle le mystère infini du divin. Mais ce qui séduit le plus l’écrivain, c’est sûrement la fantaisie illimitée, les ressources capricieuses d’une forme d’expression qu’on ne peut enfermer dans un code étroit. J’ai cité, comme exemple de cette animation, le compte rendu qu’il fit de *l’Imitation de Jésus-Christ*, édité par Curmer, où l’apparent paradoxe est de voir notre critique négliger quasi totalement la théologie au profit d’une théorie de l’ornement, “art particulier (...) auquel on n’attache pas communément une importance philosophique assez grande” écrit-il. La grande vertu de l’ornement est son autonomie, sa capacité quasi illimitée de création. Il représente donc une forme d’expression idéale pour un esprit libéré, pour un artiste libertaire. Et comme cette libération représente à la fois une prise de distance à l’égard de la tradition, de la régularité mais aussi vis-à-vis de soi-même (on s’y prend moins au sérieux que dans les grands sujets et les “arts majeurs”!), l’ornement et l’arabesque contribuent aussi à l’expression de l’humour.

Ce qui ne signifie pas qu’ils manquent d’ambition car la conclusion de l’article pose l’artiste en concurrent de Dieu, ce qui frôle le blasphème: “Ce qu’il y a de plus difficile au monde, c’est

d'imaginer quelque chose en dehors de ce qui existe. L'ornement essaye de résoudre ce problème et invente une création à côté de la création."⁽³⁰⁾ L'effervescence romantique reste à l'oeuvre dans les divers sentiers de cette création mais la lucidité critique prend la forme du ressort de rappel de l'humour. Qu'elle soit lyrique, descriptive ou narrative, l'arabesque témoigne donc à la fois de plusieurs tendances: elle nargue le réalisme, le classicisme, les règles et les normes; elle affirme les droits d'une esthétique de l'invention et de la fantaisie; elle joue de la séduction et de la sensualité en affirmant la valeur du plaisir contre les rigueurs moralisantes⁽³¹⁾; elle instaure une distance critique avec les modes, les idéologies et les bienséances qui fonde un humour qui tout à la fois condamne l'auteur à une certaine marginalité et d'avance l'en venge.

*
* *

Dénoncer les procédés de l'écriture en les exhibant, en les parodiant, en en jouant de façon ostensible, c'est sans doute faire preuve d'intelligence — montrer qu'on n'est pas dupe des artifices littéraires — et se donner un plaisir jeune, non-conforme, joyeusement agressif, mais c'est aussi se priver du bénéfice qu'ils peuvent engendrer auprès du public: la crédibilité et la gloire. Le manque de sérieux paie mal en matière de réputation. Le sourire ironique cache souvent un échec, une souffrance, comme le rêve brisé par la réalité qu'exprime globalement le "mal romantique".

Ainsi Gautier choisit-il, comme par une provocation souriante, de souligner la convention des personnages et des situations, de détruire l'illusion réaliste en accusant la "rhapsodie" (Chlovski) du récit, en multipliant les réflexions piquantes, les parodies, les digressions mais aussi les masques, le plus souvent subtilement levés, et "le discours connotatif"⁽³²⁾ qui rappelle aussi Henri Heine et un caractère ironique du romantisme allemand auquel Nerval avait sensibilisé son camarade.

Cette attitude n'est pas morte: on la retrouve par exemple chez Milan Kundera qui rappelle le "paradis à jamais perdu de l'immense gaieté de l'imagination" dont le prototype est Rabelais et "la forme romanesque en tant que jeu" que lui révèlent Laurence Sterne et Denis Diderot. L'exilé tchèque signale aussi Witold Gombrowicz qui représente pour lui "la réhabilitation de l'euphorie, de la plaisanterie, de jeu, du frivole dans la prose moderne" et il ajoute: "Les grands écrivains sont toujours

amusants: cette phrase de Gombrowicz a aujourd'hui le caractère d'une provocation irrespectueuse."⁽³³⁾ Celle même qu'on retrouve dans maints textes de Gautier s'efforçant de secouer nos dogmatismes et de nous faire admettre la mouvance de la vie comme les droits de l'imagination, échos de l'attitude des "Bousingos" "restée vivante à travers Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Jarry, Appolinaire et (qui) a vu une sorte de couronnement dans Dada et le surréalisme de la première époque."⁽³⁴⁾

De multiples raisons existentielles ou esthétiques, des influences littéraires et artistiques diverses convergent donc pour donner au style de Gautier une "motivation" orientée vers l'humour assorti de parodie et de satire légère, où le jeu et le sourire, même un peu crispé, l'emportent finalement, concourant à une victoire sur soi-même et sur le sort qui par les spirales et volutes de la fantaisie aboutit à un équilibre et à une maîtrise pour l'homme et à une oeuvre dont l'unité est cachée sous le disparate pour l'écrivain.

Nous pouvons maintenant examiner brièvement et d'une façon générale, non exhaustive bien sûr, quelques formes de distance critique dans les récits de Gautier.⁽³⁵⁾

*
* *

Prenons le cas de *Mademoiselle de Maupin*. Oublions la prestigieuse et caracolante *Préface* puisqu'elle n'entre pas dans la narration, encore que le ton, les références et quelques procédés fassent corps avec le récit même si ce dernier n'est pas simplement la suite de la "plaidoirie rentrée"⁽³⁶⁾ que Gautier n'a pas eu l'occasion de prononcer dans le procès déclenché par les attaques moralisatrices du *Constitutionnel* à propos de l'article sur Villon paru dans *La France littéraire*.

Naguère, Gautier s'est éloigné du "Petit Cénacle", mais il vit la "bohème du Doyenné" quand il rédige ce récit inclassable ce "récit poétique" comme on l'a appelé, qui "n'est pas tout à fait un roman".⁽³⁷⁾ Il a publié les *Jeunes-France* en 1833 et s'en souvient. C'est un jeune auteur bouillant, paraissant plein d'avenir et l'éditeur Renduel traite avec lui en septembre 1833 pour ce livre dont l'échec commercial va, paradoxe et déchéance que souligne Michel Crouzet, rejeter Gautier vers le journalisme et la critique si brillamment défiés. Mais déjà, au seuil d'une carrière qui semble prometteuse, l'auteur, par son héros d'Albert, exprime son inadaptation à la règle du jeu, son mépris des compromissions sociales, son irréductible solitude d'esthète idéaliste.

Effectivement Gautier se saisit d'un sujet en or, dont on commence à parler et qui pourrait devenir un passionnant roman à succès pour en faire un récit lyrique, non conventionnel, où il livre son âme et exerce sa fantaisie aussi librement et insolemment que possible. D'emblée il écarte le récit historique, la chronologie rigoureuse, l'intérêt des péripéties, la cohérence des personnages, l'unité de ton, celle du style; la matière du roman se volatilise en confession narcissique, en rêverie esthétique, en manifeste romantique et païen contre l'utilitarisme. Autant de libertés qui lui coûteront cher. Et jusqu'à nos jours, malgré le succès relatif des rééditions, on continuera à lui reprocher son irrespect de la forme romanesque. Par exemple l'abondance des digressions: "Le récit est constamment interrompu par des descriptions, des méditations, des élévations lyriques." Nous retrouvons des traits marquants et constants de la manière de Gautier. Mais au moins le critique actuel reconnaît que "ce sont ces pages qui font l'exceptionnelle valeur du livre."⁽³⁸⁾

Bornons-nous à ce qui se rattache à l'humour. D'entrée de jeu, le ton est désinvolte, détaché, surplombant le moi, malgré le narcissisme, d'une légère ironie aristocratique qui rappelle les "roués" et Choderlos de Laclos. Le jeune auteur de vingt-quatre ans veut certes provoquer le bourgeois, défier le moralisme montant mais aussi, manifestement, ne pas se prendre tout à fait au sérieux. Il a conscience des limites de sa personnalité et de ses ambitions. Tout en affirmant ce que Michel Crouzet n'hésite pas à nommer "les *Confessions* de Gautier, et une somme romantique" et même ce qui serait "le *Banquet* romantique",⁽³⁹⁾ l'auteur d'*Albertus* rompt déjà avec l'illusion romantique. Par exemple en écrivant: "Il est bien entendu qu'on est toujours le premier amant d'une femme." (p. 71).

Mais d'emblée aussi, il n'hésite pas à détacher le lecteur potentiel du récit en commençant par une lettre qui débute par l'aveu qu'il n'y a rien à raconter: "ma vie est la plus unie du monde, et rien n'en vient couper la monotonie" (p.61). Le héros n'est qu'un anti-héros, un raté de l'aventure, un contemplatif et un velléitaire. Or, il est le porte-parole de l'écrivain. Comment s'intéresser à un narrateur qui vous déclare: "Je n'ai jamais eu une aventure, je n'ai jamais fait un voyage" et qui annonce l'histoire de ses idées "à défaut d'événements et d'actions" (p.62). Le chapitre premier a beau se terminer par "j'ai assez rêvé; à l'action maintenant" (p.75), ce ne sera qu'un faux départ.

La deuxième lettre qui est aussi le chapitre deux annonce d'emblée l'échec de l'intention: "je n'ai pu tenir parole à personne, pas même à moi." (p.77) et le développement de cet aveu rappelle manifestement *Onuphrius* empêtré dans une personnalité que semble guider une volonté extérieure menant à l'échec ou à la confusion. Un peu plus loin, la mise à distance de l'action est telle qu'il écrit: "Mais en vérité, l'histoire est si pauvre que je suis forcé d'avoir recours aux digressions et aux réflexions". Cela vaut bien les intrusions de Scarron, censé être plus ou moins contemporain de cette histoire. La fin du chapitre insiste encore sur la monotonie de cette existence et sur l'irréalisme du héros dont la vue du monde est faussée par le rêve et la tension vers l'idéal. Et de s'imaginer une revanche de la réalité offensée par ce dédain: "cela ne serait-il pas bien fait, si j'allais m'éprendre d'une telle passion romanesque pour quelque maritorne ou quelque abominable gaupe?" (p. 98). Mais en fait rien ne se passe.

Il faudra attendre environ la 100ème page et le début du chapitre six pour abandonner d'Albert à ses songes creux et voir démarrer un véritable récit. Mais Gautier le fait avec une lucidité ironique qui touche à l'effronterie à l'égard du lecteur: "En cet endroit, si le débonnaire lecteur veut bien nous le permettre, nous allons pour quelque temps abandonner à ses rêveries le digne personnage qui, jusqu'ici, a occupé la scène à lui tout seul et parlé pour son propre compte, et rentrer dans la forme ordinaire du roman, sans toutefois nous interdire de prendre par la suite la forme dramatique, s'il en est besoin, et en nous réservant le droit de puiser encore dans cette espèce de confession épistolaire que le susdit jeune homme adressait à son ami, persuadé que, si pénétrant et si plein de sagacité que nous soyons, nous devons assurément en savoir là-dessus moins long que lui-même." (p.161).

Tout y est ou presque dans ce condensé de Scarron, Sterne, Diderot et Nodier.

L'arbitraire souverain de l'écrivain se manifeste de façon quasi cynique. Il choisit sans justification de couper la confession épistolaire et d'entrer sans transition ni précaution dans un récit classique. Il reconnaît n'avoir pas joué son rôle de romancier mais ne vient pas à résipiscence pour autant. Il annonce au contraire que le jeu continuera à mêler, donc aussi à faire éclater, les genres littéraires. Chemin faisant, il se moque de la passivité du lecteur ("débonnaire"), de son personnage au narcissisme outrancier et

de ce qu'on appelle "l'auteur omniscient" tout en jouant à dissocier l'auteur et le narrateur. La longue phrase parodie quelque peu le style sinueux, explicatif du classicisme avec une pointe de style administratif ou juridique ("le susdit jeune homme").

Même dans le cadre des lettres, la distanciation critique avait joué. Après quatre pages d'exaltation spiritualiste et romantique, farcies de points d'exclamation, de points d'interrogation et de tous les clichés sur l'amour idéal, il s'interrompt brusquement: "...Ouf! voilà une tirade d'une longueur interminable, et qui sort un peu du style épistolaire. — Quelle tartine!" La parodie du mauvais romantisme s'accompagne des ruptures et du mélange des styles, du jeu sur les moyens d'expression qui contribue aussi à discréditer le personnage central: "je me suis joliment laissé aller au lyrisme, mon très cher ami, et voilà déjà bien du temps que je pindarise assez ridiculement." (p.85).

Une distance critique analogue s'exerce à l'égard de l'idéal et de la fonction poétique lorsque d'Albert, porte-parole du jeune poète, s'écrie: "Que Platon avait raison de vouloir vous bannir de sa république, et quel mal vous avez fait, ô poètes!" (p.84). Et la fausse accusation contre l'idéalisme poétique, teintée d'amertume, se complique lorsque le même personnage écrit à son confident à propos d'un jeu de séduction selon les canons du romantisme de salon: "Moi, faisant du platonisme le plus quintessencié, cela ne te paraît-il pas une des choses les plus bouffonnes?" (p. 85).

Le texte fourmille de tels traits de distanciation, de parodie et de jeu verbal qui globalement représentent une mise à l'écart critique de certaines tendances du moi, de certaines séductions d'époque qui risqueraient d'égarer Gautier dans le romantisme frénétique ou conventionnel.

Mais ces libérations représentent aussi une affirmation souveraine d'une fantaisie démiurgique qui a culminé dans l'oeuvre de Gautier avec *Fortunio*. Geneviève van den Bogaert remarque fort justement: "C'est sans doute un symbole riche de signification que cet Eldorado qui n'a pas de fenêtre sur le dehors." Elle ajoute: "L'âme de Gautier n'avait pas de fenêtres sur la vie."⁽⁴⁰⁾ Ce qui me paraît plus contestable malgré la tentation de l'analogie.

Ce rêve fermé sur lui-même qui se colore du prestige et des richesses des références culturelles aimées, du décor des vies rêvées et qui se donne toutes les puissances et toutes les fantaisies,

ne le retrouvons-nous pas dans ce traitement de la fiction qui se moque des normes, des règles et des attentes et qui institue une fête onirique insoucieuse de l'audience ou du qu'en dira-t-on? Le "narrateur" n'est-il pas aussi son propre "narrataire"?

N'est-ce pas la même esthétique égocentrique et solitaire du vraisemblable que nous retrouvons à la fois dans les thèmes et leur traitement narratif? "Désinvolté et lointain à l'égard de son sujet, Gautier ne le traite qu'allusivement...", écrit Michel Crouzet⁽⁴¹⁾. C'est qu'il est trop occupé par sa "rêverie compensatoire", par la création d'un monde selon son coeur mais dont il sait trop combien il est illusoire. D'où l'amère distance critique étroitement reliée à la farouche volonté de monter, malgré tout, le théâtre de sa rêverie. L'art de l'artifice faisant corps avec la conscience de l'artifice, l'art pour l'art, c'est aussi la liberté de l'art et la libération par l'art.

*

* *

Ceci m'amène à quelques considérations finales sur l'omniprésence de la citation et de la référence culturelle. Montaigne déjà l'avait remarqué: "Nous ne faisons que nous entregloser" et ne répugnait pas à la "farcissure" qu'il avouait pratiquer "plustost par licence que par mégarde". Gautier aussi s'en donne licence mais autant par nécessité existentielle que par divertissement. Si d'une certaine façon, il renoue par delà le classicisme avec Montaigne et Rabelais grâce à cette forme de transgression de l'autorité et du consensus, c'est aussi qu'il veut voir et donner à voir son univers miniature, son musée imaginaire, qu'il veut y vivre le temps d'une création.

Comme le recommandait aussi Baltasar Gracián dans son traité d'éloquence baroque, la citation ou la référence peuvent être parodiées, déformées, soumises au trompe-l'oeil comme nous venons de le voir avec l'idéalisme platonicien caricaturé et joué bien que secrètement partagé.

Tous les textes de Gautier sont farcis d'allusions, de citations, de références littéraires, picturales et autres qui lui composent un monde enrichi de ses admirations (Titien, Rubens, Corneille, l'Antiquité, l'Orient, la "barbarie pittoresque", etc.). Les fictions narratives autant que les autres textes. Et souvent les personnages ne sont que des combinaisons de modèles culturels plus ou moins animés, citant les tableaux, les sculptures les plus chères à la sensibilité de l'écrivain. On n'en finirait pas d'en énumérer les ex-

emples, même dans une seule oeuvre. En voici un qui termine l'évocation de l'idéale "blonde aux yeux noirs" que Georges Poulet a étudiée. L'auteur résume son idéal par une double étiquette: "un motif de Giorgione exécuté par Rubens" (p.73).

Dans une volumineuse étude, Antoine Compagnon a essayé d'examiner systématiquement "le travail de citation".⁽⁴²⁾ Parmi toutes les valeurs et tous les usages envisagés, il distingue quelques caractères qui peuvent servir à notre propos. Il souligne la complexité des rapports entre la citation (sous ses différentes formes) et son contexte. "S'interroger sur la spécialité signifiante de la citation dans le discours, c'est évidemment explorer (...) le complexe de ses valeurs de répétition."⁽⁴³⁾

Ainsi de la valeur d'icône: "L'icône est une citation qui qualifie le citateur lui-même quand il assume une énonciation propre malgré la reprise; le pastiche, la citation implicite, la réminiscence sont d'ordre iconique;..."⁽⁴⁴⁾. Effectivement Gautier aime vivre en pensée et donc, par exemple, recréer en littérature un pastiche du monde antique ou oriental, à l'aide d'allusions qui sont autant d'images culturelles enfilées comme perles du discours.

Antoine Compagnon rappelle que "dans la Grèce ancienne, la compétition de citations était un jeu de société" auquel se rattachent les concours de rhapsodes évoqués par Platon.⁽⁴⁵⁾ Mais pour Gautier, le défi s'adresse bien plus à lui-même qu'à un quelconque compétiteur.

A ce propos, Compagnon rapporte l'histoire, narrée par Gombrowicz dans le roman *Trans-Atlantique*, de la joute oratoire qui l'oppose à Borgès et où celui-ci parvient à lui clouer le bec en lui prouvant que tout ce qu'il profère a déjà été dit. "Réfuter le discours de l'autre sous prétexte de la citation, c'est priver l'autre de ses icônes, le disqualifier et le réduire au silence".⁽⁴⁶⁾ Pareille joute eût été bien terrible pour Gautier, elle l'eût empêché de s'équilibrer par la rêverie compensatoire et même de développer son oeuvre. Une oeuvre qui souvent n'est qu'un jeu mais dont la valeur est aussi vitale que pour l'enfant: jeu-compensation, jeu-consolation, jeu-revanche, jeu-poésie. Mais grâce à l'humour, Gautier sait qu'il joue et il explore ainsi l'ambivalence fondatrice de la littérature, cette curieuse magie des mots qui parvient à susciter et ressusciter les rêves ou à créer des mondes inconnus.

Gautier est tenté jusqu'au vertige par la fascination littéraire mais l'humour qu'il maintint toute sa vie l'empêche de sombrer dans le gouffre de l'irréel ou de l'absolu. Dans la narration, les libertés qu'il se donne, la gratuité et le caractère stéréotypé de ses intrigues le relèguent à l'arrière-plan⁽⁴⁷⁾. Mais le non-conformisme de sa facture, la fantaisie créatrice du traitement narratif le place aussi dans la lignée du roman expérimental qui va de Scarron et Diderot aux recherches contemporaines. Quant à l'humour,⁽⁴⁸⁾ il lui sert littéralement de garde-fou en permettant un *jeu* permanent, dialectique et poétique, entre la "fonction du réel" et la "fonction de l'irréel".

Marcel VOISIN
(Université libre de Bruxelles)

NOTES

1. Il serait fastidieux de reprendre ici les rééditions récentes, commentées ou non, de ces ouvrages dont le succès ne s'est jamais démenti, semble-t-il. Plus étonnant est la réédition d'œuvres telles que les récits de voyage (en Espagne, Gallimard et Garnier Flammarion, 1981, par exemple) et surtout les contes et nouvelles: *Un trio de romans* (Laubriet, 1979 chez Slatkine); *La Morte amoureuse, Avatar*, etc. (Jean Gaudon, 1981, en "Folio"); *Récits fantastiques* (M. Eigeldinger, 1981, Garnier Flammarion); *Mademoiselle de Maupin* (J. Robichez, 1980); *le Roman de la momie* (L. Lévy-Delpla, 1980 Larousse); *La Croix de Berny*, 1980, France-Empire; *Partie carrée* (J.M.L. collection Demain et son double, 1982). A quoi il faudrait ajouter les études récentes sur le narrateur telles que: J. Savalle: *Travestis, métamorphoses, dédoublements*, Minard, Paris, 1981; J. Richer: *Etudes et recherches sur Gautier prosateur*, Nizet, Paris, 1981; Marc Eigeldinger: *L'Inscription du théâtre dans l'oeuvre narrative de Gautier, 1982*; M. Cl. Schapira: *Narcisse et le récit. Etude sur les romans et les nouvelles de Gautier*, Thèse, Dijon, 1981; K. Haddad: *Les Contes fantastiques de Gautier*, Essai d'analyse structurale, thèse, Paris X, 1979; etc.
2. Voir *Le Soleil et la nuit. Essai sur l'imaginaire dans l'oeuvre de Théophile Gautier*, éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 26, av. P. Héger, 1050 Bruxelles, 1981. Cf. Georges Poulet: "Il s'agit d'entrer dans un état de réceptivité profonde où l'être se sensibilise à l'extrême, puis de céder peu à peu à une sympathie pénétrante." (*Le sens de la qualité*, p.33).
3. W.C. Booth, in *Poétique du récit*, Seuil, coll. Points, Paris 1977, p. 85 et sv. (passim).

4. Armand Hoog: *Le Temps du lecteur*, P.U. F. coll. "Littératures", Paris 1975, pp. 30-31. Tout le livre de Jean Onimus: *La Communication littéraire* (Desclée de Brouwer, 1970) serait à citer.
5. *Op. cit.*: pp. 15-16.
6. Ilya Prigogine et Isabelle Stengers: *La nouvelle Alliance. Métamorphose de la science*, N.R.F. Gallimard, Paris 1979 (passim et notamment pp. 25-29, 54-57, 63, 84, 88, etc.). Voir aussi pour l'astronomie: Hubert Reeves; *Patience dans l'azur*, Seuil, Paris 1981. Et bien entendu les travaux épistémologiques de Gaston Bachelard.
7. A. Hoog: *op.cit.*, p. 27 cfr pp. 41-41: "Une méthode de connaissance fondée sur le recensement exact et complet des éléments du donné peut-elle être applicable à ces opérations de l'esprit à propos desquelles on ne peut obtenir ni dénombrements complets ni expérimentations?"
8. Voir l'article de Catherine Garnier: "Tokieda contre Saussure, pour une théorie du langage comme processus" - in *Langages*, décembre 1982, Larousse, Paris, consacré à la linguistique japonaise. Notons que l'idée de processus est précisément fondamentale dans le livre de Prigogine et Stengers.
9. Bachelard a insisté sur ce point. Cfr. Prigogine et Stengers: "Nul ne s'étonnera de nous voir, tout au long de ce chapitre, proposer des approches qui font bon marché des cloisonnements académiques les mieux reconnus, et singulièrement de ceux qui séparent les sciences de l'animé et de l'inanimé. Nous pensons, après Leibnitz et bien d'autres, que le geste de cloisonner est aussi vain que celui de partager les eaux des océans, même si ce geste ne va pas sans conséquences intellectuelles ou institutionnelles." (*op.cit.* p. 186).
10. Tout le livre *La Nouvelle Alliance* en témoigne. Citons pourtant ce passage qui montre, parmi d'autres, le désarroi d'un pionnier de la modernité scientifique. Dès lors que penser des autres? "Bohr disait qu'il ne pouvait penser sans vertige à la signification de la mécanique quantique, et c'est bien en effet un arrachement vertigineux aux habitudes du bon sens que de comprendre que toute propriété macroscopique est inséparable de l'"éclairage" que nous choisissons de projeter sur la réalité, et que celle-ci est trop riche, que ses reliefs sont trop complexes pour qu'un seul projecteur puisse l'éclairer dans sa totalité." (p.233).
11. *Op. cit.*, pp. 32-36.
12. *Ibid.* pp. 208-209.
13. Voir, par exemple, Pierre Fontanier: *Les Figures du discours*, Flammarion, "Champs", 1977, 505 p. Edition préfacée par Gérard Genette qui salue cette somme ainsi: "telle est la démesure, tel est l'impérialisme, tel fut l'empire de la rhétorique." En remplaçant la rhétorique par Newton (ou Laplace, ou Descartes) nous retrouverions l'épistémologie scientifique et l'impossibilité pour la "science classique" rendre compte de la dynamique et de la vie des formes dans la nature.
14. *Op.cit.*, pp 110-112.
15. Je renvoie notamment à la belle étude de René Jasinski: "Genèse et sens du *Capitaine Fracasse*", R.H.L.F., t. 48, avril-juin 1948, pp. 131-156.

16. G. Matoré: *Le Vocabulaire et la société sous Louis-Philippe*, Droz-Giard, Paris, 1951, pp. 174 et 193. Voir l'évocation de ces affinités, dans M. Voisin, *op.cit.* pp. 21-22. Pour les rapprochements avec l'esthétique baroque, voir *ibid.*, passim et notamment 29-30, et 322 et suivantes.
17. cf. "C'est Diderot qui, le premier, a eu l'idée, reprise par Nodier, de développer en un volume la situation simplement indiquée par Sterne." Albert Cazes in *Oeuvres choisies* de Nodier, Delagrave, collection "Pallas", s.d., p. 262. Sterne a aussi influencé Balzac que Gautier admira.
18. M. Voisin: *op.cit.*; p. 23-25, 172, notamment. Voir aussi P. Moreau: *Le classicisme des romantiques*, Plon, 1932.
19. Avec des érudits comme Gautier et surtout Nodier, pétris d'humanisme classique, marqués par les études gréco-latines, il ne faut pas non plus négliger les sources antiques: l'*Odyssée* qui est le modèle du récit à digression (Todorov va jusqu'à écrire: "Ulysse ne veut pas rentrer à Ithaque pour que l'histoire puisse continuer" — *Poétique de la prose*, Seuil); l'*Ane d'or* d'Apulée qui fournit le point de départ de *Smarra* (1821) qui à la fois offre le pastiche de la forme antique dont Gautier se souviendra parfois et ouvre le genre "frénétique" que l'auteur d'*Onuphrius* effleurera en le raillant comme Nodier le fit lui-même dès 1824 dans ses *Tablettes romantiques*. Car tous deux sont des "demi-classiques", mais se vouant d'abord à leurs rêveries et fantaisies. Ce qui fait qu'ils se rejoignent encore dans l'impression, fondatrice de l'oeuvre, d'un idéalisme blessé, d'un rêve brisé, que l'humour et la dérision d'une part, la féerie esthétique de l'autre, tâchent de compenser. Voir, par exemple, *Charles Nodier* par Hubert Juin, Seghers, Paris 1970, p. 99. Notons encore que tous deux seront considérés comme des auteurs peu intéressants par la critique pendant longtemps en raison de cet humour et de cette fantaisie ("auteurs pour enfants", "amateurs incapables de construire une oeuvre", etc.)
20. Pour plus de détails, voir la communication de M. Albert Kies "La destruction du roman dans l'histoire du roi de Bohême de Charles Nodier" à paraître dans les actes du colloque *Narration et interprétation* aux Facultés universitaires Saint-Louis (Bruxelles, 3, 4, et 5 avril 1984). Consulter également la postface de Jean Richer à *l'Histoire du Roi de Bohême*, Club français du livre, Paris 1950, et du même chercheur. *Autour de l'Histoire du Roi de Bohême*, Archives des Lettres Modernes, Minard, Paris 1962, ainsi que F.B. Barton: "Laurence Sterne and Charles Nodier", *Modern Philology*, vol. XIII, No. 4, 1916.
21. Voir notes 19 et 20.
22. Voir la réédition présentée par Joseph-Marc Bailbé dans la "Nouvelle Bibliothèque romantique", Flammarion, Paris, 1973.
23. *Portraits contemporains*, Charpentier, Paris, 1874, p. 206.
24. Voir *La Littérature de l'âge baroque*, Librairie Corti, Paris 1953; *L'intérieur et l'extérieur*, 1968; etc. Notons que dans *Narcisse romancier* (1972), Jean Rousset étudie le "je" du narrateur dans le roman homodiegétique.
25. *Les Petits romantiques français*, étude collective, *Cahiers du Sud.*, p. 243; cf. p. 249.
26. *Les Années romantiques de Théophile Gautier*, Vuibert, Paris, 1929, p. 247.

27. *Les Grottesques*, préface, Bibliothèque Charpentier, passim. Gautier propose le genre de l'*arabesque*, p. XI. N'oublions pas non plus Cyrano de Bergerac.
28. Dans son livre *Le Moyen âge fantastique*, J. Baltrusaitis oppose les deux à propos de l'art gothique. (éd. A. Colin, 1955, pp. 143-144). Mais n'est-ce pas la situation de l'écrivain moderne et du narrateur en particulier? Notons pourtant que dans la préface des *Grottesques*, Gautier rompt une lance contre la manie de la nouveauté: "cette préoccupation du neuf qui tourmente les cerveaux inférieurs."
29. Et même les plus grands! "Certes Corneille est un génie admirable: mais à quel génie supérieur encore il fait penser, s'il avait joui de la liberté de Shakespeare! — Quand nous nous le représentons, il nous apparaît souvent sous la forme d'un Prométhée poétique cloué sur le Parnasse avec les clous des trois unités, par le Pédantisme et la Routine" (*Le Moniteur Universel*, 10 juin 1861).

Dans sa communication au colloque "Narration et interprétation", à Bruxelles, le professeur Michel Otten rappelait que vers 1900, les milieux cléricaux belges voyaient dans le "modern style" ou "l'art nouveau" des architectes Horta, Hankar, etc., où joue subtilement l'arabesque, "la main même du diable"! Voir Franco Borsi: *Bruxelles 1900*, éd. Vokaer, Bruxelles, 1979, 260 pages et de nombreuses illustrations.

Mais décidément les voies de la Providence sont impénétrables: Michel Otten rappelait aussi ce proverbe portugais repris par Claudel dans *Le Soulier de satin*: "Dieu écrit droit avec des lignes courbes".

30. Voir M. Voisin: *op.cit.*: pp. 326-327. L'article a paru dans l'*Artiste* du 28 février 1858.
31. L'oeuvre de Gautier est partout semée de traits païens, libertins et libertaires qui narguent le moralisme judéo-chrétien, le puritanisme en particulier. Le style quaker ou janséniste n'est vraiment pas son affaire.
32. Voir T. Todorov: *Qu'est-ce que le structuralisme?* Seuil, 1968, p. 112.
33. Extraits d'une préface à une nouvelle traduction américaine de *La Plaisanterie*. Et le critique B. Poirot Delpech conclut: "La leçon de Kundera se résume à cela même: de l'absurde faisons du léger, de l'amusant, du beau." (*Le Monde*, 27 janvier 84 à propos de *L'insoutenable légèreté de l'être* paru chez Gallimard en 1983).
34. P.G. Castex: *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Corti, 1962, p. 60.
35. *Le Soleil et la nuit* comporte des notations éparses que je ne puis reprendre ici sur les sources et fonctions de l'humour, sur le récit fantastique, sur quelques procédés dans *Mademoiselle Dafné* (pp. 328-330), etc. Cette fantaisie parut le 1^{er} avril 1866 dans la *Revue du XIXe siècle* d'Arsène Houssaye.
36. Michel Cruzet: introduction à *Mademoiselle de Maupin*, éd. "Folio", Gallimard 1973, p. 10.
37. Geneviève van den Bogaert: introduction à *Mademoiselle de Maupin*, éd. Garnier-Flammarion, 1966, p. 16. Nos références au texte renvoient à cette édition. Voir Carmen Fernandez Sanchez: "*Mademoiselle de Maupin* et le récit poétique", *Bulletin de la Société Th. Gautier*, NO. 3, 1981.

38. *Ibid.* p. 15-16. Victor Hugo dans son article élogieux paru dans *Vert-Vert* avait déjà remarqué ce désintérêt du disciple pour la "machine" du récit.
39. *Op.cit.*, p.16 et 27.
40. *Op.cit.*, p.19.
41. *Op.cit.*, pp. 14-15.
42. Antoine Compagnon: *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979, 415 p.
43. *Ibid.*, p.70.
44. *Ibid.*, p.79.
45. *Ibid.*, p.365.
46. *Ibid.*, p.366.
47. Du moins dans la perspective dominante du réalisme romanesque.
48. L'humour est ici considéré essentiellement comme la prise de distance critique à l'égard de l'auteur, du narrateur, de leur statut ainsi que des "lois" des genres narratifs.

LE PERSONNAGE DU NARRATEUR DANS « *FORTUNIO* »

Il y a peu de récits de Gautier où n'apparaisse celui que j'appelle le narrateur, c'est-à-dire celui qui, racontant une histoire, dit "je", ou, plus souvent peut-être, "nous", ce "nous" qui se veut modeste mais qui prend facilement des airs de majesté, un "je" ou un "nous" qui l'introduit dans le récit en tant que personnage. Je suis persuadée que le rôle du narrateur peut revêtir, d'un récit à l'autre, des aspects différents et offrir des interprétations différentes. J'ai choisi de m'arrêter exclusivement à *Fortunio* parce que le narrateur m'a paru y avoir reçu un statut tout-à-fait privilégié et surtout donner à l'oeuvre une signification très riche que je dégagerai au fur et à mesure de mon étude.

Disons d'emblée que le narrateur est omniprésent dans *Fortunio* et qu'il y apparaît avec une périodicité d'une régularité très remarquable. J'analyserai tout d'abord comment il se présente: il fait irruption dans le récit dès la préface: il n'a donc pas besoin d'un tiers pour présenter son oeuvre et il se fait son propre avocat; ce faisant, — volontairement ou non — il donne de lui-même une image relativement précise si l'on mesure l'exiguïté des deux pages et demie de cette préface⁽¹⁾. Il se présente comme un homme lucide, attentif à ses propres réactions, avec ce regard introverti que l'on prête volontiers à Gautier lui-même; il connaît ses propres goûts, et les affirme avec fermeté; il ne reconnaît que trois divinités "la beauté, la richesse, le bonheur" et se fait une gloire d'une attirance marquée pour le matérialisme, en rupture évidente avec les tendances de son époque, beaucoup plus attirée par un sentimentalisme qui n'échappe pas à la mièvrerie. Mais le matérialisme qu'il privilégie a des résonances esthétiques certaines. En tant qu'auteur, il se présente comme un personnage très

moral, très conscient de ses devoirs envers son public qu'il respecte, très conscient aussi des difficultés de son art, mais très consciencieux, se fiant uniquement à ses propres forces et à son propre regard pour évoquer la matière de son oeuvre. Il laisse transparaître ses contradictions: son respect du public ne l'empêche pas de prendre des allures provocatrices; tout en affirmant la modestie de ses ambitions, il se reconnaît cependant comme un auteur ayant déjà à son actif une expérience certaine de la création littéraire; et, par ailleurs, ce matérialiste semble hanté par le bonheur et la spiritualité et n'hésite pas à parler de son oeuvre comme d'un "hymne à la beauté, à la richesse, au bonheur" et à dégager un "sens mythique" à son histoire puisqu'il assimile son héroïne à Psyché, son héros à l'Amour, rejoignant par là un des mythes les plus anciens et les plus féconds de la pensée occidentale. Ainsi se dégage, dès la fin de la préface, l'impression pour le lecteur attentif, d'avoir affaire à autre chose qu'au simple procédé littéraire couramment employé dans les récits de l'époque. Cette peinture psychologique va se développer par la suite dans les différentes directions indiquées par la préface, le portrait se complétant au hasard du récit. Il est inutile de faire un relevé exhaustif de tous ces détails. L'important est, je crois, l'impression créée sur le lecteur, sans même qu'il s'en rende compte: le narrateur est un personnage crédible, il existe, il est "vrai".

Comment se manifeste-t-il dans le roman? Nous l'avons vu: par les confidences de la préface, il fait son propre portrait, ensuite il intervient directement dans le récit en prenant la parole en son propre nom, et j'ai relevé une cinquantaine d'exemples où il dit "je" ou "nous", à tous les endroits du récit, aussi bien à des places privilégiées comme le début ou la fin d'un chapitre que dans le corps du récit lui-même. A ces interventions directes, il faut ajouter des interventions indirectes, moins visibles certainement, mais cependant encore facilement décelables, en particulier sous forme de jugements portés sur les personnages, sur les événements, et surtout peut-être sur les moeurs de ses contemporains. A travers des phrases comme: Fortunio "est généralement fort exact"⁽²⁾, ou: Musidora avait "un petit air délibéré et triomphant le plus charmant du monde"⁽³⁾, on devine, me semble-t-il, assez clairement l'appréciation subjective du narrateur. Si maintenant on quitte le mot-à-mot du texte pour prendre un peu de recul, il me semble que la présence du narrateur est sentie d'une façon diffuse dans l'ensemble du récit. C'est évidemment

une impression de lecture plus subjective que véritablement analysable à travers des procédés, mais on ne peut nier que l'ensemble du récit ne soit focalisé par le regard et par l'esprit du narrateur, ne serait-ce que parce que la répétition de ses apparitions fait sentir qu'il est toujours présent à la lisière du récit même quand on ne l'entend pas.

*
* *

Je vais étudier maintenant de façon plus précise les rapports du narrateur avec l'oeuvre. Un de ses rôles est celui de guide, un guide souriant et prévenant, sachant attirer l'attention sur le détail important, en particulier dans les descriptions, où il intervient toujours directement: "Jetons un coup d'oeil sur la salle et les convives qu'elle renferme"⁽⁴⁾, "nous croyons qu'il n'est pas inutile de consacrer un chapitre spécial à la chatte de Musidora"⁽⁵⁾, ou au contraire éliminant ce qui pourrait paraître fastidieux: "je vous épargnerai la description de son costume"⁽⁶⁾; dans ce domaine aussi les exemples abondent.

Mais il apparaît surtout en tant qu'auteur et se montre maître de sa création, du moins dans le sens où son existence même lui permet de passer d'un lieu à un autre, d'un personnage à un autre, de la description au récit, du présent au passé: nous connaissons aussi bien les sentiments de Musidora que sa carrière de courtisane, les appétits de Fortunio aussi bien que son éducation. Il sait que son oeuvre s'inscrit dans un genre littéraire dont les lois sont strictes: dans la conclusion du chapitre III, par exemple⁽⁷⁾, le narrateur s'excuse sur le contenu qui peut paraître des "hors d'oeuvre", mais il s'empresse de se justifier en ajoutant: "mais sans les "hors d'oeuvre" et les "épisodes", comment pourrait-on faire un roman?" Au chapitre XVII, il évoque les devoirs de l'auteur: "Le devoir de tout écrivain est de débrouiller devant son lecteur l'écheveau qu'il a emmêlé à plaisir et de dissiper les nuages mystérieux qu'il a assemblés lui-même, dès le commencement de l'ouvrage, pour empêcher d'en apercevoir trop clairement la fin"⁽⁸⁾. Il est très conscient que ces impératifs littéraires ont souvent dégénéré en procédés obligatoires et éculés. Quand il évoque l'oncle de Fortunio et qu'il ajoute, entre parenthèses, "pardon de l'oncle"⁽⁸⁾, n'est-ce pas une référence-clin d'oeil au lourd passé littéraire du personnage galvaudé de "l'oncle", si souvent utilisé comme ressort pratique pour résoudre les problèmes techniques posés par l'action? Quand, au chapitre XII, il s'interroge sur la

suite à donner à son intrigue, il envisage des hypothèses romanesques qu'il commente ainsi: "Mais ce moyen est parfaitement usé; on ne voit dans les romans que femmes poursuivies par des taureaux furieux, berlines arrêtées au bord du précipice, chevaux se cabrant dont un inconnu saisit la bride, et autres belles inventions de cette espèce"⁽⁹⁾ et c'est au nom de ce foisonnement répétitif qu'il refuse le romanesque traditionnel.

Mais avec Gautier, les choses ne sont jamais simples: tantôt le narrateur apparaît comme un maître tout-puissant, libre d'orienter sa création à sa fantaisie: il a choisi comme héros Fortunio, il a voulu la perfection physique de Musidora, il refuse de lancer son héroïne dans des aventures qui risqueraient de la défigurer..., tantôt au contraire il apparaît comme un simple spectateur du récit qui a ses lois et son autonomie propres, des lois souvent en contradiction avec celles admises par tous: "Voyez, Fortunio, à quelles extrémités vous me réduisez! Nous avons créé tout exprès une jolie femme pour être votre maîtresse, et nous sommes forcés de la tuer à la page 85, contrairement aux usages reçus"⁽¹⁰⁾.....De même, ses héros lui échappent très souvent: le narrateur se montre incapable de transcrire les paroles de son héroïne⁽¹¹⁾, ou de donner des renseignements sur Soudja Sari, qui a l'air de s'introduire par la force et de sa propre initiative à l'intérieur du récit⁽¹²⁾. Mais c'est Fortunio qui manifeste la plus grande indépendance, car son créateur se présente comme totalement ignorant à son sujet. Il faudrait citer ici tout le début du chapitre V où le narrateur évoque longuement son "embarras cruel", embarras qui le pousse à aller jusqu'à envisager de changer le choix de son héros. Cette ignorance des faits et gestes de son héros en arrive à imprimer au récit des temps d'arrêt, que le narrateur meublera comme il le pourra, et ces difficultés renaissent périodiquement, avec même peut-être une gradation: ce n'est sans doute pas le fait du hasard si de l'"embarras" du chapitre XII, le narrateur passe aux "perplexités" du chapitre XIX. De même le talent de Fortunio dépasse de beaucoup celui du narrateur, qui, ainsi, va se trouver incapable d'imaginer ses paroles: "Nous aurions bien voulu rapporter cette conversation étincelante, mais nous ne le pouvons pas sans afficher un orgueil intolérable; en romancier consciencieux, nous avons fabriqué un héros si parfait que nous n'osons pas nous en servir (...). Nous ne trouvons rien d'assez beau, d'assez splendide"⁽¹³⁾.

Ainsi est tissé à l'intérieur de l'oeuvre un réseau d'influences contradictoires qui créent la dynamique du récit: le narrateur de *Fortunio* a ceci de très original qu'il ne raconte pas seulement une histoire, mais qu'il la fabrique: ce n'est pas une histoire toute faite que l'on lit, mais une histoire en train de se faire, et si on se livrait à une étude du champ lexical, je suis sûre qu'on ferait apparaître un grand nombre de fois des mots comme "créer" et même comme "fabriquer". L'attitude du narrateur n'est pas d'un récitant, mais d'un créateur.

*

* *

Puisque nous avons vu le rôle du narrateur, il est temps de nous interroger sur sa signification, et je voudrais maintenant expliciter un procédé resté jusqu'ici implicite dans mon propos: du fait de l'importance primordiale du narrateur, le récit se présente constamment comme une relation tripartite, entre le narrateur et le texte bien sûr, mais aussi avec le lecteur. C'est le moment de rappeler que, presque chaque fois que le narrateur intervient, il interpelle du même coup le lecteur: le lecteur, malgré son anonymat, va prendre une consistance non négligeable; c'est en tout cas le témoin privilégié que le narrateur ne perd pas de vue un seul instant, lui demandant par exemple un effort personnel de collaboration: "au milieu de cette grande salle, imaginez une grande table⁽¹⁴⁾...", ou en prenant en compte ses réactions: "afin de rassurer le lecteur qui trouverait ces mets trop peu substantiels⁽¹⁵⁾..."; "Et Soudja Sari? Lectrices curieuses, je vous donnerai bientôt de ses nouvelles⁽¹⁶⁾". Le narrateur prévient les objections du lecteur: "Quelques vertueux mortels seront sans doute indignés d'un tel luxe pour un simple animal et diront qu'il vaudrait bien mieux avec tout cet argent, donner du pain aux pauvres⁽¹⁷⁾" et il s'emploie dans les lignes qui suivent à réfuter cette objection possible. Le narrateur a su créer également une complicité certaine avec le lecteur, quand il parle de "notre soleil", ou de "notre héroïne". Ce sont de véritables dialogues qui se nouent périodiquement entre le narrateur et le lecteur. Ici encore j'aurais besoin d'une assez longue citation, que j'emprunterai au chapitre XV: "On trouvera invraisemblable qu'un pareil changement ait lieu d'une manière si subite (...) A cela nous répondrons que rien n'a d'ordinaire l'air plus faux que le vrai (...) Ensuite nous ferons remarquer que (...) Beaucoup de gens respectables (...) seront sans doute d'avis que les coups de foudre (...)

Quant à nous, notre avis est que (...)”, tout cela pour justifier l’existence même du récit: “Puis il fallait bien que Musidora se prît de passion pour Fortunio, sans quoi notre roman n’aurait pu subsister”⁽¹⁸⁾. Ainsi cette page, qui pourrait sembler à première vue une digression destinée à mettre en valeur l’esprit du narrateur, lui permet en réalité d’affirmer sa propre liberté de créateur, contre le jugement plein de bon sens, mais par là même entaché de prosaïsme, du lecteur.

Je crois que cette sollicitation perpétuelle adressée au lecteur est extrêmement féconde, car le plus souvent le narrateur s’adresse au lecteur pour justifier son récit: il prend souvent l’attitude de l’avocat de la défense, qui doit prouver le bien fondé de ses choix, et qui, de ce fait même, proclame sa liberté: il sait qu’il s’inscrit dans un genre littéraire, mais il refuse de se plier aux conventions traditionnellement reconnues; il a choisi d’écrire un récit, il a choisi ses personnages, et si parfois ses personnages ne se laissent pas manoeuvrer, voire même en arrivent à le manoeuvrer lui-même, c’est un problème qui se circonscrit strictement entre lui et sa matière artistique: c’est une sorte de lutte entre des forces contradictoires, mais en aucun cas, le narrateur n’a à se plier à des règles préétablies ou qu’il n’aurait pas lui-même reconnues comme acceptables.

A ce stade de la réflexion, on peut même se demander si le narrateur, qui se veut si naïf, si plein d’une apparente bonne foi, n’a pas en réalité quelque chose de machiavélique: si l’on reprend par exemple ses réflexions, nombreuses, sur l’esthétique romanesque, on peut se demander si le narrateur ne se livre pas à une manipulation de l’opinion de son lecteur dont il cherche à s’attirer la sympathie; en simplifiant les procédés traditionnels, en les grossissant, fatalement il les caricature, et fera ainsi ressortir sa propre originalité: tout est possible au créateur qui s’écarte des sentiers battus pour suivre sa propre loi.

*
* * *

En conclusion, je reconnais volontiers que le narrateur est utilisé comme un procédé commode pour introduire la désinvolture, la fantaisie, l’humour, et la distanciation; il sert d’excuse à Gautier pour se laisser aller à ses démons familiers, — et je pense en particulier à son goût pour les descriptions raffinées. Mais je suis persuadée que l’utilisation de ce procédé somme toute traditionnel n’est en réalité qu’un masque commode pour cacher le

sérieux de l'oeuvre. En effet la technique romanesque la plus courante du temps de Gautier consiste à faire entrer de plein pied le lecteur dans l'histoire, qu'il doit croire vraie. En créant le personnage du narrateur et en lui donnant le volume que nous avons vu, Gautier a créé une barrière entre l'oeuvre et le lecteur, de sorte que le lecteur reste à l'extérieur de l'oeuvre. Le récit est donc présenté, non comme une histoire, à laquelle il faut croire, mais comme un récit à la naissance, à la création progressive duquel assiste le lecteur-témoin, dont le statut de témoin a été clairement explicité. Ce n'est pas une histoire, c'est une oeuvre en train de se faire.

L'étude du statut et de l'utilisation du narrateur invite de façon pressante à une lecture symbolique du texte: le narrateur, créant son oeuvre sous les yeux du lecteur auquel elle est destinée, symbolise l'artiste devant son art; tous les éléments du récit peuvent alors trouver leur interprétation symbolique: les règles littéraires si souvent invoquées ne sont qu'un cas particulier des règles de l'art en général, et si Fortunio échappe si souvent au contrôle du narrateur, c'est parce qu'il incarne les difficultés de la création artistique; le créateur est animé d'une intention créatrice qu'il ne réalise pas toujours exactement comme il l'avait souhaité: le narrateur avait "fabriqué" un héros parfait, une héroïne presque parfaite, mais il n'a pas su les conduire au bonheur parfait. Fortunio incarne lui aussi une forme de créativité, qui s'est exercée dans le plein épanouissement de sa liberté; lui aussi est, à sa manière, l'égal du poète; il a créé son Eldorado, que son caprice seul a supprimé. Si l'on rapproche l'itinéraire du narrateur et celui de son héros, on y découvrira une convergence troublante, une sorte de dédoublement: l'histoire de Fortunio créant son Eldorado est racontée par le narrateur en train de fabriquer l'histoire de Fortunio; c'est une mise en abyme des obsessions, non plus cette fois du narrateur, mais de Gautier lui-même.

Claudine LACOSTE
(Université de Montpellier III)

NOTES

1. J'utilise les *Nouvelles* dans la collection "Ressources"; Slatkine Reprints, Genève, 1978.

2. p. 14.
3. p. 73.
4. p. 9.
5. p. 39.
6. p. 17.
7. p. 41.
8. p. 112.
9. p. 81.
10. p. 83.
11. p. 97.
12. p. 120.
13. p. 109.
14. p. 11.
15. p. 107.
16. p. 126.
17. p. 40.
18. p. 33.

**« LA CROIX DE BERNY »,
GRAND STEEPLE-CHASE NON ACADÉMIQUE**

Le 9 juillet 1845, le journal parisien *La Presse* annonçait un nouveau feuilleton qui devait commencer deux jours plus tard. *La Croix de Berny* portait comme sous-titre *Roman steeple-chase* et avait l'originalité d'être écrite par quatre auteurs, quatre "Gentlemen Riders": Le Vicomte Charles de Launay (pseudonyme pour Madame de Girardin), Théophile Gautier, Joseph Méry et Jules Sandeau.

L'annonce donnait alors une définition du steeple-chase — course au clocher, "nom sous lequel les Anglais désignent une course qui consiste à franchir, à cheval, un certain nombre d'obstacles, haies, fossés, rivières, placés entre le point de départ et le point d'arrivée." Le journal précisait l'emplacement géographique de "La Croix de Berny, plaine située sur la route d'Orléans, près de Paris" et ajoutait "c'est le lieu consacré qui sert de point de départ à tous nos steeple-chases."

Ce roman par lettre devait donc être "une lutte littéraire" entre les quatre "gentlemen riders", les quatre auteurs qui devaient inventer

des situations, des incidents, des difficultés que chacun d'eux à son tour dev(ait) franchir dans un élan de rivalité amicale, ce qui justifiera en quelque sorte le titre de ce roman, où les quatre écrivains lutteront de style et d'esprit, comme dans un steeple-chase on lutte de vitesse et d'intrépidité.⁽¹⁾

On possède peu d'indications sur la façon dont cette oeuvre fut composée. Mais ce qui frappe dès qu'on en prend connaissance c'est la libre allure de la chose, le ton légèrement déshabillé et fantaisiste du tout, les structures quasi ludiques de ce roman écrit par quatre écrivains en liberté.

Que cela ait été entièrement, comme le prétendent les éditeurs, “une peinture de la vie humaine et de ses passions où les événements se dérouleront, sans combinaison préméditée, comme ils tombent dans notre existence, chaque heure et chaque jour avec leur joie et leur douleur”, on a quelque raison d’en douter.⁽²⁾ Il n’en est pas moins vrai que dans ce roman qui eut beaucoup de succès, nos quatre auteurs, dont les rôles respectifs furent gardés secrets le temps de quelques feuilletons⁽³⁾ se sont laissés aller à tout le bouillonnement de leur invention fantaisiste. Au début, comme il s’agissait pour les lecteurs de deviner qui se cachait sous les quatre personnages, les quatre auteurs ne se sont pas fait faute de lancer dans leur argumentation pour gagner la course contre les autres “gentlemen-riders” des traits acérés qui atteignaient leurs compétiteurs au défaut de la cuirasse, traits personnels dans lesquels on pouvait reconnaître le rival de chacun. Plus tard, quand le lecteur a su qui était qui, la nature de ces flèches, parfois fines, parfois grossies jusqu’à la caricature donne à l’écriture un aspect de délire quelque peu cocasse qui nous charme. On a l’impression d’entrer pas effraction dans le salon de Delphine de Girardin et de l’entendre bavarder avec son “éléphant” qui était venu dîner “en costume de travail” pour parler d’Irène de Chateaudin.⁽⁴⁾ Les quatre auteurs jettent pêle-mêle tous les trésors d’invention de leur esprit et se laissent souvent entraîner par les mots. Les quatre compères gardent leur personnalité propre, surtout après qu’ils ont confessé qui ils étaient et peuvent ainsi dans ce jeu donner libre cours à leur déraison. Les quatre amis, car ils sont amis, dévoilent au fur et à mesure que l’intrigue prend forme les tréfonds de leurs personnalités, leurs pulsions, leurs rêveries, leurs désirs inconscients, voire leurs obsessions. Dans cette prose qui tend, pour Gautier particulièrement vers un certain automatisme, sont rassemblés un peu au hasard — comme dans une lettre — des souvenirs de lectures, de spectacles, de voyages, de compositions antérieures. Dans cette écriture font également surface des éléments plus secrets de la personnalité de chacun. On peut se demander ce qui en Gautier a déclenché ce flot.

Est-ce le jeu d’être ou de ne pas être un certain personnage, d’être Edgard de Meilhan et d’avoir le caractère de Gautier? C’est aux portraits que les auteurs jouent certes mais à ce jeu statique est ajoutée une rivalité dynamique, automatisme de riposte aux attaques peut-être puisqu’il s’agit que l’un des quatre gagne. Il faut faire son portrait à soi, se rendre aimable pour le lecteur —

Gautier ne s'en fait pas faute — mais il faut aussi dessiner le portrait en charge de son rival, utiliser des arguments frappants contre les interlocuteurs, arguments parfois fantaisistes ou de pure caricature, mais comme toute caricature ayant un fond de vérité. Tout cela a pour effet de présenter en une charge bouffonne (comme dans *le Charivari*) le "gentleman rider" que l'on veut distancer. L'invention, montée sur le dos du "gentleman rider" n'est plus contrôlée par l'inventeur, emporté par ses fantasmes et par ceux des autres.⁽⁵⁾

Dans ce roman de vacances, publié en juillet et août 1845, les déplacements physiques des personnages mentionnés dans les lettres par les auteurs correspondent sans doute à des déplacements véritables des personnages. C'est particulièrement vrai pour Théophile Gautier qui voyage et fait voyager Edgard de Meilhan.

Un seul point fixe dans le roman, c'est l'amie d'Irène de Chateaudin (Delphine de Girardin), la *poursuivie*. En effet la vicomtesse de Braimes, femme du préfet de Grenoble, reste dans sa ville pendant la plupart du récit.⁽⁶⁾ C'est aussi celle à qui l'on écrit mais qui ne répond jamais.

Delphine de Girardin — Irène de Chateaudin, c'est le clocher mais c'est un clocher qui comme celui de Martinville, dans les souvenirs de Proust, apparaît et disparaît. Car Irène est à éclipses. Elle se déguise et prend parfois l'accoutrement d'une grisette, Louise Guérin, pour mieux échapper au premier poursuivant qu'elle a cru aimer et à qui elle s'est imprudemment fiancée, Roger de Monbert (Joseph Méry). Ce déguisement cause des multiplications d'éclipses. Irène-Delphine, comme la petite lampe de la chambre sous les toits où elle a vécu deux ans pendant la période où elle avait perdu sa fortune, s'éteint et se rallume, à la grande fureur des hommes qui l'aiment. Elle opère un va-et-vient, de Paris (où elle réside tantôt dans son hôtel de grande dame, tantôt dans sa chambre sous les toits de Grisette) à Pont-de-l'Arche dans l'Eure (où elle vit tantôt chez la postière, tantôt au château de Richeport chez la mère d'Edgard de Meilhan-Théophile).

Roger de Monbert (Méry), le fiancé à qui l'on fait subir une épreuve, voyage moins. Il poursuit obstinément Irène sans bouger de Paris la plupart du temps et, induit en erreur par une police peu efficace, cherche ou fait chercher sa fiancée à Rouen et en Bourgogne, mais en vain. Il la retrouve mariée, au château de Villiers dans la Creuse.

Raymond de Villiers, le Don Quichotte, l'homme aux nobles causes, l'âme soeur d'Irène-Delphine, c'est Jules Sandeau. Nous le voyons installé à Grenoble chez Madame de Braimes où il est en train de guérir de blessures qu'il a reçues en secourant une Anglaise dans un hôtel en feu. Ses déplacements sont modestes. Il se rend de Grenoble à Richeport chez son ami Edgard de Meilhan (Théophile Gautier), de Richeport à Paris (dans sa chambrette). Lui aussi a perdu sa fortune pendant deux ans car il a prêté tout son argent à un ami ruiné. La chambrette est située comme par hasard en face de celle de Louise Guérin-Irène. Il se marie avec celle-ci à la fin du roman à la grande fureur des deux autres qui se croient joués par lui et il mourra, tué en duel par Edgard-Gautier à Villiers dans la Creuse au château de ses ancêtres. Il faut noter que Jules Sandeau est vraiment né dans la Creuse, mais pas dans un château.

Car, on l'a deviné, les trois gentlemen riders courent à la poursuite d'une seule et même femme sans le savoir. Tout le monde, y compris Edgard-Théophile, se retrouve à Villiers pour le duel. Celui-ci qui était tombé amoureux d'Irène sous le déguisement de Louise à Pont-de-l'Arche, tue Raymond de Villiers et s'enfuit à Bruxelles. Roger-Méry, le fiancé délaissé mais vengé par ce duel, s'en retourne à Paris, désespéré pour la vie.

Raymond de Villiers (Sandeau) est donc le gagnant de cette joute, mais il est mort. Irène s'est laissé gagner, mais elle ne survit pas à l'annonce de la disparition de son mari de huit jours. Il n'y a donc pas de gagnants.

C'est à partir des lettres de Gautier que je vais essayer de faire une petite analyse de cette course au clocher non académique du joyeux Théophile en cet été de 1845.⁽⁷⁾

Edgard de Meilhan-Gautier compose ses lettres avant et pendant son voyage d'Algérie. On sent, dès la première de ces quatorze lettres qu'il rêve au départ, qu'il songe aux voyages passés, et à celui d'Espagne particulièrement.⁽⁸⁾ Il représente son Edgard comme étant réfugié en vacances dans une ruine idyllique chez sa mère à Richeport dans l'Eure. Désespéré de la conduite incompréhensible de Louise Guérin alias Irène de Chateaudin qui l'évite, il décide de se rendre au Havre en destination de l'Amérique.⁽⁹⁾ Il ne partira pas.

Attiré par son ami d'enfance Arthur Granson rencontré comme par hasard sur le port, Edgard-Théophile se laisse entraîner dans une fête hachischine orgiaque qui lui fait manquer son

bateau. Nous apprenons cela dans une lettre d'Irène-Delphine de Girardin. C'est un coup dur que celle-ci assène à Théophile, mais elle doit bien justifier d'une certaine façon la raison pour laquelle elle ne peut aimer Edgard-Théophile. Celui-ci retourne cacher sa peine à Paris et y assiste au mariage d'Irène en qui il reconnaît avec stupeur sa propre Louise Guérin. Décidé à se venger et à venger Roger (Méry). Il se rend à Villiers pour y provoquer en duel son ami et, puisqu'il le tue, il est carambolé à Bruxelles par cette action.

Gautier, on le sait, écrira ses lettres de Paris, en rêvant au départ, d'Avignon où il s'arrêtera pour rendre visite à la soeur de son père,⁽¹⁰⁾ de Marseille (11 juillet) où il restera quelques jours en compagnie de Méry et de Lady Grey, la femme du consul de Malte,⁽¹¹⁾ d'Alger⁽¹²⁾ et enfin du camp d'Ain-el-Arba d'où il aura le plaisir de signer et dater sa dernière lettre.⁽¹³⁾

Il y a quatorze lettres de Théophile Gautier tandis que ses collaborateurs en ont écrit respectivement douze (Madame de Girardin), neuf (Méry), et six (Sandeau). La part du lion est donc faite à Gautier et celle de la lionne à Madame de Girardin qui est amie très intime de celui-ci à cette période.

Delphine collaborait au journal de son mari *La Presse* depuis sa fondation en 1836. Pendant douze ans elle y inséra son *Courrier de Paris* "que chaque samedi on attendait avec tant d'impatience et où, peut-être, elle a le plus mis d'elle-même. La réunion de ces courriers forme une oeuvre originale qui est comme l'histoire familière écrite au vol de la plume, semaine par semaine, de toute une époque, celle du règne de Louis-Philippe."⁽¹⁴⁾ C'est l'allant des récits du Vicomte de Launay (nom de plume dont elle signait) que l'on retrouve dans les lettres d'Irène, mais ce sont aussi bien les sentiments idéalistes devant la vie qu'elle partage paradoxalement avec Gautier depuis *Mademoiselle de Maupin*, les idées qui ont présidé à l'élaboration du *Roi Candaule* (*La Presse* du 1 au 5 octobre 1844) et qu'elle mettra dans sa *Cléopâtre*, tragédie en cinq actes, présentée le 15 novembre de l'année suivante.⁽¹⁵⁾

Le mari d'Irène, Raymond, tel le Charmion d'une *Nuit de Cléopâtre* de Gautier et de la *Cléopâtre* de Delphine de Girardin, venait avant son duel "en quelques jours d'union conjugale (...) d'accomplir le cercle des félicités humaines".⁽¹⁶⁾ Il n'avait donc pas plus peur de la mort que l'Axel de Villiers de L'Isle-Adam quelque quarante ans plus tard.

Méry, de dix-sept ans l'aîné de Théophile, était l'ami de tous les jours. Méry qui "vous racontait tous les pays", qui "savait l'Inde et la Chine, et l'Afrique et l'Asie et l'Australie, mieux que s'il les eût visitées dans leurs mystérieuses profondeurs (...)"⁽¹⁷⁾ venait en 1845 de succéder à Jauffret en tant que bibliothécaire de la ville de Marseille. A Paris avant de déménager, il avait eu le temps de parler quelque peu avec ses collaborateurs:

Que de génie jeté au vent et à jamais perdu! Il aurait fallu le faire suivre par des sténographes quand il arpentait le portique du temple grec qu'habitait Madame Emile de Girardin au temps où nous faisons à quatre le roman par lettres de *La Croix de Berny*.

Comme le Roger de son histoire après des voyages qui l'avaient mené en Orient et en Italie, il était de retour en France et collaborait lui aussi à *La Presse* où il avait publié "ces merveilleux poèmes en feuilletons: *Héva, La Floride, La guerre du Nizam*"⁽¹⁸⁾ et de nombreux compte rendus littéraires.⁽¹⁹⁾ "Ce volcan de saillies toujours en éruption"⁽²⁰⁾ était le partenaire idéal pour Théophile Gautier qui lui adresse en fait onze de ses quatorze lettres, deux autres étant adressées respectivement à Louise Guérin, alias Irène, alias Delphine, et la dernière à Raymond de Villiers (Jules Sandeau).

Raymond de Villiers (Jules Sandeau) sans doute fort occupé, le personnage le plus important du roman, celui qui gagne et qui perd, était aussi un intime de Théophile, tout au moins l'avait-il été au moment où, après la parution de *Mademoiselle de Maupin*, il était venu chercher Gautier "de la part de Balzac"⁽²¹⁾ pour coopérer à la *Chronique de Paris* où Gautier avait publié *La Morte Amoureuse* et *La chaîne d'or ou l'amant partagé*.⁽²²⁾

Jules Sandeau, du même âge à peu de chose près que Gautier, était comme son personnage Raymond né dans la Creuse. Gautier suivit avec intérêt la carrière assez belle de son ami⁽²³⁾ qui, comme Emile Augier, se tourna bientôt vers le réalisme. Il prisait l'esprit caustique de Jules Sandeau⁽²⁴⁾ qui en effet exploitait dans ses six lettres, sans en être dupe, des veines de sarcasmes très courantes au dix-neuvième siècle: celle de l'Anglaise en voyage, antifigure de keepsake, les thèmes obsessionnels du romantisme, celui par exemple de la chambrette ou ruiné un noble se réfugie, le vieux militaire en retraite qui raconte ses ennuyeux exploits, la rencontre de l'objet que l'on va aimer à la fontaine, le destin qui fait que la chambrette d'Irène-Louise est située en face de celle de Ray-

mond (Sandeau), qui fait qu'ils se retrouvent tous deux à leur chambrette au même moment et que l'on abat les arbres qui les séparent et qu'ils se reconnaissent et qu'ils tombent dans les bras l'un de l'autre.⁽²⁵⁾

C'est plus spécifiquement aux quatorze lettres de Gautier que nous consacrerons le reste de cette étude sur quatre auteurs en liberté.

Le Gautier qui transparaît dans ces lettres, bien qu'il soit déjà dans la force de l'âge (il a 34 ans), est encore celui des *Jeunes France*. C'est le Gautier de *Fortunio*, de *Mademoiselle de Maupin*, le Gautier narquois du *Figaro* d'Alphonse Karr et d'*Une Larme du Diable*, celui qui va se moquer de lui-même derrière son personnage, celui qui va accepter les sarcasmes de ses interlocuteurs épistolaires et qui va se délecter à échapper aux mauvais tours qu'on lui joue en leur renvoyant une caricature des personnages qu'ils ont incarné.

Dès sa première lettre, Gautier donne le ton. La fiancée de son ami a disparu? L'ami a bien de la chance. Boutade? Peut-être. Mais c'est aussi un complexe de fuite devant l'irréremédiable comme le mariage. Théophile-Edgard, lui-même, a fui les avances d'une marquise romantique bas bleu (une vraie toile espagnole décrochée, dit-il) pour aller se réfugier chez sa mère en Normandie dans une abbaye en ruine aménagée en château. Toute cette lettre est d'abord un tissu d'allusions, de quasi auto-citations que Gautier sort de son sac au fil de la plume, tel un prestidigitateur qui laisse déborder, comme des confettis, les mots de son passé d'écrivain déjà lourd. Mais voilà les confettis qui se transforment en foulards devant nos yeux, les foulards en lapins et la lettre a l'air d'être composée à la va-comme-je-te-pousse. La réalité se mêle à la fiction et Edgard a le caractère, les rêveries et les obsessions de Théophile, aussi bien que celles des lecteurs de *La Presse* en 1845.

Gautier, qui prétend que le hasard "c'est peut-être le pseudonyme de Dieu, quand il ne veut pas signer"⁽²⁶⁾, multiplie comme malgré lui les allusions littéraires et autres qui constituent le tissu même de ses lettres. Il aimerait mieux "être scalpé tout vif plutôt que de retourner maintenant à Paris."⁽²⁷⁾ On pense ici aux Indiens Ioways sur lesquels il écrivit un feuilleton au printemps de la même année, et c'est aussi peut-être une allusion inconsciente à la grossesse d'Ernesta. Judith naîtra avant le retour d'Afrique de son père.⁽²⁸⁾

Les connotations littéraires abondent. Il a disparu, dit-il encore, mais "n'allez pas croire que des créanciers soient pour quelque chose là-dedans", faisant allusion au *Mercadet* de Balzac (1844, Porte St-Martin). Il continue: "Si la beauté que j'adore (style d'opéra comique et de romance) avait eu cette triomphante idée" (de s'enfuir) il aurait été ravi. Le critique qui intervient dans son texte pour se moquer de lui-même, c'est encore le Gautier des *Jeunes France*. C'est le Méphistophélès d'*Une Larme du Diable* qui opère une auto-censure contre un attendrissement possible.

Pourquoi son ami Méry, Roger de Monbert, robuste voyageur, aimerait-il cette Irène, "mince poupée parisienne"? Et c'est lui encore le Méphistophéles qui parle quand il demande à son ami: "Quelle diable de fantaisie vous avait traversé la cervelle de vous marier?"⁽²⁹⁾

Mieux vaut partir pour la Chine, et voilà Gautier enfourchant son dada chinois: "Nous ferons un trou dans la fameuse muraille."⁽³⁰⁾ On pense à *Chinoiserie*, composé pour la Cydalise dix ans plus tôt.⁽³¹⁾ On pense au *Pavillon sur l'eau, nouvelle chinoise*, conte auquel Gautier travaillait déjà en 1840 et qui paraîtra en septembre de l'année suivante.⁽³²⁾

Gautier retourne à l'appartement de la marquise bas bleu, "vrai série de catafalques", orné de "Zurbaran vrais ou faux". Celle-ci "a plutôt l'air d'être le fantôme que la maîtresse de ce logis", et il ajoute: "Elle n'y habite pas, elle y revient."⁽³³⁾ La peinture de cette dame "aux joues de cire et aux yeux bistrés" vivant dans son logis "tendu de noir et de damas violet", qui "médite des romans réformateurs, des poésies sociales, des traités humanitaires et pal-ingénésiques" pourrait bien être le repoussoir pour celle que Gautier considère la femme de lettre "avouée", la femme de lettre idéale qu'est Madame de Girardin qui "a la prétention de ne parler que de chiffons, de rubans et de bonnets et vous donne confidentiellement les recettes pour la confiture de cédrats et la crème aux fraises."⁽³⁴⁾ La marquise lui envoie un album, dans lequel il faut écrire un poème, ce qui embête Gautier souverainement "auquel le papier blanc inspire une mélancolie profonde."⁽³⁵⁾ On remarque aussi des plaisanteries à usage interne. Gautier ne prise pas les lettres de la marquise car elle se fait la main pour le grand roman qu'elle va composer et elle sait l'orthographe, ce qui fait dire à Gautier que le "je t'aime, ne le persuade guère s'il n'est écrit je thème."⁽³⁶⁾ On sait que les soeurs Grisi, Carlotta et Ernesta ne se préoccupaient guère de mettre l'orthographe correctement.⁽³⁷⁾

Après ce passage étincelant où Gautier-Edgard à la dérive décrit les atteintes à sa liberté, atteintes auxquelles il aspire à échapper, voici en contrepoint le rêve de la demeure parfaite. Théophile-Edgard se réfugie dans une espèce d'établissement baroque, un monastère en ruines de Normandie dans lequel il s'est réservé le réfectoire et la bibliothèque. Le parc est laissé à l'état de nature, "Les arbres étirent leurs bras, se courbent et se cambrent", fantastiques comme dans une gravure de Bresdin. De petits écureuils se promènent "dont le pelage luit comme un éclair." Autour des ruines, les plantes qui forment l'herbier symbolique de l'abandon pour Gautier sont là toutes présentes: "l'ortie, la bardane, la folle avoine." Les divans dans sa chambre sont bas. Il couche dans un "simple hamac en fibres d'aloès." Il a sur les murs tout un attirail de "pistolets, des fusils, des masques, des fleurets, des gants, des plastrons, des dumbelles (sic) et autres ustensiles de gymnastique."⁽³⁸⁾ Son cheval favori est installé dans un box de bois, près de lui. Le vrai Théophile est, à ce moment sur le point d'acquérir un petit équipage avec deux chevaux. C'est le rêve de sa vie qui sera réalisé un instant et qui sera détruit par la révolution de 1848. La lettre se termine par un petit poème en prose, véritable transposition d'art:

Si le poisson tarde à mordre, vous regarderez le pont avec ses piles fleuries de violiers et de lavandes, ses moulins qui jasant, ses arches obstruées de filets, l'église au faite tronqué, le village qui monte et descend le coteau, s'épaulant aux vieilles tours, se retenant aux ramparts, et là-bas, à l'horizon, les lignes sévères des collines boisées.⁽³⁹⁾

Gautier dans ses autres lettres brode sur d'autres thèmes pour les délices de ses lecteurs de *La Presse*. C'est le voyage en chemin de fer, joujou tout neuf pour les Français de 1845, invention devant laquelle les réactions du poète sont ambiguës. Tantôt lyrique, il compare à des coquelicots "les rouges étincelles des locomotives qui prennent racine et fleurissent sur le bord du chemin," tantôt, rétrograde, il déplore l'abominable bruissement de ferrailles et de tampons" qui se fait entendre quand le train s'arrête."⁽⁴⁰⁾

C'est le portrait de Louise Guérin, déguisée en grisette parisienne ("la grisette est l'Andalouse de Paris") dont il nous détaille le costume et celui en repoussoir de sa duègne, vraie caricature d'Henri Monnier. C'est un véritable album des thèmes de l'année 1845 que nous feuilletons avec Gautier.

Sa grisette est aussi bien chaussée que "les manolas de Madrid" et les "cigareras de Séville"⁽⁴¹⁾ (c'est l'année où Mérimée publie sa *Carmen*). Gautier ne se fait pas faute non plus, pour rendre plus piquante la chose, d'insérer la réalité dans l'imaginaire et exprime le désir de mettre le soulier d'Irène-Louise à côté du chausson de Carlotta Grisi.⁽⁴²⁾ C'est aussi l'époque du *Diable à Paris*⁽⁴³⁾, livre qui eut un retentissement considérable parce qu'Hetzel y réunit une brillante pléiade d'auteurs autour d'un trio de dessinateurs non moins extraordinaires. Gavarni y présentait une galerie de portraits des parisiens et des parisiennes et Gautier y puise d'autant plus librement qu'il composait au même moment plusieurs études sur le caricaturiste.⁽⁴⁴⁾ Gautier poussé par son imagination fantaisiste, nourrie de tout son univers intérieur et extérieur, nous fait pénétrer dans un logis bourgeois et commente la laideur prudhommesque du salon de la postière Mme Taverneau, salon dans lequel, comme dans certaines caricatures de Monnier les "hommes ressemblent à des animaux, au lion, au cheval, à l'âne."⁽⁴⁵⁾

Nous allons de thèmes littéraires en thèmes poétiques, de thèmes poétiques en thèmes artistiques et passons, grâce à Théophile-Edgard, librement de l'un à l'autre. C'est la toile même de l'inspiration gautiéresque au niveau même de la spontanéité qui se trame devant le lecteur en vacances.

Nous nous attendrissons avec Gautier devant la petite chambre virginale de Louise qui, comme celle d'Alix et de Blancheflor dans *Une Larme du Diable*, et comme celle de Marguerite de *Faust* contient "un lit de jeune fille (...), cette couche étroite où il n'y a place, comme sur un tombeau, que pour une seule figure d'albâtre allongée."⁽⁴⁶⁾

A ces libres associations littéraires et artistiques il faut encore ajouter la trame de la vie quotidienne. C'est l'époque où le poète se fascine pour les paradis artificiels du hachisch.⁽⁴⁷⁾ C'est l'époque où Gautier qui voyage beaucoup aime se déguiser. Bien que le travestissement en Turc lui ait été imposé par Irène-Delphine dans sa lettre 29, il n'en est pas moins vrai que Gautier revêt des costumes exotiques dans les années 1840. N-a-t-il pas rapporté d'Espagne de merveilleux accoutrements? Edgar-Théophile ne fait-il pas dire à son ami Granson, son double;

Dans mes voyages, j'ai remarqué qu'aucun peuple ne comprenait rien à la beauté particulière du pays qu'il habite. Nul n'a la conscience de sa physionomie, chacun

rêve d'être un autre (...). Le Majo andalou vous demande pardon de n'être pas en frac et en chapeau rond (...) La civilisation est l'ennemie naturelle de la beauté. Toutes ses créations sont laides.⁽⁴⁸⁾

Granson, comme Gautier, ne se trouve-t-il pas une vocation de ramener "au doliman plus d'un jeune Osmanli près de se faire habiller chez Buisson" et de préserver chez les tailleurs orientaux les costumes traditionnels?⁽⁴⁹⁾

Enfin, Gautier ne se montrera-t-il pas à son retour d'Afrique, quelques semaines plus tard, "vêtu en Arabe, coiffé du fez et, sur l'impériale de la diligence depuis Chalons, tenant contre les jambes une jeune lionne qu'on lui avait confiée. Il eut lui-même une rentrée de lion, hâlé, fauve, avec des yeux étincelants."⁽⁵⁰⁾

Le caractère même de Gautier-Edgard, tel que celui-ci nous le laisse entrevoir, et tel qu'il sera repris dans le miroir des autres, est fort révélateur. Car Gautier se montre comme il est, avec ses contradictions et ses défauts.

Je suis brutal vis-à-vis de moi-même, je ne me cache pas les choses sous des noms adoucis: je tiens à voir clair dans mon esprit et dans mon coeur, et, tout bien considéré, (ajoute-t-il) je suis éperdûment épris de Louise.⁽⁵¹⁾

Et pourtant le voilà avec son complexe de fuite devant un bonheur auquel il veut échapper (il va être bientôt père pour la deuxième fois), avec son horreur du petit et de l'étriqué: "Je déteste les haies, les cloisons et les murs comme un phalanstérien", dit-il.⁽⁵²⁾ Le voilà avec ses rêves d'espace qui résultent en un besoin maladif de voyages, avec son idéal de beauté qui déborde sur toute sa vie affective.

"En fait d'amour, je n'estime que la beauté, c'est la seule aristocratie que je cherche: pour moi les jolies sont baronnes, les charmantes, comtesses," etc.⁽⁵³⁾ Et pourtant il y a, chez Gautier, un double tendance, l'une vers la pureté, vers la vertu, quitte à devenir comme il le dit lui-même "troubadour et berger." Edgard-Gautier a peur d'être pris tout de bon dans les filets de son amour pour Louise.

"Commandez-moi une veste tourterelle, une culotte vert-pomme, une pannetière, une houlette, et tout l'accoutrement d'un berger du Lignon. Je vais faire savonner un agneau pour compléter la bergerie."⁽⁵⁴⁾ Comme Méphistophélès d'*Une larme du Diable*, il se sent "remuer dans le coeur quelque chose qui, bien cultivé, pour (rait) devenir de l'amour."⁽⁵⁵⁾

Mais en se défendant trop fort contre son côté rococo Gautier verse dans l'autre extrême. Ses amours sont violentes: "Ne me parlez ni de réputation, ni de vertu, ni de devoir", fait-il dire à Edgard qui se voit joué par Louise. (Je ne sais pas faire trois parts de mon âme et de mon corps; tout ce qui est moi vous adore, vous aime et vous veut. Je n'ai pas des amours gradués selon les gens."⁽⁵⁶⁾

Tel Albertus qui "était comme un démon se tordant sous un ange/ Un Enfer sous un ciel (...).⁽⁵⁷⁾ Edgar-Théophile est double. C'est ce qu'il explique à Roger de Monbert dans sa dernière lettre où il pleure l'amie dont il a causé la mort.

O belle âme amoureuse! Pourquoi faut-il que la foi t'ait manqué, pourquoi as-tu douté de l'amour que tu inspirais! (...) Tu es venue au Havre, pauvre belle pour me chercher, et tu t'es enfuie te croyant trompée, tu n'as pas vu mon désespoir à travers ma fausse joie, tu as pris mon masque pour ma figure, le délire de mon corps pour l'oubli de mon âme! Eh bien, à cet instant où mon pied pressait le torse d'une négresse, où ma tête flottait dans les vapeurs de l'orgie, tes yeux d'azur étoilaient mon rêve, tes tresses blondes ruisselaient devant moi, pareilles aux fleuves d'or du paradis (...) Je t'aimais plus que (...) Satan n'aime le ciel du fond de son enfer!⁽⁵⁸⁾

Curieuse excursion dans ses fantasmes que celle faite par Gautier, à l'aide de ces 14 lettres, plus curieuse peut-être encore que son périple africain ou que sa vie quotidienne parmi sa *Ménagerie intime*.

Claude SENNINGER
(University of New Mexico)

NOTES

1. *La Presse*, 9 juillet 1845. Cette annonce qui devait paraître dans le journal du 7 fut insérée en fait le jour même du début de la publication du roman. Spoelberch de Lovenjoul dans son *Histoire des oeuvres* retranscrit cet article et mentionne la date de publication du 7 juillet. Il a été induit en erreur par le fait que cette réclame annonce le début de la publication du roman pour deux jours plus tard. Négligence du journal, sans aucun doute. Le roman parut dans *La Presse* des 9-10-11-12-13-15-16-17-18-19-20-22-23-24-25-26-29-30-31 juillet et du 1-2-3-5-6-7-8-9 et 10 août 1845. Il fut réim-

- primé sous forme de livre en 1846 chez Pétiou, puis en 1855 et en 1865. Cf. Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des oeuvres*, charpentier, 2 vol. 1887, T.I, numéro 765, p. 302-305.
2. On sait par divers documents que Delphine de Girardin et Théophile Gautier ont travaillé ensemble à Paris, que Méry, Gautier et Delphine se sont rencontrés plusieurs fois à ce sujet, que Méry et Gautier en ont parlé à Marseille, lors du passage de celui-ci en route pour l'Algérie. Gautier avait cru pouvoir finir ses quatorze lettres avant de partir pour l'Afrique, mais pour toutes sortes de raisons, il ne put achever sa tâche. De plus, les auteurs étant en compétition devaient diriger leur personnage de main ferme sous peine d'être désarçonnés, ce qui était peu compatible avec un travail uniquement régi par le dieu Hasard.
 3. C'est dès le 22 juillet que les lecteurs savent l'identité des auteurs cachés sous les gentlemen riders (à l'occasion de la douzième lettre). "Le vif intérêt qui s'attache à la lecture de *La Croix de Berny* a donné lieu à l'envoi d'un grand nombre de lettres (...) Nous cédon's au voeu qui est exprimé dans ces lettres." *La Presse*, 22 juillet 1847.
 4. Cf. lettre de Madame Girardin à Théophile Gautier.
 5. Cf. Henri Boucher, *Iconographie générale de Théophile Gautier*, Leclerc, 1912.
Numéro 29 *Le Charivari*, 14e année, numéro 234, vendredi 22 août 1845. *La Croix de Bernique, steeple-blague*: on y trouve une série de charges dessinées par Cham. Dans la dernière, "la course est terminée et chacun est ramené au bureau de *La Presse* sur son dada favori; Gautier (...) sur le dos d'*Une Larme du Diable*."
 6. On apprend vers la fin qu'elle s'est rendue à Berne pour quelque temps mais nous n'avons pas de lettres d'elle.
 7. *Le Charivari* du 22 février 1844 reproduisait un dessin colorié de Granville représentant un steeple-chase d'un nouveau genre: *Une grande course au clocher académique*." Gautier est placé le dernier à droite. Il est costumé en gentilhomme du temps d'Henri III, large col, feutre à grands bords orné d'une plume d'oie et de grelots, et il tourne le dos aux autres candidats: Jules Janin, Pyat, Saint-Marc Girardin, Alphonse Karr, Soulié, Charles de Bernard, et Gozlan." C'est le numéro 25 de *l'Iconographie générale de Théophile Gautier, op. cit.*, par Boucher. On sait que Gautier ne sera jamais académicien.
 8. Ses *Poésies complètes*, qui contiennent son dernier recueil *España*, sont inscrites dans la Bibliographie de la France du 5 juillet.
 9. Gautier publie un feuillet sur les Indiens *Ioways* dans *La Presse* du 19 mai 1845.
 10. Cf. lettres de Gautier à sa mère, d'Avignon, 7 juillet (1845). Il était allé rendre visite à la tante Mion, Lov. C 472 fol. 54: "Je n'en mets pas plus long, ajoutet-il, étant obligé à trop de *Croix de Berny*."
 11. Lettre datée du 11 juillet 1845, Marseille, Lov. C 472 fol. 56-57: "*La Croix de Berny* qui est la mienne s'avance. Je n'ai plus que deux lettres à faire. Demain ce sera fini." Il part le 15, dit-il.

12. Cf. Lov. C 472 fol 58-59. lettre à ses parents (Alger, 19 juillet 1845). "Il faut que j'apprenne ces nouvelles de maman par voix indirecte, moi qui ai fait depuis mon départ cinq lettres de *La Croix de Berny*, un article pour Hetzel, une pièce de vers, huit ou dix dessins et quatre cents lieues."
Gautier avait voulu finir sa part de *La Croix de Berny* avant de partir pour l'Algérie mais la fin de la lettre d'exposition de Sandeau (numéro 4) n'était pas arrivée et Gautier ne pouvait rédiger sa réponse sans savoir la direction que Sandeau allait prendre. Cf. lettre de Gautier à Méry du 22 juillet d'Alger: "Comment va *La Croix de Berny*? La fin de la lettre de Sandeau n'est pas arrivée. Nous sommes toujours sur le Chimborazo. Ce n'est pas commode." Cité par Madeleine Cottin in *Voyage pittoresque en Algérie*, Droz, 1973, p. 35.
13. Gautier avait été autorisé à suivre le maréchal Bugeaud dans sa campagne de Kabylie, Cf. M. Cottin, *ibid.*, p. 34.
14. Théophile Gautier, *L'Artiste*, 10 mai 1857. Le *Courrier de Paris* fut repris sous le titre *Les Lettres parisiennes* dans une version tronquée, dans les *Oeuvres complètes* de Madame de Girardin, Plon, 1861.
15. Gautier y mit, dit-on la main et Delphine emprunta l'aventure romanesque de l'esclave Charmion qui a vendu sa vie à Cléopâtre pour une nuit de bonheur, à *Une Nuit de Cléopâtre*, conte que Gautier publia dans *La Presse* en novembre-décembre 1838.
16. Lettre de Roger (Méry) à Edgard (Théophile), *La Croix de Berny*, Paris, Levy, s.d., p. 343.
17. Théophile Gautier, *Article nécrologique, Moniteur Universel*, 19 juin 1866, réimprimé dans *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier, 1874, p. 140.
18. Théophile Gautier, feuilleton sur *L'Univers et la Maison*, pièce en vers en cinq actes de Méry *La Presse*, 9 novembre 1846.
19. Sur Gautier, Méry avait composé de nombreux articles, entre autres une critique de *La Comédie de la Mort*, *La Presse*, 24 mars 1838, sur le *Tricorne enchanté*, *La Presse*, 14 avril 1845, sur *Le Sélam*, *La Presse*, 8 avril 1850.
20. *La Presse*, 11 mars 1839, cité par Claude-Marie Senninger, *Honoré de Balzac par Théophile Gautier*, Paris, Nizet, 1980, p. 20.
21. Claude-Marie Senninger, *ibid.*, p. 39-40.
22. *L'Illustration*, autoportrait de Gautier, réimprimé dans *Portraits Contemporains, op. cit.*, p. 10.
23. Ami de G. Sand de 1830 à 1833, Jules Sandeau est recueilli par Balzac après la rupture en mars 1833. Celui-ci fut déçu par l'indolence de Sandeau qui publia pourtant bon nombre de romans et de pièces de théâtre parmi lesquels *Marianne* (1839), transposition de son aventure avec George Sand, *Mademoiselle de Kerouse* (1834), *Madeleine* (1847), *Mademoiselle de la Seiglière* (1847 et adaptation théâtrale en 1851; voir critique de Gautier dans *La Presse* du 10 novembre 1851). Sandeau collabora avec Augier au *Genève de Monsieur Poirier* (1854) et réussit à la course au clocher académique en 1859.
24. A propos de l'*Enseignement mutuel* au Théâtre Français par Eugène Nus et Charles Desnoyers, Gautier disait (*La Presse*, 22 septembre 1845): "Un criti-

que de goût, M. Jules Sandeau, si notre mémoire ne nous trompe pas, s'écriait un soir de première représentation orageuse: "Pourtant il est si facile de ne pas faire une comédie en cinq actes en vers!"

25. C'est peut-être ce qui a fait dire à Théophile que ce genre d'écriture n'était pas son fort: "Dieu soit loué Gérard m'a dit que mes morceaux ont été remarqués. Tant mieux car le roman sentimental n'est guère mon genre mais (...) il faut tout faire." Lettre du 15 août 1845 à ses parents (Lov. C 472, ff. 65-66).
26. Théophile Gautier, *La Croix de Berny*, *op. cit.*, 1865, p. 29 Lettre III, première lettre de Gautier.
27. *Ibid*, p. 73, Dans la même veine on pourrait citer le mot *wigwam* utilisé par Gautier pour désigner sa demeure.
28. Judith, fille d'Ernesta Grisi et de Gautier naquit le 25 août 1845.
29. *Ibid*, p. 28. Gautier avait déjà échappé à un mariage: celui avec Eugénie Fort qui lui donna un fils Théophile en 1836. Il échappera encore au mariage avec Ernesta qui lui donnera deux filles une en 1845 et une autre en 1847.
30. *Ibid*. Irène de Chateaudin-Delphine jette dans sa lettre à Mme de Braimes (XXIX) une lumière autre sur l'aversion que Gautier avait pour le mariage. Ce serait, selon elle, par excès de délicatesse qu'il ne veut pas se marier. "Edgard a contre le mariage un répugnance invincible; il considère cette auguste institution comme une inconvenance monstrueuse, d'une haute immoralité, une révélation profane des secrets de la vie, qui doivent être toujours sacrés; il appelle cela des amours publics (...)", *ibid* p. 240.
31. Cf. *Chinoiserie, Poésies complètes* de Gautier, ed. R. Jasinski Nizet, 1970, t. II, p. 193: Celle que j'aime à présent est en Chine
Elle demeure avec ses vieux parents
Dans une tour de porcelain fine
Au fleuve Jaune où sont les cormorans.
32. *Le Musée des Familles*, septembre 1846.
33. *La Croix de Berny*, *Ibid*, p. 31-33.
34. Madame de Girardin est blonde et elle tend ses salons de toutes autres couleurs.
35. Théophile Gautier, *La Croix de Berny*, *ibid*, p. 32. Cf. Aussi le poème *Sur un album, Musée des Familles* (1841), in Gautier, *Poésies complètes, op.cit.*, t. II, p. 219.
36. *La Croix de Berny*, *ibid*, p. 33.
37. Cf. Lettre de Carlotta à Gautier (26 août 1845) pour lui annoncer la naissance de sa nièce Judith qui "resamble (sic) infiniment à son père." *Voyage pittoresque en Algérie, op. cit.*, p. 61.
38. *La Croix de Berny*, *ibid*, p. 37. Les dumbelles sont des haltères. C'est le moment où Gautier fait beaucoup d'exercices corporels.
39. *Ibid*, p. 38-39.
40. *Ibid*, p. 75 et p. 79.
41. *Ibid*, p. 75.
42. *Ibid*, p. 75. La première de *Giselle* où triompha Carlotta eut bien lieu le 8 juin

- 1841, celle de *La Péri* le 17 juillet 1843. N'oublions pas que l'affaire acquiert encore une autre dimension quand on pense que le soulier de Louise Guérin est celui d'Irène de Chateaudin qui est celui de Delphine de Girardin.
43. Gautier y collabora avec *Feuillet d'album d'un jeune rapin*, livraison 36 à 39 du *Diable à Paris*, 22 et 29 août 1844. *Le Diable à Paris, Paris et les Parisiens*, Paris, Hetzel, 1844-1845, 2 vol.
Cf. aussi l'article de Gautier dans *La Presse* du 31 décembre 1845.
44. Citons entre autres les articles de *La Presse* (2 juin et 19 juin 1845) sur Gavarni.
45. *La Croix de Berny*, *ibid*, p. 97.
46. *Ibid*, p. 109.
On trouve dans le passage aussi, le thème de l'attendrissement sur l'oreiller d'une jeune fille, réminiscent du conte de Gautier portant le même nom, publié dans *Le Musée des familles*, juin 1845.
47. Cf. Gautier, *La Presse*, 10 juillet 1843, Cf. *La Croix de Berny*, 2 scènes de haschisch racontées par Delphine-Irène et par Edgard-Théophile Gautier (p. 245-247 et 255-257). Cf. aussi *Le club des Hachichins, Revue des Deux-Mondes*, 1er février 1846.
48. *Ibid*, p. 252.
49. "Je te montrerai," dit Granson à Edgard-Théophile, "des caftans passémentés dans quelque bourgade perdue de l'Asie Mineure par de pauvres diables à qui tu ne voudrais pas ici donner ton chien à promener, qui valent, pour l'enlacement des lignes, les plus pures arabesques de l'Alhambra (...)" *Ibid*, p. 253.
50. Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, 1866, t. VI, p. 311. *Le Charivari* ne manqua pas de présenter à plusieurs reprises les exploits de Théophile Gautier l'Africain avec vignettes à l'appui (4 et 11 août 1845).
51. *La Croix de Berny*, *ibid*, p. 137.
52. *Ibid*, p. 37. On pense à Eugénie Fort, à Carlotta et à Ernesta.
53. *Ibid*, p. 73.
54. *Ibid*, p. 101; Cf. aussi *Le Berger, Musée des Familles*, mai 1844.
55. *Ibid*, p. 79.
56. *Ibid*, p. 221-222; Cf. Alix dans *Une Larme du Diable* (Claude Book-Senninger, *Théophile Gautier, auteur dramatique*, Paris, Nizet, 1972). Cf. aussi *Une Larme du Diable*, "Je ne suis pas de ces femmes qui s'économisent et se détaillent, qui donnent un jour une main à baiser, l'autre jour le front ou le bas de leur robe, pour faire durer plus longtemps l'amour par le désir (...) je vide la coupe d'un seul coup et je me donne en une fois", Théophile Gautier, *Théâtre*, Charpentier, 1872, p. 63.
57. *Albertus ou l'âme et le péché*, LXI, *Poésies complètes, op. cit.*, t. I, p. 157.
58. *La Croix de Berny*, *ibid*, p. 316.

PULSIONS ET FONCTIONS DE L'IDÉAL DANS LES CONTES FANTASTIQUES DE GAUTIER

“Les poètes connaissent beaucoup de choses entre ciel et terre que notre savoir ne soupçonne même pas” en ce sens qu’ils puisent à des sources qui n’ont pas encore été accessibles à notre savoir”(1).

Ce que Freud cherchait dans la poésie et dans l’art en général, était la confirmation de ce qu’il découvrait dans sa pratique clinique, c’est-à-dire l’existence de l’inconscient, d’une réalité psychique, complexe, stratifiée à l’intérieur de l’individu que la raison et le langage n’admettaient pas dans leur domaine. Le sujet que Freud découvre et décrit n’est plus le sujet unitaire du rationalisme classique, mais un sujet clivé, pluriel, foncièrement conflictuel: un champ de forces inconciliables.

La poésie et l’art parlent ce langage pluriel qui traverse les stratifications psychiques de l’être en faisant émerger d’autres raisons et d’autres vérités: celles du corps, de l’inconscient, du pulsionnel.

Le conte fantastique, ce nouveau genre littéraire qui se produit dans la première moitié du XIX^e siècle, se définit essentiellement par cette fonction, faire parler une réalité “autre”.

Il est, en effet, transgresseur de tout ordre, de toute loi, de toute vérité. Il aime explorer le visage nocturne de la réalité, l’intime inquiétant, inacceptable, refoulé; ces textes sont hantés par toute sorte de revenants, de fantômes, de démons, de rêves, matérialisés par un regard qui se fait guetteur, chercheur de l’“Unheimliche”, le familier que nous avons rendu étrange en le refoulant.

En effet, la littérature fantastique s’intéresse surtout aux “déchets”, aux “restes” du savoir que la culture dominante abandonne parce qu’elle les considère comme dépassés(2) ou bien

qu'elle refoule en tant qu'inquiétants, inexplicables: comme le fond obscur et trouble des instincts et des passions que la conception de l'amour romantique tendait à éliminer en les sublimant. Des thèmes tels que la folie, le double, le rêve, la vie des morts sont intériorisés et utilisés comme instruments d'exploration, de connaissance de la vie intérieure de l'homme.

Pour reprendre les termes de Lugnani⁽³⁾ je dirai que "le conte fantastique devient le lieu narratif d'un conflit irréductible et d'une vérité impossible (vérité impossible parce qu'on ne peut ni la falsifier, ni la vérifier...le récit fantastique ne vise pas à ronger les limites de l'inconnu pour le rendre connu — élargir donc le champ de la connaissance — mais il vise plutôt à jeter un faisceau de lumière sur l'inconnu que la prudence et les peurs des hommes préfèrent entourer d'ombre. Le fantastique (...) pose le paradigme de la réalité en face de l'éventualité menaçante d'un blocage de ses arrêts sémantiques". Il est avant tout une aventure cognitive et un défi à toute évidence (et à toute certitude), la connaissance appartenant davantage au domaine du doute qu'à celui de la certitude.

C'est ainsi que ce genre littéraire anticipe ce que le savoir psychanalytique nous a désormais appris, c'est-à-dire que la racine de tout concept, de toute pensée est inconsciente et que l'inconscient est tout ce que ne peut pas être connu, mais qui nous traverse sans cesse.

Je veux souligner ici une qualité et une fonction historique du fantastique qui m'intéressent particulièrement: la "modernité" de ce savoir qui dit avec des procédés narratifs qui lui sont spécifiques, que le "moi" contient le "ça" qui est son autre irréductible, que la mort ne s'oppose pas à la vie en tant que limite extrême, mais la mort (comme absence de sens, comme matérialité incompréhensible) est dans la vie même, Eros s'unit à Thanatos, ce qui, en d'autres termes, compromet toute illusion d'éternité.

Le fantastique retrouve en cela une des deux tendances de la sensibilité romantique: ce que Hoffmann appelait humorisme en l'opposant au sarcasme, ce dernier étant l'autre réponse à la vie et au monde d'une partie du romantisme.

L'humorisme est la conscience et l'acceptation de l'imperfection et des limites de ce qui existe, la capacité de se distancier de cette aspiration à l'absolu et de se sentir partie intégrante du grand jeu de la matière et de la vie, alors que le sarcasme, qui sous-entend l'attitude nihiliste, sent uniquement sa propre incon-

sistance par rapport à l'infini, dévalorise et détruit toute réalité limitée.

Or, ces deux attitudes coexistent dans l'oeuvre et dans la personnalité de Gautier; cependant chez lui le nihilisme prend le nom d'Idéal, qui est ce qui intervient comme négation et comme refoulement des forces pulsionnelles. Dans le "ballet fantastique" *La Péri* et le commentaire adressé à Nerval, Gautier, en décrivant le personnage d'Achmet et de la Péri, dit:

Comme tous les grands voluptueux, il est amoureux de l'impossible; il voudrait s'élancer dans les régions idéales à la recherche de la beauté sans défaut; l'ivresse ne lui suffit pas, il lui faut l'extase (...) il veut de l'amour avec des ailes de flamme, un corps de lumière qui se meuve dans l'infini et dans l'éternité comme un oiseau dans l'air (...) La matière se plaint de la pesanteur de ses chaînes, de la corruptibilité de ses formes, elle aspire à l'idéal, à l'infini, à l'éternel...L'esprit au contraire, dans sa mélancolie abstraite, désire la sensation, l'émotion, la douleur même; il s'ennuie de n'avoir pas de corps, le besoin du sacrifice et de la passion le tourmente.⁽⁴⁾

Ce conflit entre la matière et l'esprit, la forme et l'idée, est au coeur de son univers poétique, il en constitue son essence profonde, conflit douloureux, insoutenable pour Gautier que l'écriture est chargée de pacifier.

Nous avons individué trois étapes dans ce processus de pacification, dans trois textes qui appartiennent à des époques différentes: *La Morte amoureuse* (et d'autres récits fantastiques tels que *Omphale* et *Le Pied de momie*), oeuvres de jeunesse écrites sous l'influence d'Hoffman; *Le Roi Candaule* qui appartient à la maturité de Gautier; enfin *Spirite* qui est son dernier récit fantastique. Trois types d'écriture; assez dépouillée et stéréotypée dans *La Morte amoureuse*, d'une grande richesse sémantique dans *Le Roi Candaule*; très simple, presque raréfiée dans *Spirite*.

Dans *La Morte amoureuse* l'écriture ouvre l'espace au désir et au conflit que tout désir — en tant que force qui s'oppose à l'interdit — entraîne; le récit produit un lieu conflictuel ouvert, pluriel, où tout coexiste: désir et interdit; rêve et réalité; mort et vie. La parole se fait l'interprète des instances du corps; les corps jouissent sans entrave, l'étreinte amoureuse semble avoir aboli la menace du temps et l'angoisse de la mort qui hante toute l'oeuvre de Gautier et qui trahit une angoisse profonde liée au corps féminin; corps, femme et mort étant assimilés dans notre culture

et dans notre imaginaire. La femme, considérée comme sexualité absolue, représente les instances du corps contre la raison, l'hétérogène, la pluralité de sens, le rien et donc la mort. La femme est l'inconscient de l'homme — matérialité incompréhensible — dont le sujet veut guérir.

L'écriture gautiériste assume de plus en plus dans son oeuvre cette fonction: guérir d'une matière, d'un corps, impur parce que mortel, corruptible.

On trouve un exemple extraordinaire de ce travail de transmutation opéré par la parole poétique, dans *Le Roi Candale*; il s'agit de la description des yeux de Nyssia:

Ces prunelles, dont la pupille était plus noire que l'atrament, avaient dans l'iris des singulières variations de nuances; du saphir elles passaient à la turquoise, de la turquoise à l'aigue marine, de l'aigue marine à l'ambre jaune ou quelquefois, comme un lac limpide dont le fond serait semé de pierreries, laissaient entrevoir, à des profondeurs incalculables, des sables d'or et de diamant, sur lequel des fibrilles vertes frétilaient et se tordaient en serpents d'émeraudes. Dans ces orbes aux éclairs phosphoriques, les rayons des soleils éteints, les splendeurs des mondes évanouis, les gloires des olympes éclipsés semblaient avoir concentré leurs reflets; en les contemplant, on se souvenait de l'éternité et l'on se sentait pris de vertige, comme en se penchant sur le bord de l'infini.⁽⁵⁾

Dans cet oeil fabuleux, l'écriture alchimique a transmué un immense champ pulsionnel (l'oeil dans l'oeuvre de Gautier est souvent l'espace privilégié de l'investissement libidinal, le noyau générateur du plaisir) en un lieu mythique, incorruptible, atemporel, éternel. Le corps, la vie — mouvants et périssables — sont minéralisés et soustraits ainsi au travail corrupteur du temps; dans ce miroir de pierres précieuses Narcisse peut (se) contempler à l'abri de toute possibilité de disparition.

Cette Lydie mythologique, ressuscitée dans le conte où le Pactole coule entre des rives pailletées d'or, traces du légendaire roi Midas qui a remplacé la nourriture originelle par le fétiche (l'or) — conversion mortelle puisqu'il a changé la richesse du corps contre le simulacre — fournit à l'imaginaire de Gautier le scénario idéal pour la mise en scène d'une fantasmagorie de la cristallisation. L'écriture, alliée aux forces refoulantes, solidifie l'élément humide, liquide, organique en cristaux, marbre, pierrerie, miroir, or.

La psychanalyse nous enseigne que le langage naît du fond de la présence-absence de la mère; la parole remplace le corps-sein et elle reste toujours en rapport avec cette expérience originaire. L'écriture appartient à la fois au pulsionnel et au symbolique. Gautier dans *Le Roi Candaule* se fait chantre de la conservation; hanté par la peur de la perte, et de sa propre perte (perte du moi dans l'autre et de la vie dans la mort) il assigne à son écriture la tâche de capturer l'informe, le changeant, le vivant et de le fixer dans une forme éternelle.

Ceux qui n'ont pas vu l'Orient ne peuvent pas comprendre la beauté de la terre lorsqu'elle n'est pas souillée par la végétation. On ne saurait imaginer les tons d'or pâle, de lapis, d'améthyste, de perle, de nacre, de rose que prend notre globe lorsque le baiser du soleil fait frissonner sa peau nue. Rien n'est beau comme cet épiderme de planète baignée par l'éternel azur. On comprend alors que la terre est un astre gravitant dans l'éther et non un tas de fumier à planter des choux et l'on est fier d'être emporté vers l'infini par cette sphère magique. Aussi notre idéal est-il celui de Fromentin un ciel sans nuage sur un désert sans ombre.⁽⁶⁾

Ce passage est d'une grande richesse fantasmatique et sémantique. Sous le coup d'un interdit qui associe le corps et l'amour au péché et à la culpabilité (cf. les jeux des métaphores sexuelles) la terre-mère désirée, désirante devient une matrice vierge, vidée de toute substance humaine. Le couple ennemi, le ciel et la terre, s'unit réconcilié dans le règne de l'inorganique où toute tension, tout conflit (inhérent à l'être et à la matière vivante) s'apaise. Et le sujet se fond dans ce corps immense inanimé en y trouvant sa jouissance sous la forme de paix éternelle.

Cette nuit me restera dans la mémoire comme une des plus splendides de ma vie. Nous voguions entre des abîmes de lapis-lazuli, traversés de veines d'or et poudrés de diamants.⁽⁷⁾

La dernière transmutation s'accomplit dans *Spirite* où la matière inorganique se transforme en lumière éternelle. La perfection formelle de cette nouvelle est d'une qualité différente: le corps à corps de Gautier avec la langue est apaisé, la parole se simplifie, se purifie, le rythme se détend. On est dès le début dans le règne de la paix et de la béatitude. On sort du fantastique et on atteint le surnaturel; "Spirite" est l'"éternel féminin" où le sujet clivé se confond, délivré du temps et de la mort:

Au centre d'une effervescence de lumière qui semblait partir du fond de l'infini, deux points d'une intensité de

splendeur plus grande encore, pareils à des diamants dans la flamme, scintillaient, palpitaient, et s'approchaient prenant l'apparence de Malivert et Spirite. Bientôt ils se rapprochèrent de plus en plus et, comme deux gouttes de rosée roulant sur la même feuille de lis, ils finirent par se confondre dans une perle unique.⁽⁸⁾

La perle est le symbole de l'union androgyne: la fusion des deux moitiés séparées qui reconstitue l'être originaire indivisé et donc éternel; c'est le règne du silence des choses unies au grand Etre. Mais le règne de la pacification, de l'amour et de la lumière éternels est dans *Spirite* le royaume de la mort.

Nori FORNASIER
(Università di Pisa)

NOTES

1. Cf. S.I. Freud, *Délire et rêves dans la "Gradiva" de Jensen*, Gallimard, 1976.
2. Je pense en ce cas, aux doctrines philosophiques et pseudoscientifiques comme la théorie du magnétisme animal — le mesmérisme — ou les doctrines spiritualistes (celles des Illuminés).
3. *La narrazione fantastica*, (pp. 125-126), Nistri-Lischi, 1983.
4. Gautier, *Théâtre: mystère, comédies et ballets*, (pp. 299-301). Charpentier, 1872.
5. *Le Roi Candaule*, in *Le Roman de la Momie*, éd. A. Boschot, Garnier, 1963, p. 62.
6. *L'Orient*, (II, p. 372), Charpentier, 1884 (p. 372).
7. *Constantinople*, (p. 39), Charpentier, 1865.
8. *Spirite*, Slatkine Reprints, Coll. "Ressources", Genève, 1979, p. 234.

LA MUSIQUE ÉLÉMENT STRUCTURANT DANS LES RÉCITS FANTASTIQUES DE GAUTIER

Si les arts plastiques sont ceux qu'on associe traditionnellement avec l'oeuvre de Gautier, l'art musical n'en est pas moins de première importance, tant dans ses récits que dans sa poésie. En fait, la musique joue trois rôles principaux dans ses contes et nouvelles fantastiques, les rôles décoratif, idéologique et structurant. Des trois, c'est le dernier qui est le plus proprement musical et en même temps le plus directement impliqué dans la technique narrative de Gautier. Quand il veut faire passer un héros d'un état de conscience à un autre, quand il veut supprimer le temps chronologique ou la distance géographique, c'est souvent un épisode musical qui facilite le changement. La musique organise l'expérience du récit; elle la structure activement.

La fonction décorative, où la musique crée une atmosphère, situe l'action, ou évoque la couleur locale, n'est pourtant pas sans importance. Ce système de références extratextuelles est richement exploité par Gautier. Toutefois, la citation d'un nom de compositeur, l'inventaire des instruments exotiques et la description de diverses musiques étrangères sont des techniques qui ne diffèrent pas essentiellement de la pratique bien connue chez Gautier des arts plastiques, voire littéraire⁽¹⁾.

La fonction idéologique de la musique est surtout d'exprimer les opinions de notre auteur sur des questions de culture. Ainsi, il choisit la musique pour critiquer le manque de goût des bourgeois irrémédiablement philistins. Ceux-ci préfèrent à tout autre art l'opéra-comique, "genre national comme disent les feuilletons". Ils y vont battre la mesure de leurs pieds et fredonner les airs pendant que chantent cette "musique qui est à peine de la musique, des ariettes, des petits airs, des pont-neufs, des chanteurs qui parlent en chantant et qui chantent en parlant"⁽²⁾. Ou bien encore,

la musique populaire est contrastée par sa fraîcheur avec la musique "officielle", par exemple celle des salons aristocratiques du XVIII^e siècle. La marquise de Champrosé "dansait la gavotte, le menuet, la bourrée, en tâchant de ne pas laisser trop voir les grâces que lui avait apprises Marcel, et de se restreindre aux naturelles, qui lui allaient encore mieux"⁽³⁾. Dans *Militona* surtout, l'opposition entre la culture espagnole traditionnelle et le goût européen envahissant se manifeste principalement par des antithèses musicales.

Dans ces débats esthétiques, les oppositions musicales sont pertinentes, mais des antithèses d'un autre genre ne sont pas exclues. Cependant, quand un personnage passe du monde matériel vers l'idéal, quand le temps et l'espace deviennent élastiques, la musique, avec ses qualités propres, est seule adéquate. Ces genres de transformations appartiennent en propre au récit fantastique, où se trouvent précisément le plus grand nombre d'exemples de la fonction structurante de la musique.

Le Théodore de *La Cafetière* passe par une série d'épreuves initiatiques, laissant derrière lui ses camarades d'atelier, avant d'arriver à l'état second d'amant d'une femme idéale morte "d'une fluxion de poitrine à la suite d'un bal", comme plus tard Giselle. Son ultime épreuve se fait par la musique: Théodore franchit la dernière étape, il arrive à la connaissance du Beau, en dansant. Sa propre participation à la musique fantastique est préparée par une autre danse, le menuet grotesque mais diabolique d'un groupe de figures descendues des portraits qui ornent les murs de sa chambre:

L'archet des virtuoses passait si rapidement sur les cordes, qu'il en jaillissait des étincelles électriques: Les doigts des flûteurs se haussaient et se baissaient comme s'ils eussent été de vif-argent; les joues des piqueurs étaient enflées comme des ballons, et tout cela formait un déluge de notes et de trilles si pressés et de gammes ascendantes et descendantes si entortillées, si inconcevables, que les démons eux-mêmes n'auraient pu deux minutes suivre une pareille mesure.⁽⁴⁾

Comme plus tard dans les *Variations sur le Carnaval de Venise* ⁽⁵⁾, les notes musicales prennent des formes plastiques, elles forment un réseau enchevêtré comme ces escaliers de Piranesi si chers à Gautier, absorbant et enfermant les danseurs et le narrateur qui les regarde en une sorte de prison magique. Ce réseau, c'est la forme visible de la structure musicale qui organise l'expérience de Théodore.

Après un dernier paroxysme de la musique et des danseurs, l'heure sonne, l'arrêt immédiat de la musique les libère, et Théodore, ayant assisté à cette dernière épreuve, peut enfin voir Angéla jusqu'alors invisible pour lui. Il est libéré de son immobilité et court à elle. Aussitôt qu'il a fait ce pas qui l'engage dans le monde fantastique, il se trouve, lui aussi, pris dans le réseau de la musique:

Mais, par un prodige bien étrange, tout en lui parlant, je marquais d'une oscillation de tête la musique qui n'avait pas cessé de jouer; et, quoique je fusse au comble du bonheur d'entretenir une aussi belle personne, les pieds me brûlaient de danser avec elle. (p. 60)

Cette nouvelle étape de la participation active au monde fantastique complète le passage à l'état second. Théodore est *entré dans la musique*, dans les activités des morts ressuscités. Il pourra maintenant danser, c'est-à-dire communier de coeur à coeur, avec Angéla, au lieu de la regarder à distance. Il sentira que "le monde réel n'existait plus pour moi, et tous les liens qui m'y attachent étaient rompus; mon âme, dégagée de sa prison de boue, nageait dans le vague et l'infini" (p. 62). Le rêveur passif accède au monde matérialisé de la beauté et de la grâce idéales, à l'aide de la musique.

Dans *La Cafetière*, la musique qui véhicule le passage à l'état second appartient déjà au fantastique. Rien ne l'attache à la réalité que le nom de sa forme (menuet, valse). Pour le reste, elle est anonyme et elle est jouée par un orchestre fantastique, composé de figures de tapisserie qui restent dans les ombres sans participer plus directement à l'action du conte. Elle est donc d'une nature fondamentalement différente, du point de vue narratif, d'une musique qui appartiendrait au monde réel et qui serait jouée par un des personnages principaux du récit. Avant 1840, la musique qui structure ces transitions est généralement fantastique elle-même; elle sort *du* récit. Plus tard, Gautier en fera une musique connue, qu'il citera souvent par nom de compositeur, et qui entrera donc *dans* le récit. La musique fantastique est en général jouée par des personnages mineurs, si elle ne vient d'une source inanimée comme les cloches dans *Onuphrius*, et peut même être une source d'humour. La musique *dans* le récit, par ailleurs, est généralement exécutée par un personnage important, telle Prascovie Labinska ou Lavinia-Spirite, et reste toujours sérieuse.

La musique de *Deux acteurs pour un rôle* est encore du même genre que celle de *La Cafetière* et elle préside à la même

structure, malgré les différences apparentes des deux contes. Si c'est le diable qui intervient brutalement dans la vie quotidienne de Vienne plutôt que le jeune homme réel qui fait irruption dans l'état second du monde d'une tapisserie vivante, la transition à ménager reste la même. Une intervention directe du diable dans cette vie bourgeoise, faite de brodequins gris, de jardins publics et de poêles de Saxe, serait plutôt ridicule que fantastique. Il faut donc préparer le lecteur et le héros en opérant une modulation dans le registre du conte.

Pour ce faire, Gautier fait entrer Henrich dans un lieu d'échanges, dans une maison dont le nom même signifie son ouverture dans les deux directions: le gasthof de l'Aigle à deux têtes. Plusieurs éléments y contribuent à la transition du quotidien à l'insolite: marches glissantes qui rendent l'entrée presque involontaire, alcools, population hétéroclite et exotique. Toutefois, l'élément prédominant, qui revient à trois reprises sous la plume de Gautier, est la musique. Cette musique, pour ouvrir la voie au fantastique, est double comme l'aigle de l'enseigne. Elle sert de transition entre le matérialisme occidental déjà ébranlé et le mysticisme oriental. D'une part, elle se compose d'une de "ces longues valse allemandes qui produisent sur les imaginations septentrionales le même effet que le hachich et l'opium sur les Orientaux" et d'autre part d'une "espèce de complainte dramatique" récitée par "des improvisateurs morlaques, accompagnés d'un joueur de guzla" (p. 202). Encore une fois des musiciens anonymes, ne prenant pas part eux-mêmes à l'action, jouent une musique à peine précisée (la valse est de Lanner, mais ce terme est presque générique à l'époque) et qui a de fortes connotations d'insolite.

C'est lorsque la transition est faite qu'Henrich rencontre le diable. Celui-ci "tambourinait distraitemment, avec ses doigts, sur le fond de son chapeau, une marche militaire" (p. 203), qui fait contraste avec la musique légère et insouciant de café. Le vrai fantastique met brusquement fin à la musique qui lui sert d'introduction. Ainsi, le rire sardonique de Méphistophélès, comme une baguette magique ou l'horloge de *La Cafetière*, immobilise orchestre et valseurs instantanément. Henrich est au pouvoir du Diable.

La musique du *Club des hachichins* est tout autre, mais elle conserve sa fonction médiatrice. Dans un récit qui hésite entre le reportage et le conte fantastique, Gautier exploite les capacités de

la musique pour la référence intertextuelle et pour la métamorphose, afin justement de faire pencher la balance en faveur de l'oeuvre d'imagination. A ce propos, la fin du chapitre V, "Fantasia", et tout le début du chapitre suivant, "Kief", sont à retenir (pp. 224-226). Dans ce passage clef, le narrateur-protagoniste est libéré d'un état mental où il risque de s'aliéner tout à fait. C'est la musique jouée par un membre resté sobre qui transforme cet état:

un glorieux accord résonnant avec force fit taire toutes les rumeurs et changea la direction de l'ivresse.

Ce phénomène est celui même du "charme pénétrant" de la cantilène du jeune joueur de flûte dans *Arria Marcella*, qui fait revivre l'époque antique pour l'artiste initié, ou adepte, qu'est Octavien (p. 248). Mais cette fois la musique est nommée. Elle est réelle, c'est à dire qu'elle existe en dehors du monde fictif du récit et qu'au pouvoir général de la musique s'ajoute le prestige particulier d'une musique:

VI. Kief

Le thème attaqué était, je crois, l'air d'Agathe dans le *Freyschütz*; cette mélodie céleste eut bientôt dissipé, comme un souffle qui balaie des nuées difformes, les visions ridicules dont j'étais obsédé.

Cette musique n'est donc pas citée par hasard: comme toute référence intertextuelle, elle dépend d'un rapprochement des situations dans les deux oeuvres d'art mises en jeu. Et dans l'opéra de Weber, cette "mélodie céleste" joue précisément le même rôle que Gautier lui accorde dans son récit. L'atmosphère de désespoir créée par l'inquiétude et la tentation chez Max, et que la petite Änchen ne réussit pas à chasser, est dissipée par l'amour et la foi purs d'Agathe ("Wie nahte mir der Schlummer", acte II, scène 1).

Mais l'air d'Agathe touche non seulement les personnages de l'opéra, mais ses auditeurs aussi, en l'occurrence Gautier. Parallèlement, dans *Le Club des bachichins*,

Les notes vibraient avec tant de puissance, qu'elles m'entraient dans la poitrine comme des flèches lumineuses (...)

C'est que la musique a une autre caractéristique, propre à elle seule, de parler directement à l'âme, de pénétrer, par un phénomène presque physique, dans les corps et conscience de l'observateur. Et la musique s'empare du héros à tel point qu'elle semble sortir de lui-même, que c'est lui qui joue du piano et qu'il y a métempsychose:

bientôt l'air joué me parut sortir de moi-même; mes doigts s'agitaient sur un clavier absent; les sons en

jaillissaient bleus et rouges, en étincelles électriques; l'âme de Weber s'était incarnée en moi.

C'est précisément ce qui arrive dans le *Ritter Gluck* d'Hoffmann⁽⁶⁾: il y a à la fois réincarnation d'un compositeur mort récemment et composition de nouveaux ouvrages:

Le morceau achevé, je continuai par des improvisations intérieures, dans le goût du maître allemand, qui me causaient des ravissements ineffables; quel dommage qu'une sténographie magique n'ait pu recueillir ces mélodies inspirées, entendues de moi seul, et que je n'hésite pas, c'est bien modeste de ma part, à mettre au-dessus des chefs-d'oeuvre de Rossini, de Meyerbeer, de Félicien David.

O Pillet! Ô Vatel! un des trente opéras que je fis en dix minutes vous enrichirait en six mois.

Le narrateur, qui est lui-même un écrivain, devient donc compositeur de musique; il représente la fusion des arts, cet idéal esthétique de Gautier. En même temps, il a changé d'état psychique et est entré "dans cette période bienheureuse du hachich que les Orientaux appellent le *kief*."

Cette pénétration jusqu'à l'âme, ce pouvoir de transformer jusqu'au mode d'expression du poète-protagoniste, proviennent de la nature même de la musique, telle que Gautier la définit. Combien de fois n'a-t-il pas répété l'idée, sans guère changer d'expression, que la musique est "cette langue de l'âme, qui fait sonner l'esprit et commence là où finit la parole impuissante"⁽⁷⁾. Cette idée est bien paradoxale de la part d'un poète qui croit implicitement à la puissance d'expression de la langue écrite, qui s'en sert à tout moment comme instrument de création artistique. De la part aussi d'un homme qui se plaisait à dire que "Tout homme qu'une idée, si subtile et si imprévue qu'on la suppose, prend en défaut, n'est pas un écrivain. L'inexprimable n'existe pas"⁽⁸⁾.

Et pourtant, il la reprend souvent, cette idée de l'au-delà de la parole, et encore dans *Spirite*, son dernier testament littéraire, quand Lavinia-Sprite se met au piano et joue une des poésies du poète-héros,

celle qu'il aimait le mieux, transposée de la langue des vers dans la langue de la musique. (...) Spirite (...) rendait l'au-delà des mots, le non-sorti du verbe humain, ce qui reste d'inédit dans la phrase la mieux faite, le mystérieux, l'intime et le profond des choses, la secrète aspiration qu'on s'avoue à peine à soi-même, l'indicible

et l'inexprimable, le *desideratum* de la pensée au bout de ses efforts, et tout le flottant, le flou, le suave qui déborde du contour trop sec de la parole.⁽⁹⁾

La contradiction est apparente, d'autant plus que celui même qui parle de la puissance extra-linguistique de la communication musicale, le fait *en mots*. La phrase de *Spirite* nous transmet parfaitement, sans autre outil que le langage, l'idée même qu'il s'accuse de ne pas savoir transmettre. Ce paradoxe, cette alternance d'admiration pour les deux arts, littéraire et musical, explique la recherche permanente chez Gautier de la fusion de tous les arts⁽¹⁰⁾.

Les qualités qui appartiennent en propre à la musique font que Gautier a recours à elle pour restructurer le temps et l'espace littéraires. Parmi les diverses structures du temps et de l'espace qu'on trouve dans les récits fantastiques de Gautier, l'élasticité est la plus essentiellement musicale. La musique, qui elle-même existe dans le temps psychologique, modifie la durée et peut ainsi prolonger ou supprimer le passage du temps chronologique. Ainsi, la qualité cauchemardesque de la chevauchée effrénée vers le rendez-vous avec Jacinta dans *Onuphrius* résulte principalement d'un ralentissement musical du temps du héros par rapport au temps réel. Pour Onuphrius, "six heures sonnèrent ce jour-là jusqu'à sept" (p. 78). Cette élasticité du temps est définie par un phénomène musical (et humoristique), le concert diabolique des cloches de la campagne: "c'était un tutti de cloches, un concerto de timbres flûtés, ronflants, glapissants, criards, un carillon à vous fendre la tête"⁽¹¹⁾.

Toutefois, quand il s'agit de supprimer le temps entièrement pour se retrouver à une toute autre époque — qui, chez Gautier, est toujours située dans un passé mythique et jamais dans l'avenir — la musique structure le passage d'une toute autre façon. Elle transporte le personnage d'un seul pas à un moment éloigné où il a néanmoins le sentiment d'être chez lui.

Ce phénomène musical de l'exotisme familial est profondément enraciné dans l'expérience personnelle de Gautier. A plusieurs reprises, et pendant toute sa carrière, dans ses récits de voyage ou dans des articles de critique artistique, il parle de la subite conscience d'une "existence antérieure" révélée par une audition musicale. Ainsi dans l'épisode des "aïssaoua" en Algérie (1845), il se soumet au pouvoir d'incantation de la musique arabe, avec ses

quarts de ton, ses tenues prolongées, ses soupirs, ses mots ramenés opiniâtrement; ces mélodies frêles et

chevrotantes sont comme les susurrements de la solitude, comme les voix du désert qui parlent à l'âme perdue dans la contemplation de l'espace; elles éveillent des nostalgies bizarres, des souvenirs infinis, et racontent des existences antérieures qui vous reviennent confusément⁽¹²⁾

Dans *Constantinople* (1857), la musique des derviches tourneurs a sensiblement le même effet:

Cet air, d'un charme bizarre, me faisait naître au coeur des nostalgies de pays inconnus, des tristesses et des joies inexplicables, des envies folles de m'abandonner aux ondulations enivrantes du rythme (sic). Des souvenirs d'existences antérieures me revenaient en foule (...) toutes sortes d'images et de tableaux de rêves oubliés depuis longtemps.⁽¹³⁾

Le héros fantastique, comme Gautier lui-même, ne se sent nullement dépaysé par son déplacement temporel. Dans *La Cafetière*, Théodore est transporté, corps et âme, dans le 18^e siècle français, mais il a l'impression d'y appartenir. Un sentiment d'"existence antérieure" est implicite. De même, dans *Spirite*, le premier contact avec le passé, toujours à travers le gouffre infranchissable de la mort, se fait par la musique. Guy de Malivert entend un soupir que Gautier présente à trois reprises en termes musicaux: "Cette note vague, inarticulée et plaintive", "la vibration sourde d'une des cordes du piano", "doucement modulé, harmonieux" (pp. 19, 20, 21). Ou comme il l'a dit très succinctement dans son *Lamento* (1837):

Sur les ailes de la musique
On sent lentement revenir
Un souvenir.⁽¹⁴⁾

La musique, sans passer par l'intellect, parle directement à l'esprit; immatérielle, elle n'est pas gouvernée par les lois naturelles et peut donc mener le héros à une expérience du fantastique.

Cette capacité de parler directement à l'âme permet à la musique de supprimer la distance spatiale avec la même facilité que la distance temporelle. C'est ainsi que dans *Avatar*, il y a un moment capital de communication directe entre l'âme d'Olaf Labinski et sa femme, qui évite à celle-ci d'être trompée par la substitution de corps opérée par le docteur Baltazar Cherbonneau. Prascovie, pendant que le docteur est en train de magnétiser l'âme du comte, est assise à son piano. Comme nous l'avons vu, elle joue du Weber: "votre âme a voltigé quelques minutes autour de moi dans le tourbillon sonore des notes; puis elle s'est envolée je ne sais où sur le dernier accord, et n'est pas revenue" (p. 347).

L'espace donc, comme le temps, devient élastique ou transparent; sa structure habituelle est profondément modifiée par l'action de la musique. Ici comme dans le moment privilégié où la réalité terne passe à l'état second de l'idéal, la musique est la clef de l'évasion. Par son association étroite avec le désir, par ses pouvoirs mystiques qui dépassent la contrainte de la pensée logique, elle se prête aux transformations qui sont l'essence du fantastique.

Andrew GANN
(Mount Allison University)

NOTES

1. Voir par exemple l'article de J.-C. Brunon *infra*.
2. *Monographie du bourgeois parisien, La Peau de Tigre*, Michel Lévy frères, 1866, p. 263.
3. *Jean et Jeannette, Un Trio de Romans*, Nelson, s.d., p. 207.
4. *La Cafetière, Récits fantastiques*, ed. M. Eigeldinger, Flammarion, 1981, p. 59. Toutes nos références aux récits fantastiques de Gautier sont à cette édition, sauf avis contraire.
5. *Poésies complètes*, éd. R. Jasinski, Nizet, 1970, vol. III, pp. 14-21.
6. E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, tr. Loève-Weimars, éd. Lambert, Garnier-Flammarion, 1980, vol. II, pp. 285-295.
7. Compte rendu du *Comme il vous plaira* de George Sand, *Le Moniteur Universel* du 21 avril 1856; cf. "La musique commence là où finit la parole; elle rend tout ce qu'il y a dans l'âme de vaguement sonore, d'inexplicable, tout ce que le *verbe* n'a pas pu formuler" (compte rendu de la *Marie Stuart* de Niedermeyer, *La Presse* du 9 décembre 1844).
8. Cité par Emile Bergerat, dans *Théophile Gautier: Entretiens, souvenirs et correspondance*, Charpentier, 1880, p. 117.
9. *Spirite*, Flammarion, 1970, p. 150.
10. Cf. "Symphonie en blanc majeur", "Variations sur le Carnaval de Venise", les chansons qu'il a écrites en collaboration directe avec des compositeurs (voir mon article dans *Francofonía*, 2, Primavera 1982, pp. 83-100), les ballets. A propos de la fusion des arts dans le ballet, il écrit, "Le ballet est donc l'oeuvre la plus synthétique, la plus générale, la plus humainement compréhensible qu'on puisse entreprendre; c'est la poésie mimée, le rêve visible, l'idéal rendu palpable, l'amour traduit en tableaux, la grâce rythmée, l'harmonie condensée en figures, la musique transportée du son à la vue." (compte rendu d'Adolphe Adam, *La Filleule des Fées*, *La Presse* du 15 octobre 1849).

11. Gautier fait la parodie de la description des cloches le matin des grandes fêtes dans *Notre-Dame de Paris* (Eugène Hugues, s.d., pp. 177-178).
12. "Les Aïssaoua", *Loin de Paris*, Charpentier, 1881, p. 88.
13. *Constantinople*, Michel Lévy frères, 1857, p. 137; voir aussi *Voyage en Russie*, Charpentier, 1875, pp. 318 et 389. Cette même idée se retrouve dans les récits non fantastiques; dans *Le Roman de la Momie*, Tahoser écoute "ce chant imprégné de toutes les nostalgies secrètes de l'âme, et qui (fait) songer à la patrie perdue, aux amours brisés et aux insurmontables obstacles du sort" (éd. A. Boschot, Garnier, 1963, p. 192-193).
14. *Poésies complètes*, II, 179.

LE FANTASTIQUE ARCHÉOLOGIQUE DE GAUTIER

La dimension archéologique chez Gautier naît d'une longue interrogation sur l'origine du désir qui tisse une constellation fantasmatique où domine le regard. Ce que j'appellerai ici contes archaïques: *Une nuit de Cléopâtre*, *Le roi Candaule*, *Arria Marcella*, *Le roman de la momie*,⁽¹⁾ est traversé par une forte tension érotique qui mobilise les processus originaires de la psyché sous le signe de "l'amour rétrospectif".

Il s'agit, pour Gautier, d'organiser un espace mythique parcouru par un désir qui s'inscrit, dans sa matrice inconsciente, sur le registre du maternel. Le désir est tourné vers le passé, mais un passé intemporel, au-delà de la mémoire, suspendu et flottant dans une dimension planétaire, aspiré par le lointain et par l'appel de l'absence:

Il eût voulu enlever son amour du milieu de la vie commune et en transporter la scène dans les étoiles.⁽²⁾

Ici le désir exprime le sens le plus pur de son origine qui se confond avec sa racine étymologique: *de -sidus*, éloignement et regret d'un ciel nocturne inaccessible, attraction angoissée de la lumière intermittente de l'objet perdu:

Ainsi s'était-il épris tour à tour d'une passion impossible et folle pour tous les grands types féminins conservés par l'art ou l'histoire.⁽³⁾

En empruntant ses images féminines à l'univers esthétique, Gautier préserve le double caractère de réminiscence et de nouveauté, de familier et d'inconnu qu'assume pour lui son objet d'amour. Les modèles fixés dans l'art renvoient à la permanence et à l'identité du déjà vu, alors que leur actualisation dans le présent les inscrit dans une histoire singulière et erratique qui s'ouvre au provisoire et à l'impossible. Cette histoire est vouée à l'échec de l'irréalisable.

Apparaît alors l'alternance fondamentale présence-absence, proximité-éloignement, différence-répétition qui constitue la nervure primitive du réseau fantasmatique de Gautier.

Si l'objet d'art équivaut, dans son ambivalence essentielle, à l'image de l'objet perdu qui appartient à la sphère maternelle, il est aussi l'*in-solite*, (*Das Unheimliche*),⁽⁴⁾ la coïncidence de l'étrange et du familier qui rompt des couches inconscientes avec la force du "retour du refoulé".

Le maternel est l'espace de l'interdit, on n'y accède qu'à travers un écart fondamental où sont en jeu l'altération et la distanciation de l'oeuvre d'art. La nécessité de la distance surgit de la peur de transgresser l'interdit et déclenche la possibilité de l'individuation des formes, la possibilité d'appréhender et d'exprimer l'impensable: le corps maternel.⁽⁵⁾ L'absence évoque le vide, la fissure qui fertilise le désir et lui permet de circuler dans une création ininterrompue. Mais l'absence alimente aussi la nostalgie d'une présence impossible, la tension vers la stabilité, la fixation de l'image maternelle comme point de repère inamovible, comme éternel retour du même.

Dans une double postulation qui ne sera jamais résolue, l'oeuvre d'art tend vers la possession de l'objet perdu tout en maintenant l'exigence de préserver l'éloignement et l'opacité qui indiquent en lui le lieu de la perte. La différence et la séparation creusent une marge qui alimente la dynamique du désir tout en empêchant la fusion convoitée. L'oeuvre d'art surgit de l'espace de la peur, du vertige bloqué sur la pente de la mort. Le maternel est l'abîme du vide, l'aire de l'impensable et de l'innommable:

Quelque part, loin, bien loin, par delà les étoiles.

Dans un pays sans nom, ombreux et plein de voiles,

Sur le bord du néant jeté;⁽⁶⁾

Le lieu de l'interdiction et du désir est évoqué à travers la transposition poétique qui semble côtoyer la "région inaccessible", le sexe maternel, comme l'espace nocturne et liquide de l'enfantement et de la mort.

Ici Gautier semble pressentir le thème faustien du "Règne des Mères" dont les résonances profondes agiront sur lui quelque temps plus tard à travers la traduction et l'interprétation qu'en donnera son ami Gérard de Nerval.⁽⁷⁾

Georges Poulet⁽⁸⁾ a remarquablement mis en évidence la complexe articulation du rapport qui unit, à travers le déclenchement du thème de la "rétrospection évocatrice", Gautier à Goethe par

l'intermédiaire de Nerval, tout en précisant que ce thème — qui ne se développera complètement qu'après la lecture de la traduction du *Second Faust* (1840) — se greffe en réalité sur une obsession déjà ancienne.

Dans le texte de Goethe-Nerval on pouvait lire à propos du "Règne des Mères":

Méphiſtophélès: Je te découvre à regret un des plus grands mystères. Il est des déesses puissantes qui trônent dans la solitude. Autour d'elles n'existent ni le lieu, ni moins encore le temps. L'on se sent ému rien que de parler d'elles. Ce sont *Les Mères* (...) Des Déesses inconnues à vous mortels, et dont le nom est pénible à prononcer à nous-mêmes. Il faut chercher leur demeure dans les *profondeurs du vide*.⁽⁹⁾

L'informulable se lie à l'inconnu et à l'abîme du vide pour produire cette béance où Gautier situe la quête inassouvie de l'objet du désir, en tant qu'objet de la perte et de l'interdiction. De cette zone mortifère affleurent non seulement la force attractive du passé qui nourrit le désir, mais aussi la peur de l'engloutissement, point d'ancrage d'un contre-désir, ou plutôt (pour reprendre la formule de Piera Aulagnier)⁽¹⁰⁾ d'*un désir de non désir*, alimenté par la nostalgie d'un sommeil antérieur, d'un avant intelligible plongé dans le silence.

Le passé est au néant; ses images impalpables flottent dans les pâles brouillards de l'Hadès et nul ne peut les y saisir, hors le poète aux puissantes évocations.⁽¹¹⁾

Si la vie et la mort sont intimement liées dans ces "profondeurs du vide", origine et fin de toute activité fantasmatique, il ne reste au poète qu'à organiser une stratégie d'occultation et de mise à jour qui lui permette de contourner le non-lieu de l'interdit et de l'absence en en extrayant les forces antithétiques du désir — noyau germinal de l'écriture.

L'origine conçue comme non-lieu et manque fondamental sera évoquée et restaurée dans le présent à travers la représentation d'un espace lacunaire dont les fragments résiduels postuleront la totalité perdue:

Penser le fragment, c'est s'engager à évoquer la disparition qui a laissé un reste, mais aussi le recueil en lui, comme dernier et parfois seul vestige, d'une totalité perdue, susceptible grâce à lui d'être reconstituée; en ce sens il contient potentiellement cette résurgence. ⁽¹²⁾

Dans *Arria Marcella*, Octavien évoque la jeune fille ensevelie pendant l'éruption du Vésuve⁽¹³⁾ et en suscite la présence cor-

porelle par la force attractive du désir que stimule la vue de l'empreinte d'un sein:

Grâce au caprice de l'éruption qui a détruit quatre villes, cette noble forme, tombée en poussière depuis deux mille ans bientôt, est parvenue jusqu'à nous; la rondeur d'une gorge a traversé les siècles lorsque tant d'empires n'ont pas laissé de trace!⁽¹⁴⁾

L'objet partiel qui mobilise le fantasme de l'unité originaire bouche-sein¹⁵ devient le support d'une totalité perdue et permet au désir de ressusciter un monde enfoui, modelé sur l'identification la plus primitive avec la mère. En effet, c'est en prolongeant cette image d'une fusion primordiale (mère-enfant) à partir de laquelle la psyché met en scène toute expérience de rencontre que le désir engendre la vision d'une attraction universelle qui propage ses vibrations sur un plan cosmique, hors de l'espace et du temps:

En effet, rien ne meurt, tout existe toujours; nulle force ne peut anéantir ce qui fut une fois. Toute action, toute parole, toute forme, toute pensée tombée dans l'océan universel des choses y produit des cercles qui vont s'élargissant jusqu'aux confins de l'éternité.⁽¹⁶⁾

La totalité inscrite dans le registre maternel suscite la représentation d'une liquidité fusionnelle qui efface les distances, dissout les contours dans une unité enveloppante qui recupère le passé en le mêlant au présent et au futur. Mais cette condensation cosmique risque de dissoudre les individualités, d'annuler les formes et les corps; elle anticipe la menace de la mort.

L'interdiction qui surgit devant le fantasme d'une communion vitale et bienheureuse avec le corps maternel, dévoile le versant d'inconnu et de mort qui s'attache à elle, pour en faire une origine irrécupérable, l'abîme du vide qui risque d'engloutir à jamais. L'interdit entraîne la peur de l'anéantissement dans l'océan communiel et provoque une stratégie défensive qui essaie de récupérer la distance, de délimiter les contours, de figer les formes corporelles en images cristallisées, dans le moule de la tradition et de l'art. Au mouvement de la condensation et de l'unification succède le mouvement opposé de la séparation et de la mise en forme. Le maternel en tant qu'objet interdit se renverse dans le matériel en tant que trace concrète, vestige et nostalgie d'un objet perdu et à jamais inaccessible:

La figuration matérielle ne disparaît que pour les regards vulgaires, et les spectres qui s'en détachent

peuplent l'infini. Pâris continue d'enlever Hélène dans une région inconnue de l'espace. La galère de Cléopâtre gonfle ses voiles de soie sur l'azur d'un Cydnus idéal. Quelques esprits passionnés et puissants ont pu amener à eux des siècles écoulés en apparence et faire revivre des personnages morts pour tous.⁽¹⁷⁾

Le paysage de la solidité et de la matière, le paysage archéologique figé dans l'éternel est aussi un espace troué, agglomérat de ruines et de débris, d'un passé irrécupérable dans sa totalité.

Les cendres dans lesquelles se dissout le corps amoureux d'Arria Marcella constituent un indice de l'impossibilité de la restauration dans le présent d'un rapport unifiant avec un corps à jamais perdu.

Dans la densité de la matière resplendissante qui défie le temps et resurgit comme aspiration à la totalité et à la plénitude, s'ouvre une béance irréductible où circule le désir. La mort, la dissolution des êtres et des formes, nourrit dans sa perte les cendres du désir: la vie resurgit de l'abîme qui semblait la nier. La distance fend la totalité et fraye de nouveaux chemins à cet amour de l'impossible. Distance et proximité se renversent et changent de signe. Vie et mort se mêlent à l'intérieur d'un espace qui assure leur coexistence.

Le regard rétablit la distance, ouvre la possibilité de stimuler le désir, de le mobiliser en évitant l'engloutissement dans l'unité fusionnelle, la chute définitive dans la mort. Il attire dans le présent les restes d'un passé enfoui et les dispose dans un décor archéologique, calciné par le soleil, solidifié dans la matière qui échappe aux érosions implacables du temps. Les corps, eux aussi, subissent un processus de cristallisation, revêtus comme ils le sont de matières précieuses qui les rendent semblables aux pierres et aux statues. L'artifice polît et exalte une beauté marmoréenne qui paraît incorruptible. La chair vibre de reflets métalliques et s'inscrit dans l'éternel.

Dans le conte archaïque *Le roi Candaule*, c'est le regard, manoeuvré par la fatalité qui déclenche une histoire de passions excessives et entraîne les trois protagonistes dans une violence érotique qui aboutit au crime et à la mort. Gygès, sidéré par la beauté interdite de Nyssia, est la proie d'un vertige émotionnel, d'un tourbillon affectif incontrôlé; dominé par la terreur, il présente dans l'angoisse et l'extase sa destinée future:

Un coup de vent plus fort avait emporté le voile de l'inconnue (...) C'était Nyssia, la fille de Mégabaze, qui se trouva ainsi, le visage découvert, devant Gygès, simple capitaine des gardes du roi Candaule. Était-ce seulement le souffle de Borée qui avait causé cet accident, ou bien Eros, qui se plaît à troubler les âmes, s'était-il amusé à couper le lien qui retenait le tissu protecteur? Toujours est-il que Gygès resta immobile à l'aspect de cette Méduse de beauté (...) et d'ailleurs il avait été plutôt ébloui, fasciné, foudroyé en quelque sorte, que charmé par cette apparition surhumaine, par ce monstre de beauté.⁽¹⁸⁾

Excité par un dévoilement fortuit, le regard pose une question avide de percer les barrières du secret, dans l'horreur de commettre un acte sacrilège. Le regard devient alors violence et effraction d'un espace impénétrable: il possède la force transgressive où refluent les interrogations les plus angoissantes sur le mystère insondable de l'origine.

Une fois profané le lieu nocturne et interdit qui constitue l'intimité féminine, l'histoire ne peut être que cruelle. La beauté dévoilée coïncide avec l'essence mystérieuse, inaccessible de la femme — la profondeur du vide — qui réactive l'angoisse de castration avec la menace de la perte définitive et de la mort. Suprême tabou, la beauté délimite un espace sacré qui concentre les interdictions fondamentales gravées dans l'espace maternel.

Comme le regard de l'enfant qui pénètre dans l'enceinte parentale et subit la blessure de la scène primitive, ce que Gautier appelle "l'adultère visuel" de Gygès, sa violation de l'intimité conjugale, accomplit la transgression énorme et coupable qui se greffe sur la pulsion incestueuse du désir.

Nyssia représente la beauté farouche, inaccessible qui protège l'essence dangereuse de son secret, son manque fondamental, derrière une armure de bijoux et de pierres précieuses, en créant ainsi une sorte de vertige éblouissant et fatal comme le soleil. Le seul regard qui la possède, celui du roi Candaule, fixe en elle, comme le fou dans le soleil, le reflet de sa perte:

Libre, en sa qualité d'époux, de se plonger dans la contemplation de cette beauté, il se sent pris d'éblouissement et de vertige comme quelqu'un qui se penche sur l'abîme et fixe ses yeux sur le soleil.⁽¹⁹⁾

La beauté, creuset impitoyable de la vie et de la mort, de poussées aggrégatrices et dissolvantes, excite la folie de Candaule qui ne domine plus le désir de partager son secret. Comme dans

une mise en scène sacrificielle, il orchestre la représentation de l'interdit et signe sa condamnation. Mais l'artiste en lui pousse jusqu'à la limite de l'anéantissement son amour de la beauté: l'urgence de communication sacrilège qui en découle, le contraint à offrir en spectacle son propre objet du désir.

L'avidité orale du regard de Gygès, — "repaître ses yeux du charmant spectacle", dit Gautier — abolit la distance et envahit l'espace de l'autre avec la force irruptive de la possession, en enfreignant l'interdit originaire, scellé dans la scène primitive.

Le sacrilège est consommé, le corps violé répond à la force érectile de la vue en accélérant la poussée mortifère du désir. Le déshabillage de Nyssia déchaîne les pulsions les plus intenses et les plus archaïques, dans une progressive mise à nu sacrificielle qui s'arrête au seuil de l'irreprésentable. Le langage recule en face de l'indicible, et dans son silence — comme dans le rêve — dénonce le vide qui l'attire et le terrifie:

Si nous étions un Grec du temps de Périclès, nous pourrions vanter tout à notre aise ces belles lignes serpentine, ces courbures élégantes, ces flancs polis, ces seins à servir de moule à la coupe d'Hébé; mais la prudence moderne ne nous permet pas 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.⁽²⁰⁾

L'essence mystérieuse de la beauté ne fait que cacher son néant. Même le marbre, qui semble posséder la suprême faculté de fixer et de représenter le beau, n'est en réalité que le moule protecteur d'un irreprésentable: le trou noir, le vide, qu'il doit préserver dans la clôture de sa plénitude inaccessible. Le mystère, origine et fin de toute beauté, débouche sur la nuit, sur l'ombre de la mort.

Et la mort vient clore le récit à travers la punition du coupable.

Le coupable, à la fin, n'est pas celui qui a vu et su garder intact le secret de sa découverte effarante (Gygès), mais d'une façon irrémédiable celui qui n'a pas réussi à le cacher, et en a divulgué au contraire l'essence mystérieuse comme l'artiste qui transgresse et défie les interdits de la représentation.

Le plus coupable (Candaule) est celui qui déchire le voile d'un savoir dangereux, le savoir sur l'origine et sur le sexe maternel et qui le propage dans une révélation insidieuse.

Le vide se soustrait à toute forme de représentation et l'artiste

qui essaie de le communiquer à travers une chaîne symbolique qui en partant de la profondeur du vide maternel la relie à la beauté et au secret de l'oeuvre d'art, doit expier son audace à travers son effacement et sa dissolution définitive.

L'artiste est celui qui répond à la violence du regard et, dans la tentative d'en exprimer l'essence prédatrice, perd sa vie. La beauté se venge de l'excès de son questionnement en imposant à son tour le sacrifice de celui qui l'a trop interrogée par la voracité de sa quête. Seul le silence permet de survivre. Après le crime, Gygès poursuit son existence auprès d'une beauté irrévélée, dans un silence coupable et sans issue. Mais pour lui le désir, désormais, n'a plus d'histoire.

La quête insatiable du désir poursuit son exploration dans d'autres espaces archéologiques, interroge d'autres traces du passé pour nourrir sa soif des origines et prolonger son questionnement de l'absence.

La descente dans les couches souterraines des civilisations disparues débouche sur l'image inquiétante et familière (*unheimlich*) de la momie: une rigidité funéraire qui semble garder l'essence mystérieuse d'une autre vie, d'une vie antérieure à jamais perdue, mais en mesure quand même de projeter ses effluves au-delà de l'espace et du temps; le simulacre d'un corps disparu capable de restituer ses vibrations charnelles sous la sollicitation d'un regard désirant.

L'attraction de Gautier pour cet objet qui évoque la destinée funèbre de la civilisation égyptienne, hantée par le mystère de la mort, se situe dans le même registre du désir rétrospectif et appartient encore une fois à la dimension inconsciente du maternel: l'image de la momie entrelace les pulsions de vie et de mort en les arrachant aux profondeurs du vide, à la zone nocturne des origines.

La plongée dans les entrailles de la terre à la recherche de l'objet perdu ouvre le décor archéologique du *Roman de la momie* comme une grande symphonie de la matière, mais d'une matière qui semble figer dans l'éternel l'érosion constante et irrésistible de la mort. Sous l'action accablante du soleil, le paysage a perdu tout signe de vie en assumant l'immobilité pétrifiée et lézardée d'un cadavre:

De chaque côté s'élevaient en pentes escarpées des masses énormes de roches, calcaires, rugueuses, lépreuses, effritées, fendillées, pulvérulentes, en pleine

décomposition sous l'implacable soleil. Ces roches ressemblaient à des ossements de mort calcinés au bûcher, bâillaient l'ennui de l'éternité par leurs lézardes profondes, et imploraient par leurs mille gerçures la goutte d'eau qui ne tombe jamais.⁽²¹⁾

La hantise de l'immobilité cadavérique apparaît comme la défense inconsciente de l'enfant contre l'angoisse de la séparation et de la perte de son objet d'amour. Parce que l'amour de l'objet est aussi haine de son caractère autonome et erratique, l'extrême amour tend à son anéantissement en tant qu'objet. C'est pourquoi cette matière maternelle, sacrée et interdite comme le cadavre, devient l'objet d'une profanation sacrilège qui, en pénétrant l'orifice funéraire ("des pinces furent glissées dans l'étroite fissure"), en viole la secrète intimité.

Au fond de la "salle de la mort", le sarcophage garde intacte l'essence d'une beauté réactivée par le regard du désir. Mais le désir est coupable et l'ombre de la mort continue à troubler cette résurgence de vie qui déclenche un réseau fantasmatique dominé par l'angoisse du vide et l'horreur de la dissolution.

Le désir demeure inapaisé, mais dans les trous de la matière suffocante et oppressive, à travers les fissures qu'il perce par un acte transgressif et audacieux, il continue d'alimenter ses fantasmes et prolonge, entre fouilles et décombres, entre pleins et vides, l'ambivalence d'une écriture de l' *arché*.

Carlo PASI
(Università di Pisa)

NOTES

1. Cf. Th. Gautier, *Le roman de la momie, précédé de trois contes antiques, Une nuit de Cléopâtre, Le roi Candaule, Arria Marcella*, texte établi avec une introduction par A. Boschot, éditions Garnier, Paris, 1963; toutes nos citations seront extraites de ce volume.
2. *Arria Marcella*, p. 123.
3. *Ibid.*, p. 124.
4. Cf. S. Freud, *Das Unheimliche*, tr. fr. *L'Inquiétante étrangeté*. Le terme *insolite* me semble traduire mieux l'ambivalence du terme allemand.
5. Cf. Fr. Gantheret, "*L'Impensable maternel et les fondements maternels du penser*," dans *Liens, Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 28 (automne 1983).

6. *Pensée de minuit, La comédie de la mort*, dans *Poésies complètes de Th. Gautier*, éd. par R. Jasinski, Nizet, Paris, 1970, vol. II.
7. Cf. Goethe, *Faust et le second Faust*, traduction de Gérard de Nerval, Garnier, Paris, 1969.
8. G. Poulet, *Théophile Gautier, Etudes sur le temps humain*, Plon, Paris, vol. I.
9. Goethe, *Faust et le second Faust*, p. 204.
10. P. Castoriadis-Aulagnier, *La violence de l'interprétation*, P.U.F., Paris, 1975.
11. *La Presse*, 22 février 1847, cité par G. Poulet.
12. Guy Rosolato, "Fragments", dans *L'Archaïque, Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 26 (automne 1982).
13. Le "Souvenir de Pompéi" de Th. Gautier anticipe "Gradiva, fiction pompéienne" de W. Jensen, objet de la célèbre analyse de S. Freud, *Délire et rêves dans la Gradiva de W. Jensen*; cf. la stimulante lecture de J. Bellemin-Noël, *Gradiva au pied de la lettre*, P.U.F., Paris, 1983.
14. *Arria Marcella*, p. 111.
15. Cf. P. Castoriadis-Aulagnier, op. cit.,: "Le sein doit être considéré, en ce stade, comme un fragment du monde qui a la particularité d'être conjointement audible, visible, tactile, olfactif, nourrissant, et donc dispensateur de la totalité des plaisirs".
16. *Arria Marcella*, p. 140.
17. *Ibid.*, p. 140.
18. *Le Roi Candaule*, p. 50.
19. *Ibid.*, p. 65.
20. *Ibid.*, p. 86.
21. *Le roman de la momie*, p. 159.

LA « FANTAISIE POMPÉIENNE » DE GAUTIER :
« *ARRIA MARCELLA* »

Une des métaphores les plus vives et fécondes d'un thème récurrent de l'inspiration artistique, à savoir de l'inextinguible mouvance du temps, a été offerte à la sensibilité moderne par les significations stratifiées et incessamment renouvelées des ruines. A travers la médiation du regard, les ruines s'offrent comme spectacle à la contemplation; de donnée naturelle qu'elles sont devenues par leur identification au paysage, elles se transforment psychologiquement, grâce à l'appropriation de l'homme, en donnée culturelle très riche et significative.

La méditation qui se penche vers le passé oscille entre la douloureuse sensation d'une décomposition, d'une perte et la nostalgie crépusculaire de l'irrémissible, questionne le sens du destin de l'homme, favorise les bilans, comme dit R. Mortier, l'introspection⁽¹⁾. Mais les ruines, puisqu'elles sont aussi un signe tangible de continuité, de permanence, peuvent pousser l'imagination à se projeter vers le futur, tout en s'accompagnant d'une charge d'angoisse, causée par la rémanence de sensations indissolublement liées à des images de destruction.

Les découvertes archéologiques dues aux fouilles systématiques d'Herculanum et de Pompéi, la diffusion progressive des connaissances de la civilisation égyptienne, élargissent les horizons et activent le thème, en l'enrichissant de plusieurs connotations. Intégrées au paysage, les ruines témoignaient du passé, grâce à leur présence muette et massive. Elles s'offraient, pour ainsi dire, passivement au regard. Les fouilles, au contraire, nécessitent une participation active: l'homme travaille, cherche pour mettre au jour ce qui est enseveli.

Le goût des ruines s'accompagne alors du goût pour le dévoilement de ce qui est stratifié, selon une double perspective

spatiale et temporelle. De plus, les ruines archéologiques acquièrent leur propre spécificité: les fouilles permettent que la forme des édifices nous soit restituée presque intégralement, et que l'apparence des rapports qui font la "cité" soit conservée.

Un air de quotidianité, de familiarité, s'ajoute et s'associe ainsi à la grandeur du passé. Celui-ci semble se reconstruire magiquement sous les yeux du spectateur, animé d'un mystérieux souffle de vie, mais qui apporte avec lui un frisson de mort. Les ruines activent l'imagination et l'investissent ainsi d'une charge symbolique qui irrémédiablement la place sous le signe de la mort, projetée vers les deux dimensions temporelles du passé et du futur.

L'utilisation artistique, et littéraire en particulier, de ce thème connaît, comme on sait, une nouvelle fortune entre la fin du XVIII^e siècle et le XIX^e (2).

La présence du thème littéraire des ruines archéologiques dans *Arria Marcella*, même si renvoyant à tout un réseau de valeurs attractives qui se sont accumulées dans cette poétique, se différencie nettement des clichés pour devenir le lieu privilégié d'une fiction, le support fonctionnel d'une évocation fantastique. Pompéi, la ville-momie, ainsi définie dans *Jettatura*, n'ayant pas subi "la dissolution lente des ruines ordinaires", peut faire naître à l'esprit, seulement pour quelques instants, "l'illusion d'une fantasmagorie antique"(3).

Si nous lisons aujourd'hui *Arria Marcella*, il sera inévitable de se référer à une réactualisation spécifique et plus récente du thème, à savoir la *Gradiva* de Jensen, texte qui nous est donné à lire grâce au truchement de la célèbre analyse qu'en fit Freud(4). Nous ne pouvons pas ne pas oublier, entre autre chose, que ce thème, progressivement abandonné par la littérature, bien qu'incomplètement, a été choisi par la psychanalyse comme terme de comparaison du "travail" analytique. Pompéi, au destin exceptionnel de ville antique enfouie et récupérée, deviendra alors le symbole d'un inconscient relativement inaltérable, en tant qu'il n'est pas soumis à l'usure du temps.

Que la sensibilité d'un poète se réclame et se serve d'une telle symbolique pour souligner l'importante ressemblance entre un processus psychique qui se déroule au niveau individuel et un événement particulier de l'histoire de l'humanité ne fait que confirmer la convergence qualitative quant au savoir qui s'y fait jour entre littérature et psychanalyse(5). Mais les deux nouvelles *Arria Marcella* et *Gradiva*, ne se ressemblent pas seulement pour le

caractère et l'atmosphère créés autour de cette ville emblématique, morte et ressuscitée, qui sert de toile de fond pour les deux histoires, même s'il est vrai que le pouvoir de suggestion qui appartient à la nature des ruines peut être considéré comme "cause suffisante" et origine des épisodes extraordinaires des deux récits. Cette sorte de vacillement de la conscience qui engage la réalité extérieure constitue en effet la condition préliminaire à la suite de laquelle se développent les autres épisodes.

Il est tout aussi vrai que les éléments divergeants sont assez nombreux et que les années qui ont passé entre la publication des deux textes ont laissé de profondes traces⁽⁶⁾. Considérons d'abord les analogies. Comme on sait, dans les deux nouvelles il est question d'un amour et d'une rencontre avec une femme (considérée) morte depuis des siècles. A part Pompéi, où se révèle le délire, il y a un autre lieu plus spécifique qui sert de cadre à certains des événements les plus significatifs des deux récits. Il s'agit précisément de la villa de Diomède dans laquelle, comme J.L. Steinmetz l'a noté⁽⁷⁾, le drame trouve respectivement son dénouement dans *Arria Marcella* et son commencement dans *Gradiva*. Dans le récit de Gautier la configuration du lieu est choisie en tant que réalisation d'un topos dont on retrouve plusieurs fois les caractéristiques dans ses oeuvres: une sorte de construction-refuge qui trouve son modèle le plus accompli dans la maison "sous cloche" de Fortunio⁽⁸⁾.

Ainsi, Octavien et Tyché "arrivèrent à une porte dérobée, qui s'ouvrit et se ferma aussitôt" (p. 137)⁽⁹⁾. Les passages qui vont de la cour aux différentes pièces conduisent, comme dans une sorte de descente labyrinthique, à ce "fond de la salle" où, sur un lit à deux places, gît voluptueusement Arria Marcella. La description des ruines de la maison que fait Jensen semble être équivalente au niveau fonctionnel. En effet nous est rappelé qu'elle était devenue une véritable tombe pour dix-huit femmes ainsi que pour le maître de maison qui essayait de fuir par la porte fermée du jardin. L'information, qui se trouve déjà chez Gautier, mais qu'on pouvait naturellement repérer dans n'importe quel guide des ruines, sera complétée par cette précise indication: le nom de la villa ne vient pas du nom du vrai propriétaire (d'ailleurs inconnu), mais de celui du propriétaire d'une sépulture construite à côté de cette villa.

L'aspect funéraire de la maison est mis en valeur de manière érotique dans le texte de Gautier, qui sensuellement évoque

l'image de "tant de corps charmants évanouis comme des ombres" (p. 118), allongés, comme dans une pierre tombale, dans la cuve de marbre du nymphaeum. Ce lieu fermé, où on pouvait présumer qu'aucun oeil indiscret ne pouvait s'introduire, apparaît aussi comme un refuge sûr à Norbert Hanold, "qui exigeait impérieusement une solitude de tombe, un silence sans souffle et une tranquillité sans mouvement."⁽¹⁰⁾

Les deux protagonistes, à la fois victimes et producteurs du délire-fantaisie (mais on verra combien les explications du fantastique nous sont présentées différemment) ont avant tout en commun une maigre connaissance de la femme et de l'amour. "La réalité ne le séduisait guère" nous dit-on d'Octavien, car "...il y avait autour de toute beauté trop de détails prosaïques et rebutants" (p. 123). Le misanthrope Norbert, sans intérêt pour le genre humain et encore moins pour le sexe féminin, ne réussit pas à trouver un visage de femme "qui réjouît l'oeil par sa forme agréable ou qui exprimât une âme tendre ou spirituelle."⁽¹¹⁾

Pour les deux, l'insatisfaction due à la réalité humaine s'intensifie quand elle est confrontée à une réalité artistique considérée supérieure. Pour Norbert, "les marmes et les bronzes n'étaient pas des matériaux morts, mais la seule chose vraiment vivante, celle qui exprimait la valeur et la raison d'être de l'existence humaine."⁽¹²⁾ Le regard permet l'éveil du désir érotique qui, chez l'un et chez l'autre, est stimulé par l'observation d'une oeuvre plastique. Octavien, esprit passionné à la recherche de l'impossible réalisation de l'amour et Norbert, misogyne ennuyé et fatigué par le babil amoureux des couples en voyage de noces, se retrouvent mystérieusement attirés par un modèle de pierre, sur lequel se dirige toute leur charge amoureuse. Le moment de la révélation se produit dans un musée, le lieu par excellence destiné à la collection et la conservation des oeuvres d'art. Tandis que Norbert ne resta que "particulièrement attiré", Octavien est capable d'une prise de conscience plus manifeste et "l'aspect de cette cendre moulée sur des contours divins" est à l'origine de son "désir fou" (p. 130).

Même si la copie du bas-relief que possède Norbert représente une figure entière, l'intérêt se concentre sur un détail, le pied, ou mieux encore la manière de marcher, le mouvement de la femme qui fait dévier la main du héros avant que le lecteur ne soit accourant de l'intervention surnaturelle. On peut même y voir une surdétermination avec l'emploi fréquent de mots comme

'surnaturel' et 'extra-naturel' qui indiquent dans le premier tiers de la nouvelle de quoi il sera question par la suite.⁽²²⁾

La propension de ce dernier à la rêverie est au contraire plus manifeste. Le trouble provoqué par le bas-relief le pousse à croire, à cause d'un rêve, que Gradiva avait vécu à Pompéi et qu'elle s'y trouvait le 24 août de l'année 79, qui fut le jour de la terrible éruption du Vésuve. Et c'est la position particulière du pied qui lui avait fait imaginer que la figure représentée dans la sculpture marchait là (à Pompéi) sur les pierres des passages qui permettaient aux piétons de traverser la rue par mauvais temps sans se mouiller, tout en laissant les véhicules libres de passer: "Il la voyait ayant fait passer un de ses pieds au-dessus de l'intervalle qui sépare deux pierres, cependant que l'autre se disposait à le suivre."⁽¹³⁾

Si nous avons cité entièrement ce passage, c'est pour souligner que ce détail qui fait fonctionner l'activité imaginative de Norbert (et qui par conséquent devrait appartenir totalement au personnage) se retrouve aussi dans le texte de Gautier. Dans la citation, on se réfère à une sorte de passage pour les piétons qui sert d'écran pour l'image du pied de Gradiva. Tyché, la messagère d'Arria, est elle-même surprise dans cette même position: "Tyché fit passer Octavien par des chemins détournés, coupant les rues en posant *légèrement* le pied sur les pierres espacées qui relient les trottoirs et entre lesquelles roulent les roues des chars..." (p. 157).

On est très fortement tenté de croire que Jensen se soit de quelque manière inspiré du récit de Gautier, même si la question est probablement insoluble⁽¹⁴⁾. Cependant un fil ténu semble lier les deux textes. L'intérêt de Gautier pour le magnétisme et les pratiques qui lui sont propres est attesté par plus d'une référence. Nous pensons par exemple au docteur Cherbonneau d'*Avatar* qui se sert d'instruments et d'un vocabulaire (baquet, passes, etc...) propre au magnétisme.

Si Arria revient à la vie, c'est parce que "la pensée d'Octavien s'est élancée ardemment" vers elle, en la soustrayant de ce monde invisible aux "yeux grossiers" des simples mortels. Au moment où on abandonne la croyance au fluide de Mesmer, cette attraction mutuelle d'une âme avec une autre devient la condition première de tout contact magnétique. "Toute la doctrine du magnétisme animal est renfermée dans les deux mots *croyez et veuillez*", affirme catégoriquement Puységur⁽¹⁵⁾. A la base du magnétisme il y avait aussi l'idée que les facultés de l'homme

pouvaient aller bien au-delà des perceptions sensorielles, une fois abolies les limites des sens par le sommeil magnétique. Pour Octavien, le moyen magnétique est donné par le moule du sein d'Arria, objet catalyseur de son désir: "C'était toi que j'attendais, lui dit-il — et ce frêle vestige conservé par la curiosité des hommes m'a par son secret magnétisme mis en rapport avec ton âme" (p. 140).

Ainsi, même les apparitions de l'ombre de Lavinia-Spirite paraissent liées moins à des évocations médiumniques qu'à ces pouvoirs inconnus qui permettent de se libérer des limites et des entraves du corps. Les deux forces du désir et de la volonté, à la base des transformations spiritualistes du mesmérisme, favorisent ainsi et déterminent le contact avec une réalité suprasensible. On a d'autre part remarqué que la maladie de Norbert Hanold, inclassable selon des critères psychiatriques et même psychanalytiques, semble plutôt remonter à la notion de "vision extatique", elle aussi étroitement reliée à la culture du magnétisme⁽¹⁶⁾.

Si on voulait définir nosographiquement l'hallucination d'Octavien (c'est l'un des termes que le narrateur utilise pour indiquer ce qui lui arrive), on devrait la classer elle aussi dans la catégorie des "affections extatiques", caractérisées justement par une parfaite ou incomplète suspension du monde extérieur et par une forte activité imaginative s'accompagnant d'un manque de conscience de la situation réelle. Dans un autre contexte narratif, où la ville morte est le lieu qui a été choisi comme théâtre d'un terrible duel à mort, Paul d'Aspremont, protagoniste de *Jettatura*, est sujet à un autre genre de vision extatique: ses sens agissent, avec une lucidité singulière, comme indépendamment du corps. Sur le chemin vers le lieu du rendez-vous avec son rival, "bien qu'il dût être préoccupé d'autre chose que d'archéologie, il ne pouvait s'empêcher, tout en marchant, de remarquer mille petits détails qu'il n'eût peut-être pas aperçus dans une situation habituelle"⁽¹⁷⁾.

Le fil analogique de la culture du magnétisme, qui a été considérée comme le noyau archéologique de la naissance de la psychanalyse⁽¹⁸⁾ (par exemple les notions d'identification, transport ou encore la fonction cognitive de la vision hallucinatoire à laquelle nous nous sommes référé et qui ont trouvé dans le magnétisme une première et significative expression), pourrait sans doute s'ajouter à tous les autres éléments qui font que ces deux récits se ressemblent tant.

De la comparaison entre les deux textes, à part les nombreuses ressemblances, on peut relever avec une certaine évidence le fait que des aspects plus manifestes dans l'un des textes sont plus cachés dans l'autre, et de même ce qui semble rester dans l'ombre est au contraire amplifié dans l'autre. Les éléments érotiques de l'histoire sont plus directement explicites chez Gautier alors que le texte de Jensen a besoin de l'intervention de la lecture freudienne. Les deux protagonistes, tout en ayant les points en commun dont nous avons parlé, diffèrent essentiellement quant à la prise de conscience de leur charge érotique.

Non seulement Octavien connaît son désir, mais il l'alimente et vit dans l'attente angoissante d'une possibilité de réalisation; sa sensibilité s'exprime par des réactions exaspérées, par de violents troubles. Il se présente d'abord dans un état de "contemplation profonde" devant le moule de cendre. Il suffit que son ami le touche à l'épaule pour le faire "tressaillir comme un homme surpris dans son secret" (p. 11) où le *comme* ne fait que suggérer la cause du mouvement involontaire. L'émotion d'Octavien s'intensifie quand il arrive dans la cave de la maison, là où on avait retrouvé le squelette de la femme qui se présentera ensuite comme Arria Marcella: "sa poitrine se gonflait, ses yeux se trempaient de furtives moiteurs (...) et une larme en retard de deux mille ans tomba (...) sur la place où cette femme, pour laquelle il se sentait pris d'un amour rétrospectif, avait péri." (p. 120).

De son côté, Norbert lui aussi ressent un manque, mais pour quelque chose de vague, d'imprécis. (En s'identifiant au canari en cage, "il était touché du sentiment qu'il lui manquait aussi quelque chose, sans qu'il pût se dire au juste ce que c'était".) A cette défaillance s'oppose pourtant une force de refoulement: "une méditation sur ce dernier point ne pouvait en rien lui servir."⁽¹⁹⁾ Tandis qu'alors chez Octavien le désir est reconnu en tant que tel (l'amour rétrospectif), chez Norbert il se camouffle, se cache et se refuse à la conscience. D'une part un comportement psychologique est décrit dans toutes ses implications internes, d'autre part au contraire les "actions" sont représentées d'une manière plus subtilement articulée, et leurs causes ont ensuite besoin de l'intervention pseudothérapeutique de Zoé-Gradiva pour être mises en lumière.

Ce différent degré de lucidité paraît s'inverser en ce qui concerne l'identification du délire, par conséquent le texte de Gautier doit nécessairement aboutir à un échec du point de vue de la

réalisation du désir, tandis que dans la *Gradiva* l'heureuse fin s'impose si "la prise de conscience du noyau de vérité du délire même, pour parler avec Freud, constitue le point nodal sur lequel le travail thérapeutique peut se développer." Le personnage d'Octavien est inséré dans un contexte narratif dans lequel la fonction du "délire" est étroitement liée aux mécanismes de la narration, ce que nous ne pouvons pas dire à propos de Norbert, dont les formations délirantes interviennent plus en fonction du personnage que de l'intrigue. Cela devient plus évident si nous suivons le développement des procédés fantastiques dans les deux textes.

Je n'ai fait que signaler l'énorme différence qui sépare les deux récits quant à l'utilisation de procédés narratifs qu'on pourrait qualifier de "fantastiques". En bref nous dirons que dans la *Gradiva*, ce qui est considéré comme la condition nécessaire du genre⁽²⁰⁾, à savoir la persistance d'une situation ambiguë d'incertitude entre la réalité et le rêve, entre le délire et la vérité, est très faiblement présente. "Le pénible état d'incertitude" et le malaise devant l'apparition de *Gradiva* peuvent, durant un bref instant, nous faire demander (comme on peut le lire dans le commentaire de Freud) si le poète "veut bien nous laisser dans notre monde décrié pour son prosaïsme, monde que dominant les lois de la science, ou bien s'il veut nous mener dans un autre monde fantastique, où les esprits et les revenants prennent la valeur de réalité"⁽²¹⁾.

De nombreux détails invalident dès le début cette possibilité. Parmi les caractéristiques de Norbert la principale est cette propension qui le pousse à se perdre dans un monde fait de fantaisie, d'imagination et de rêve éveillé. Il est ainsi impossible que le lecteur puisse suivre Norbert dans son indécision devant ce qu'il considère comme une vision. Plus Norbert croit à la réalité de son délire, plus le lecteur est conduit à la nier et à s'attendre à une explication plausible selon un logique bon sens. Le lecteur implicite et le protagoniste ne coïncident pas, le lecteur est pour ainsi dire à mi-chemin entre le narrateur avec lequel il partage son savoir et le protagoniste avec lequel certaines fois, mais faiblement, il peut partager la méconnaissance de ce qui arrive réellement.

Au contraire, dans le récit de Gautier, le fait que narrateur et protagoniste ne coïncident pas, à la différence d'autres récits fantastiques de cet auteur, n'empêche aucunement une identification implicite avec le héros. Et cela parce que l'attitude du narrateur vis-à-vis de l'histoire correspond souvent, dans ses interventions,

à celle du protagoniste. Sa première intervention sert à préciser l'atmosphère du récit et sa propre position par rapport au tissu narratif: "nous n'écrivons pas des impressions de voyage sur Naples" précise-t-il "mais le simple récit d'une aventure bizarre et peu croyable, quoique vraie" (p. 112). Le fait qu'il s'agit d'un "simple récit" indique bien la position neutre du narrateur qui est l'intermédiaire entre l'histoire (vraie) et le lecteur. Celui-ci, ainsi averti, peut se mettre dans une position réceptive et ouverte lui permettant d'accepter ce qui, selon la logique rationnelle est "bizarre et peu croyable".

La position impersonnelle d'une voix rapportant des faits arrivés à d'autres se corrige et se précise au moment du récit où on donne l'explication des "étrangetés" qui sont arrivées à Octavien, explication qui reste, malgré tout, dans le domaine de l'irrationnel: "L'idée d'évocation amoureuse qu'exprimait la jeune femme rentrait dans les croyances philosophiques d'Octavien, croyances que nous ne sommes pas loin de partager" (p. 140), dit le narrateur.

La position de Gautier à l'égard de l'écriture est largement exprimée dans le dernier de ses contes fantastiques, *Spirite*, qui peut être considéré à l'intérieur de son oeuvre comme le texte autoréférentiel par excellence⁽²²⁾. Dans la nouvelle, l'écrivain Guy de Malivert, double probable de Gautier même, subit une sorte de dictée intérieure de la part de l'esprit-Lavinia qui, à son tour, avait appris à le connaître, à entrer "en communication d'âme" à travers la lecture de ses oeuvres⁽²³⁾.

Complémentaire à *Spirite*, *Arria Marcella* met en jeu la double fonction active-passive du poète⁽²⁴⁾. S'il est le "moyen" pour raconter l'histoire d'Octavien, cela équivaut étymologiquement à la fonction médiumnique qu'il s'attribue ou qu'il "subit" dans *Spirite*. Mais pour accomplir cette fonction, le poète doit pouvoir participer à la réalité qui se transmet à travers lui. Passivité et activité ne s'excluent pas l'une l'autre: ce que l'on reçoit se reçoit pour permettre la production qui, à son tour, ne doit pas être conçue comme postérieure au moment réceptif, étant donné qu'elle a la possibilité de s'actualiser au moment même où la position passive permet la communication avec une réalité suprasensible.

Le fantastique de Gautier offre sa spécificité dans son rapport à l'opération poétique de l'écriture. En faisant parler spectres et vampires, elle permet de libérer ces forces prisonnières qui, en

contraste violent avec la banalité quotidienne, manifestent la crise devant un monde borné à ses apparences sociales. Elle donne voix à l'exigence d'une autre logique et d'une autre rationalité, préfigurant en quelque sorte l'opposition du conscient à l'inconscient, de la dispersion du moi à une fictive unité de l'apparence. Les circonstances qui permettent de créer l'atmosphère fantastique d'*Arria Marcella* sont déterminées par l'état d'inconscience d'Octavien: "Ses pieds, sans qu'il en eût conscience, le portèrent à l'entrée par laquelle on pénètre dans la ville morte, il (...) s'engagea au hasard dans les décombres" (p. 125).

Cet état n'est pas produit par l'ivresse, ce qui est précisé juste avant. Le vin était évité justement pour ne pas contaminer "par une ivresse grossière l'ivresse poétique qui bouillonnait dans son cerveau". Cette ivresse poétique, ce ferment actif, créatif, né de l'intensité de son désir, se traduit par un mouvement vers l'extérieur qui le pousse à marcher "pour rafraîchir son front et calmer sa pensée à l'air de la nuit". (Nous avons vu que Norbert va jusqu'à la villa de Diomèdes, mû par une semblable incapacité à rester sur place).

Dans sa déambulation parmi les restes de la ville morte, un bruissement de vie est perçu avec angoisse; "vagues formes humaines dans l'ombre", "bruits indistincts", "sourds chuchotements": éléments qui tous chargent l'atmosphère de mystère, et qui peuvent s'expliquer par des jeux de lumière, par le faufilement des lézards, le vent, aussi les amis venus le chercher. "Mais cette explication toute naturelle, Octavien comprenait à son trouble, qu'elle n'était pas vraie..." (p. 126).

Une fois écartée la possibilité d'une justification rationnelle, il ne reste plus qu'à accepter ce que le narrateur suggère: "Il tombait au milieu d'un mystère", où le mot mystère induit à rester forcément dans le domaine de l'inexplicable, si on le prend dans son sens le plus large, mais aussi, dans un sens plus strict, à accepter l'idée d'une initiation sacrée.

Devant l'incroyable reconstruction d'une maison dont il avait admiré les ruines le matin même, "Octavien, surpris au dernier point, se demanda s'il dormait tout debout et marchait dans un rêve" ou encore "il s'interrogea sérieusement pour savoir si la folie ne faisait pas danser devant lui ses hallucinations". Etats de rêve ou de folie semblent justifier l'histoire pour être ensuite immédiatement écartés: "il fut obligé de reconnaître qu'il n'était ni endormi ni fou" (p. 127).

Nous sommes donc entraînés à admettre la "vérité" de l'expérience d'Octavien; il ne s'agit plus d'un délire, le temps n'existe plus, et Pompéi, comme la morte-vivante de tant de contes de Gautier, n'est plus "ce froid cadavre de ville qu'on a tiré à demi de son linceul" mais elle renaît "vivante, jeune, intacte", comme si sur elle "n'avaient pas coulé les torrents de boue brûlante du Vésuve" (p. 127). La suspension du jugement n'est jamais entièrement dépassée. Si tous les sens sont impliqués dans la perception de cette réalité, "cependant ce qu'il voyait était parfaitement incroyable" (p. 129): jusqu'au moment où l'impossibilité de croire de ses propres yeux coexiste avec l'impossibilité de nier l'évidence de ce qui arrive, choisir l'un ou l'autre des partis se révèle également arbitraire.

Tous ces éléments qui dans le récit de Gautier s'accumulent contre la détermination d'une quelconque cause naturelle des faits, qui empêchent de dissoudre le mystère, qui puissent résoudre l'énigme, sont paradoxalement renversés dans la *Gradiva*, d'une manière parodique. Tandis qu'Octavien cherche, mais il n'arrive pas à trouver des explications pour l'inexplicable, Norbert au contraire refuse la logique qui semble s'imposer, nie l'évidence et l'épreuve des faits (il refuse par exemple de toucher la main de Gradiva-Zoé par crainte de rencontrer son corps) et écarte de son esprit tout ce qui contrarierait son délire.

Aussi, durant sa deuxième rencontre avec Zoé, pour ne pas renoncer à sa première conviction (il croyait à ce moment-là être en présence d'un véritable fantôme), il arrive à penser être victime d'une hallucination: "il ne se laissa pas tromper par le jeu de son imagination" nous dit-on ironiquement. Il attribue alors à sa fantaisie la cause de l'apparition hallucinante de ce qu'il avait réellement vu le jour avant. Même si Octavien et Norbert partent de deux dispositions distinctes, les situations des personnages se rejoignent au moment où ils donnent foi à une réalité surnaturelle, pour ensuite immédiatement se séparer de nouveau, l'un en s'abîmant dans le monde du rêve devenu réalité, l'autre en se penchant vers une réalité devenue le monde du rêve.

Les deux figures féminines, objets de pierre qui réactivent la nostalgie d'une enfance sans âge⁽²⁵⁾, servent d'intermédiaire pour le voyage entrepris par les deux personnages. Mais en acquérant corps et âme, elles aussi se différencient nettement. Tandis que l'une aide à réduire le délire, l'autre agit en l'intensifiant. Et au niveau fonctionnel de la narration, les paroles de Zoé détruisent le

suspens fantastique (par l'ironie, les jeux de mots, les allusions qui sont comprises du lecteur mais non du personnage), les paroles d'Arria font pencher la balance en faveur d'un dénouement du fantastique vers le surnaturel. L'hésitation, le balancement n'appartiennent désormais qu'au lecteur (implicite); Octavien, une fois accomplie sa descente dans le monde de la mort, s'abandonne à son aventure.

Les différences physiques entre Arria et Zoé sont significatives. La première est sous le signe de la mort avec ses cheveux noirs "comme ceux de la Nuit", ses "yeux sombres" dans un visage d'une "blancheur tranquille". "Si calme et si passionnée, si froide et si ardente, si morte et si vivace", elle réalise le rêve impossible de la vie dans la mort et de la mort dans la vie. Chez Zoé, les signes de la mort (brune avec son front d'albâtre) évoluent vers la vitalité d'un regard clair comme le ton de sa voix argentine. Le nom même évoque la vie, et la posture particulière du pied apparaît à Hanold comme quelque chose d'"actuel", "comme si l'artiste avait fixé l'image vivante de la jeune fille qui marchait".

Le délire, en tant que formation de compromis, a une issue résolutive dans la vie qui récupère le passé pour l'intégrer au présent. La résurrection du passé, enfance personnelle et collective, reste au contraire non intégrée dans le récit de Gautier, où la figure paternelle du chrétien Arrius Diomèdes devient le signe d'une rupture, d'une fracture entre deux moments historiques dont l'un, en effaçant l'autre, en empêche la continuité. L'existence d'une Arria-vampire, comme par exemple celle de Clarimonde de *La Morte amoureuse*, ne peut se concilier avec cette "religion morose" qui refuse, selon les paroles mêmes d'Arria, "la vie, la jeunesse, la beauté, le plaisir". La femme statue, le "rêve de pierre", reste telle même dans l'ivresse de l'amour et ce sont "deux bras de statue, durs et rigides comme le marbre" (p. 142), qui entourent le corps d'Octavien.

Ce qu'on peut considérer comme une fixation nécrophile n'est pas dépassée même au moment d'une éventuelle réalisation et à la fin de l'histoire Octavien, qui revient au temps présent, ne se résigne pas à la perte subie et cherche en vain une substitution illusoire dans le mariage avec cette Ellen au nom très évocateur. Les échecs successifs d'Octavien l'immobilisent dans un état de manque, d'incomplétude sans issue. Et le fantastique du récit, qui avait oscillé tantôt vers une explication rationnelle tantôt vers une

explication surnaturelle, se fige dans son indécidabilité. Il se peut qu'Octavien se réveille après une scène onirique qui coïncide avec la perte de connaissance à l'intérieur du rêve. Mais quand ses amis le retrouvent, il est évanoui et l'explication qu'il leur fournit est celle de quelqu'un qui ne veut pas trahir son secret.

Si la conscience du personnage n'est pas en proie au doute, imperceptiblement celui-ci s'insinue dans le discours du narrateur pour lequel Octavien "avait peine à reprendre le sentiment de la vie réelle". Il ajoute encore que "l'image d'Arria Marcella le poursuivait toujours, et le triste dénoûment de sa bonne fortune fantastique n'en détruisait pas le charme" (p. 144), comme s'il voulait souligner que tout a eu lieu dans le monde de la fantaisie, de l'imagination.

Le texte de la *Gradiva*, que nous pourrions arbitrairement définir une suite à celui de Gautier, met en oeuvre une destruction des mécanismes fantastiques pour qu'on puisse accepter ce "scandale" érotique ensuite reconduit aux normales réalisations de la vie de tous les jours. Le désir ouvertement érotique d'Octavien se résout par un échec et en une fixation: l'intervention de la réalité rend forclosé toute autre possibilité. La réduction du fantastique opérée dans le récit de Jensen s'accompagne de celle qu'opère la lecture de Freud, à savoir la canalisation de l'éros vers la "normalité": ce qui en dernière analyse pourrait devenir une "banalisation."

Pour que les mécanismes agissant à travers une connaissance "poétique" maintiennent leur charge de suggestion ou d'inspiration, il est nécessaire que le mystère ne soit pas annulé par l'intervention de la science ou d'une causalité clarificatrice.

Dans les deux récits, l'Archéologie est le lieu fonctionnel, la figure macroscopique de la stratification significative qui est mise en lumière, d'un passé individuel et collectif enfoui, mais qui peut être exhumé et rendu vivant par un travail de reconstruction. Cependant, alors que dans le récit de Gautier la reconstruction miraculeuse de Pompéi, avec celle tout aussi miraculeuse qui lui fait suite: la reconstruction du Temps, est vécue comme en état de rêve, dans la *Gradiva* cet état de rêve nous est présenté explicitement comme tel.

La déclaration d'Octavien de ne pouvoir aimer qu'au-delà de l'espace et du temps, l'identification d'Arria Marcella avec l'idéal — type radieux — vers lequel le poussait sa "rêverie invincible", perdurent dans la conscience de l'impossibilité à définir l'être cor-

porel de cette femme. Et c'est la substance corporelle qui est définitivement renvoyée au néant au moment où elle rejoint la mort qui, la fixant comme l'objet d'un amour irréalisable, va en même temps la reconduire à la situation initiale à partir de laquelle l'amour d'Octavien avait pu naître.

La précipitation d'Arria dans son monde de mort permet de condenser en une image unique la déchirure profonde entre la conscience de l'irréalisabilité d'un bonheur parfait et la persistance de la tension vers la constitution d'une totalité, d'une parfaite fusion. L'exigence du Moi de se sentir intègre, non divisé, ne pourra donc jamais aboutir. Le paradoxe de l'aventure fantastique trouve alors sa résolution à l'intérieur du Moi. C'est cette condition qui, selon P.G. Castex, en produit la qualité, si elle naît d'une authentique inspiration, ou si elle réussit, grâce à l'art, à créer une illusion d'authenticité⁽²⁶⁾.

La création d'un autre continuum espace-temps ne correspond pas seulement au besoin de se distancer de l'insatisfaction due au temps et à l'espace présents. L'évocation d'un éternel présent coïncide avec le rêve de ces antiques patries idéales — Venise, Grenade, Le Caire — “dont (on) se figure les palais, les rues, les aspects d'après une architecture intérieure”⁽²⁷⁾ “On n'est pas toujours du pays qui vous a vu naître” — écrit Gautier à Nerval — “et, alors, on cherche à travers tout sa vraie patrie”.

La fortune critique du récit de Jensen se trouve dans la traduction “scientifique” qu'en a fait Freud, dans le fait qu'il a pu être réécrit pour illustrer les découvertes fondamentales de la psychanalyse. Mais c'est peut-être quand l'indicible est proféré, quand l'ambiguïté paradoxale qui reste suspendue dans le texte littéraire est dépassée par la variété de ses déclinaisons, que la littérature perd la raison de son existence autonome.

Le récit de Gautier, si riche d'ambiguïté et de suggestions contradictoires, fascine et prend valeur précisément parce qu'il se soustrait à la mutilation de son irréductible polysémie, qui, une fois transposée dans le domaine de l'interprétation, constitue un autre “texte”, quelque chose qui pourra être lu comme “texte”.

Luciana GRASSO
(Università di Palermo)

NOTES

1. R. Mortier, *La poésie des ruines en France*, Droz, Genève, 1974, p. 225.
2. Cf. R. Mortier, *op. cit.* Pour un panorama sur l'incidence des fouilles de Pompéi dans la culture française cf. le catalogue de l'exposition *Pompei e gli architetti francesi dell'Ottocento*, organisée par l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, l'Ecole Française de Rome, l'Institut Français de Naples (éd. G. Macchiaroli, Napoli, 1981), et en particulier *Architetti, "antiquari" e viaggiatori francesi a Pompei...*, pp. 3-55.
3. Th. Gautier, *Avatar et autres contes fantastiques*, Marabout géant, p. 201.
4. Nous nous servons de la traduction française et du texte de Jensen et de celui de Freud parue dans S. Freud, *Délire et rêves dans la "Gradiva" de Jensen*, Gallimard (Idées), 1971. Les indications de pagination en note renvoient à cette édition.
5. Cf. p. 170.
6. *Arria Marcella* a été publiée en 1852 et *Gradiva* en 1903.
7. J.L. Steinmetz, "Gautier, Jensen et Freud", *Europe*, LVII, 601 (mai 1979), pp. 50-57, qui relève aussi d'autres points de contact, mais dans une perspective différente de la nôtre.
8. Cf. M.C. Schapira, "Le rêve d'Eldorado de Th. Gautier", *Studi Francesi*, XXI, Janvier-Août 1977; et encore G. Nicoletti, *La Zona lirica*, Bulzoni, 1976.
9. Les indications de pagination renvoient à l'édition de A. Boschot, *Le Roman de la Momie précédé de trois contes antiques: Une nuit de Cléopâtre — Le Roi Candaule — Arria Marcella*, Garnier, 1963.
10. p. 106.
11. p. 28.
12. p. 24.
13. p. 12.
14. Nous savons que Jensen fit partie quelque temps du club poétique "Le Crocodile" de Monaco, dont les adeptes se proclamaient partisans de "l'art pour l'art", ce qui pourrait bien expliquer une possible connaissance des textes de Gautier, textes qui cependant ne sont jamais mentionnés dans les lettres envoyées à Freud, qui lui demandait des renseignements sur les sources de son inspiration.
15. *Du magnétisme animal considéré dans ses rapports avec diverses branches de la physique*, 2ème édition, Paris, 1820.
16. Cf. L. Russo, *La nascita dell'estetica di Freud*, Il Mulino, 1983, et plus en particulier pp. 41-73. Les termes "vision extatique" et "affections extatiques" ont été repris des oeuvres de J.C. Prichard, médecin et ethnologue anglais du XIXème siècle.
17. *Op.cit.*, p. 202.
18. Cf. H.F. Helleberger, *A la découverte de l'inconscient. Histoire de la psychiatrie dynamique*, SIMEP, 1974 et M. Rausky, *Mesmer ou la révolution thérapeutique*, Payot, 1977.
19. p. 26.

20. Cf. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970.
21. p. 139.
22. Cf. Ross Chambers, "La lecture comme Hantise", *R.S.H.* 177, 1980-I, pp. 105-117.
23. Th. Gautier, *Spirite*, Slatkine Reprints, 1979, p. 111.
24. Nous nous rapportons à la distinction opérée par L. Cellier dans son *Mallarmé ou la morte qui parle*, PUF, 1959, qui souligne la différence-complémentaire entre le poète "actif", qui retrouve le Verbe primordial et le poète "médium", qui se fait instrument passif d'une écriture dictée par une réalité extérieure, qualitativement supérieure.
25. Voir à ce propos C. Pasi, *Gautier o il Fantastico volontario*, Bulzoni, 1974, p. 139.
26. "Remarques sur le thème du fantastique et du surnaturel au XIX^e siècle, *Cahiers de l'Association Internationale d'Etudes Françaises* n° 32, 1980, mai, pp. 268-271.
27. *Voyage en Italie*, Charpentier, 1965. Cf. J. Richer, "Aspects de l'italianisme de Th. Gautier", *Micromegas*, gennaio-aprile 1975, pp. 21-33.

L'ÉCRITURE DE NARCISSE : FICTION ET RÉFLEXIVITÉ

Est-ce la phrase de T. Gautier dans *Mademoiselle de Maupin*:

Peut-être que ne trouvant rien en ce monde qui soit digne de mon amour, je finirai par m'y adorer comme feu Narcisse d'égoïste mémoire.⁽¹⁾

qui me séduisit au point de guider ma lecture tout entière de l'oeuvre ou servit-elle a posteriori de justification à un parcours entrepris à partir d'autres prémices? Toujours est-il qu'il m'est difficile aujourd'hui de lire l'oeuvre en prose de Gautier autrement qu'à travers cette problématique narcissique et sa double postulation: toute-puissance, auto-suffisance, beauté, extraversion d'un côté, de l'autre indifférenciation, perte dans le reflet, triomphe de la pulsion de mort. Cette double postulation se décèle aisément au niveau du vécu dans les romans et nouvelles de T. Gautier. Des *Jeunes-France* à *Spirite* on peut lire la difficulté d'être, la lutte contre la pétrification menaçante, la vie amoureuse incomplète, impossible. On lit parallèlement le désir de sortir, les prestiges de l'extraversion, le goût du spectacle, du théâtre, des voyages, l'apologie de la solarité, de la barbarie. Ce clivage entre deux modes de vie se duplique au sein d'une thématique constante du double, du miroir qui se trouve au coeur de la narration et de l'écriture dans l'oeuvre en prose. C'est donc dans le vécu des personnages, dans l'agencement narratif et dans son prolongement textuel que je voudrais essayer de suivre ce caractère constamment spéculaire de l'oeuvre qui me paraît constituer de la manière la plus sûre le modernisme de Gautier.

Le jeu le plus patent avec le miroir est à déceler dans la démarche de celui-là même qui tient la plume et qui construit au fil des pages le portrait de l'artiste en narrateur. Il n'y a bien entendu aucune visée autobiographique dans l'oeuvre de Gautier

mais une intention ironique qui le conduit à jouer avec sa propre image qu'il exhibe et recèle à volonté. On ne trouve pas *un* mais *des* auto-portraits de Gautier nous le révélant dans ses diverses et successives vocations. Il est le rapin qui avec ses deux camarades d'atelier se promène en Normandie dans *La Cafetière*, le peintre en mal d'inspiration de *La Toison d'or*, le tout jeune fantastiqueur d'*Omphale*, celui qui dans *L'Arme de la maison* se console en écrivant au coin du feu de la perte de son premier amour, plus tard, dans *Spirite*, le poète près de percer le mystère de l'art.

Si la vocation — peintre ou poète — est double et renvoie bien au difficile choix de Gautier lui-même, les aspects du moi se révèlent à travers trois séries de pseudonymes transparents. Le personnage le plus proche du moi social se nomme Théophile, Théodore ou Tiburce. En pleine période d'apprentissage, il se définit dans *Sous la table* comme "doux, flegmatique et posé". Epris d'idéal, il expose ses difficultés à trouver celle qui comblera ses aspirations. Mais il est trop peu prestigieux pour satisfaire le rêve éveillé de l'auteur qui préfère s'identifier imaginativement à ceux qui, portant les noms plus ronflants de Rodolphe ou de Roderick, sont amateurs de femmes, avertis des plaisirs de l'orgie ou pourvoyeurs de parties fines. Avec l'expérience, Théodore renonce à son idéal, Rodolphe se blase et devient caustique. Celui qui survit, Albert, Albertus, d'Albert est fait de l'un et de l'autre: plus averti que Théodore, moins vite satisfait que Rodolphe, il a, comme le héros de *Mademoiselle de Maupin* des difficultés à cerner son identité et à prendre une juste conscience de sa valeur. Ces clins d'oeil, cet appel à la reconnaissance de l'auteur dans le texte sont dans la manière des oeuvres de jeunesse et disent le malaise d'un écrivain encore peu sûr de son art qui réclame, souvent par des adresses directes au lecteur, confirmation de son existence et de son talent. L'auteur, le lecteur, le personnage ne font qu'un et le font savoir.

A partir de 1852, les grandes nouvelles sont prises en charge par un nouveau type de narration et sont écrites à la troisième personne. Extérieur à l'oeuvre, le narrateur sait tout de ses héros auxquels il ne semble pas s'identifier. Apparence trompeuse car si le narrateur, témoin soi-disant impartial, est omniscient c'est bien parce qu'il est le double du personnage principal qui, lui-même, emprunte à son tour nombre de traits à l'auteur. Dans le trio de voyageurs d'*Arria Marcella* il n'est pas difficile de reconnaître Gautier en Octavien qui s'est "épris tour à tour d'une passion im-

possible et folle pour tous les grands types féminins conservés par l'art et par l'histoire".⁽²⁾ C'est bien lui encore qui cherche à exorciser à travers le personnage de Paul d'Aspremont sa peur malade du mauvais oeil et il n'est guère difficile de le reconnaître en Guy de Malivert qui a visité, comme lui, l'Italie et la Russie et revient bronzé d'un voyage en Espagne qui donnera nombre d'articles dans la Revue (entendons "des Deux Mondes" à laquelle Gautier lui-même confia une partie du récit de son voyage). Dans la seconde partie de l'oeuvre le narrateur cherche donc à minorer sa parenté avec le héros pour la simple raison que souvent le héros meurt — c'est le cas de Paul d'Aspremont, de Malivert — et serait donc bien en peine de conter son aventure, et également parce que ce procédé de dédoublement subreptice permet une narration distanciée qui gagne en efficacité. Mais que le héros attire sur lui l'attention pour signaler qu'il est aussi l'auteur ou que l'auteur cherche à faire comprendre que son information lui vient du désir qu'il a de se confondre avec le héros, tous deux ne font que proclamer le plaisir de se mettre en scène écrivant et de se regarder écrire.

Ce jeu de miroir que le narrateur entretient avec la page blanche et le lecteur est trop sophistiqué pour les personnages qui ont à se mesurer avec des problèmes de dédoublement d'une bien autre urgence. Inscrite dans la tradition du folklore populaire que Gautier ne manque pas d'évoquer, la rencontre avec le double n'est cependant pas fortuite et trouve toujours sa justification dans un clivage intime de la personnalité du héros. Oluf, le chevalier double, est un enfant cyclothymique qui passe du calme excessif à l'agressivité. Il devient un adolescent insatisfait dont une "seule moitié ressent de la passion," tandis que "l'autre éprouve de la haine."⁽³⁾ Henrich, dans *Deux acteurs pour un rôle*, est un ancien théologien qui joue au théâtre le rôle du Diable, ce qui en dit long sur ses contradictions internes. Dans les nouvelles plus élaborées le dédoublement n'est que plus profondément constitutionnel. Romuald est prêtre et libertin, Fortunio despote et enfant gâté, Candaule roi et poète. La rencontre avec le double est mise en scène dans des confrontations récurrentes avec le miroir dans les romans et les nouvelles. Rodolphe dans *Celle-ci et celle-là* cherche chaque matin devant la glace de sa cheminée la confirmation d'une identité que la suite du récit révélera illusoire. Romuald se trouve beau dans le petit miroir de poche en cristal de Venise que lui tend Clarimonde et devient vaniteux. Sigognac, en con-

templant son image, se voit sous son travesti "jeune, élégant, superbe" et ne peut retenir un "sourire de gloire et de triomphe". Paul d'Aspremont au contraire se regarde avec "une intensité effrayante" et se convainc de son mauvais oeil quand "les effluves de ses yeux, renvoyées par le miroir, lui reviennent en dards empoisonnés". La liste serait longue de ces héros qui se découvrent et se vivent doubles, le plus souvent à la faveur de la révélation de l'amour. Amour qui a pour vocation d'être unifiant — le stéréotype du couple idéal est l'image de "deux âmes fondues en une seule" pareilles à "deux gouttes de rosée qui glissant sur un pétale de lys (...) ne font plus qu'une perle unique"⁽⁴⁾ — mais qui est sans cesse contesté par la perversité d'un amant qui s'acharne à projeter sur l'autre son propre dédoublement: il s'éprend de jumelles (*Laquelle des deux*), hésite entre la mondaine et la servante (*Celle-ci et celle-là*), n'aime dans une jolie dentellière que le sosie d'une toile de Rubens (*La Toison d'or*), ne connaît le bonheur qu'avec deux femmes également aimées (*La Chaîne d'or*). Le dédoublement imposé à l'objet aimé n'est bien entendu que la projection de l'impuissance de l'amant à aimer dans la femme à la fois son "âme" et son "corps", pour reprendre les termes consacrés de l'idéalisme romantique, conflit à ce point banal, éculé, qu'on ose à peine encore l'évoquer et qui cependant fait le malheur des héros de Gautier et explique le dénouement généralement malheureux des nouvelles. Les femmes sont des "mortes amoureuses". Amoureuses elles le sont toutes — expérience annulée, passé oublié, virginité retrouvée au début de chaque nouvelle — mais pour leur amant elles sont tout à la fois interdites, investies de la séduction et de l'avidité menaçante jadis dévolues à la mère et pour cela il convient qu'elles n'apparaissent que mortes, vampires, dames du temps jadis, toiles peintes, momies: on conçoit que la rencontre avec l'aimée soit alléatoire.

Il va de soi que le dédoublement quotidiennement vécu en soi et à travers l'autre est proprement intolérable. Il convient donc d'y mettre fin et ceci de trois façons: en tuant l'autre, en se tuant soi-même ou en tuant l'autre en soi. Tuer l'autre, tuer le double, est la solution la plus radicale: Oluf triomphe du chevalier à l'étoile rouge, Octave et Olaf se mesurent dans un duel qui n'aura son dénouement que dans l'échec du second avatar d'Octave, Paul d'Aspremont tue Altavilla. Se tuer ou consentir à la mort dans un suicide réel ou symbolique est une solution fréquemment retenue. Onuphrius ne survit pas à son dédoublement,

Rodolphe qui a manqué son suicide se perd dans l'ennui de la vie bourgeoise et avec lui Octavien, Tiburce et Lord Evandale. Paul d'Aspremont se tue, Guy de Malivert, qui a évité de justesse le suicide, consent à la mort. Le moyen évidemment le plus économique de survivre au dédoublement est de tuer en soi celui qui a été convoqué par l'amour de l'autre tout simplement en faisant mourir cet autre. C'est ainsi que Romuald est responsable de la mort de Clarimonde, Fortunio de celle de Musidora, Cléopâtre de celle de Meïamoun.

*
* *

J'arrêterai là cette évaluation psychologique des conséquences de la rencontre des personnages avec leur reflet qui est la plus tangible manifestation des dispositions narcissiques de Gautier pour considérer les effets qu'elle induit dans le processus narratif. On connaît la phrase de Gautier rapportée par les Goncourt:

Il y a deux sens à l'exotisme; le premier nous donne le goût de l'exotisme dans l'espace, le goût de l'Amérique, des femmes jaunes, vertes etc...Le goût le plus raffiné, une corruption plus suprême, c'est le goût de l'exotisme dans le temps.⁽⁵⁾

Pour tenter d'imposer une forme de bonheur en dépit des faibles dispositions du héros, la fiction va fonctionner à tout moment comme une duplication de l'univers, à un niveau microcosmique, celui de l'exotisme dans l'espace, ou macrocosmique et nous touchons là à l'utopie gautiériste de la réversibilité du temps.

Le voyage, le dépaysement présentent bien entendu l'illusoire possibilité d'une autre vie. Le narrateur se plaît à vivre imaginativement en tous lieux: la Belgique, l'Italie, l'Espagne, la Grèce, l'Égypte, l'Inde offrent tour à tour leurs décors et leurs moeurs aux nouvelles de Gautier. Il y a là le plaisir d'essayer d'autres vies, de jouer à travers de nouvelles identités les innombrables variations sur le thème des amours impossibles. A l'intérieur des nouvelles les héros tentent, par d'incessants déplacements, d'échapper à la fatalité de la répétition. Rodolphe éprouve le besoin soudain de sortir pour trouver la femme de sa vie et ne rencontre qu'une créature décevante, Tiburce part "au pourchas du blond" et ne saura se satisfaire de la rencontre avec la douce Gretchen, Romuald tente vainement d'échapper, dans le tourbillon de la vie vénitienne, à sa culpabilisante passion. Fortunio vient en

Europe faire l'expérience de sa toute-puissance et ne s'accomode pas de sa défaite. Où qu'il aille le héros retrouve ses obsessions; les miroirs étrangers qu'il sollicite, pour exotiques qu'ils soient, lui renvoient, indifférents et scrupuleux, son image inchangée.

Une autre forme de dépaysement consiste, au lieu de multiplier les déplacements, à restreindre l'espace au cercle étroit et prestigieux du théâtre dont la rampe sépare, comme le dit le narrateur de *Jettatura*, "le monde idéal du monde réel" (p. 206). Henrich, le théologien devenu acteur, justifie bien sa répréhensible vocation: "Chaque rôle que je joue me fait une vie nouvelle, toutes ces passions que j'exprime, je les éprouve; je suis Hamlet, Othello, Charles Moore."⁽⁶⁾ Tenir un emploi au théâtre c'est bien sûr se donner la possibilité de multiplier son être, c'est aussi, à la faveur du travestissement, se découvrir une identité que l'on ne soupçonnait pas. Dans *Jean et Jeannette*, Madame de Champrosé, déguisée en soubrette, retrouve une pureté en laquelle elle ne croyait plus, Sigognac se sent à l'aise dans l'emploi valeureux que la misère ne lui permettait plus de tenir, Romuald s'aperçoit qu'il s'est trompé de rôle pendant le spectacle qu'a été son ordination, d'Albert découvre lui avec ravissement que son amour contre nature pour Théodore est permis lorsque Maupin revêt le costume de Rosalinde. Pour peu qu'il soit ambulante, le théâtre propose la confusion la plus parfaite et la plus satisfaisante pour Narcisse de la fiction et de la réalité. "Le char de Thespis pénètre partout". Les acteurs jouent la comédie au château jusqu'à ce qu'à leur tour les châtelains se fassent comédiens.⁽⁷⁾ La frontière entre l'illusion et la réalité se fait évanescence. Sigognac joue avec un demi-masque qui dit qu'il n'est acteur qu'à moitié mais que son rôle de gentilhomme est lui aussi à demi vrai. Matamore, mort dans la neige, exhibe sinistrement un "visage pâle où l'habitude des grimaces avait creusé des plis horriblement comiques que le cadavre même conservait, car c'est une misère du comédien que chez lui le trépas ne puisse garder sa gravité."⁽⁸⁾

Sans doute le théâtre n'est-il que la représentation de la vie mais il a la même réalité qu'une vie qui n'est elle-même que comédie:

Un chariot comique contient tout un monde. En effet, le théâtre n'est-il pas la vie en raccourci, le véritable microcosme que cherchent les philosophes en leurs rêvasseries hermétiques? Ne renferme-t-il pas dans son cercle l'ensemble des choses et les diverses fortunes humaines représentées au vif par fictions congruantes?⁽⁹⁾

C'est Hérode qui, philosophant sur le dénouement de *Fracasse*, en vient à cette conclusion: "Après tout puisque le théâtre est l'image de la vie, la vie doit lui ressembler comme un original à son portrait".⁽¹⁰⁾

C'est peut-être pour cette raison que lorsque le jeu s'établit entre la scène et la salle, le résultat est rarement gratifiant. C'est au théâtre que Rodolphe, qui est sorti pour "faire une passion" rencontre la créature de ses rêves qui se révèlera une bourgeoise bornée et prosaïque. C'est au théâtre qu'Octavien rencontre Arria. Sur scène se joue une farce qui montre un mariage dérisoire où le rôle de la mariée est tenu par un jeune esclave déguisé. Octavien a le tort de ne tenir aucun compte du rire de la salle qui aurait dû cependant l'éclairer sur la vanité d'un amour né en un tel lieu. De même Fortunio et Musidora dont la beauté à elle seule est spectacle, jouent, un soir, dans la salle, le rôle du couple marié. La soirée terminée, la mort attend Musidora. C'est au théâtre encore que Malivert, indifférent à la scène comme à la salle ne voit pas Spirite qui n'a d'yeux que pour lui. Le théâtre se confond bien avec la vie dans une déceptivité généralisée. Le miroir est réfléchissant, il n'est que faussement créateur d'une autre vérité.

Puisque l'exploration de l'espace n'est porteuse d'aucune révélation, il s'agit alors de franchir les limites du réel, de faire "sortir la roue du temps de son ornière"⁽¹¹⁾, de faire "passer deux fois la même heure dans le sablier de l'éternité"⁽¹²⁾, d'élargir jusqu'à l'infini le cercle de l'univers. On connaît cette disposition si propre à Gautier qui le conduit à se sentir profondément ému par toute survivance du passé qui subsiste, à l'état de trace, dans le présent. L'empreinte du sein d'Arria moulé dans la lave, aux Studii, plonge Octavien dans une profonde rêverie; mais aussi l'adolescent rencontré à l'auberge de Pompei: "Un jeune garçon jouant de la flûte s'approcha de la table et se tint debout, fixant ses yeux sur les trois convives, dans une attitude de bas-relief et soufflant dans son instrument aux sons doux et mélodieux quelque une des cantilènes en mode mineur dont le charme est pénétrant. Peut-être ce garçon descendait en droite ligne du flûteur qui précédait Duilius"⁽¹³⁾. De même dans *Le Roman de la momie*, un esclave écoute "ce chant imprégné de toutes les nostalgies secrètes de l'âme, et qui le font songer à la patrie perdue, aux amours brisées et aux insurmontables obstacles du sort".⁽¹⁴⁾ Lord Evandale, lui, éprouve à l'aspect de sa belle momie "ce désir rétrospectif qu'inspire souvent la vue d'un marbre ou d'un

tableau représentant une femme du temps passé célèbre par ses charmes.”

Ainsi, constituée d'un vestige, de quelques notes, d'un type physique, de représentations esthétiques, se précise l'image de notre monde, assemblage des morceaux incomplets et décolorés d'une fresque qui exista un jour dans son entier et qui — c'est là l'originalité de Gautier — subsiste quelque part. Je rappelle la célèbre phrase d'*Arria Marcella* qui renvoie à la non moins célèbre étude de G. Poulet sur la "rétrospection évocatrice":⁽¹⁵⁾

Rien ne meurt, tout existe toujours; nulle force ne peut anéantir ce qui fut une fois. Toute action, toute parole, toute forme, toute pensée tombée dans l'océan universel des choses y produit des cercles qui vont s'élargissant jusqu'aux confins de l'éternité.⁽¹⁶⁾

Ce qui nous intéresse d'un point de vue narratif, c'est de constater que le monde sensible, dont Gautier se disait cependant épris, existe peu, qu'il n'est appréhendable qu'à travers des signes fugitifs et bouleversants, repérés à la faveur de phénomènes plus ou moins paramnésiques. C'est une mémoire singulière et mystérieuse qui permet la reconnaissance du vrai monde, reflet extraordinairement emphatique du nôtre où subsistent toutes les formes belles un jour créées par l'homme.

C'est le désir qui, pour Gautier, va permettre de franchir la frontière entre le réel et l'idéal et de chercher l'accès à ce qu'il nomme l'extra-monde, soit qu'il convoque sur terre les créatures qui y séjournent, soit qu'il tente de s'élever jusqu'à elles. Ce sont les variations sur tous les modes possibles de passage qui font l'originalité du fantastique de Gautier. Le vampirisme, le magnétisme, le spiritisme sont les moyens successivement offerts au désir du poète pour rejoindre sa "patrie d'origine", habitée par la créature idéale. L'accomplissement ultime se lit dans l'apothéose de l'androgyne de *Spirite*, obsession ancienne exprimée vingt ans auparavant, dans une lettre à Nerval de Juillet 1843, à propos de *La Peri*:

Les liens charnels sont dénoués et le monde invisible se révèle; les esprits du ciel descendent, ceux de la terre montent et des unions mystérieuses s'accomplissent dans un vague crépuscule où l'on pressent déjà l'aurore du jour éternel ... Sacrifiez-vous pour l'esprit comme l'esprit se sacrifie pour vous; quittez la terre comme il a quitté le ciel et, de la réunion de ces deux dévouements naîtra l'ange complet, c'est à dire un être dont chaque moitié aura renoncé à son bonheur pour le bonheur de

l'autre; l'égoïsme de l'âme et l'égoïsme de la matière sont vaincus et de ce double anéantissement résulte la félicité suprême.⁽¹⁷⁾

Ce n'est pas tant l'expression littéraire qui est remarquable ici que la symétrie parfaite de ce double mouvement ascendant et descendant qui tend à faire se confondre les deux mondes, la jonction s'accomplissant dans le Rien, ou si l'on veut la mort. Cet achèvement, qui préfigure la destinée de Malivert, est bien le dernier mot de Gautier. Rétréci à l'enceinte du théâtre ou élargi au cercle cosmique de l'univers, multiplié par le jeu sur les identités ou redoublé par un héraclitéisme utopique, c'est bien l'obsession d'un univers parallèle plus satisfaisant et aussi plus beau qui dirige tous les choix narratifs de Gautier.

*

* *

Bien entendu, à un niveau plus profond, c'est toute l'écriture qui se charge des marques de cette réflexivité. La forme de récit choisie est souvent dictée par l'exigence de faire apparaître la gemellité au sein du récit. Le genre épistolaire de *Mademoiselle de Maupin* n'est pas sans relation avec son sous-titre souvent oublié, *Double Amour*. Il ne s'agit en aucun cas d'une vraie correspondance puisque les lettres restent sans réponse. Nous lisons, de fait, deux confessions épistolaires parallèles que d'Albert et Maupin adressent chacun à leur double, hors texte et hors diégèse, Silvio et Graciosa. Le message informatif des lettres ne véhicule que le strict nécessaire pour faire avancer une intrigue plus embrouillée que chargée. Tenant surtout du journal intime, elles servent d'instrument au scripteur pour cerner un moi imprécis et velléitaire. Ce qui met également en évidence le caractère purement formel de cette correspondance c'est que le narrateur ne s'y sent pas parfaitement à l'aise et, à deux reprises reprend le récit en main, en son nom, dans ce qu'il appelle "la forme ordinaire du roman". Il paraît toujours malsain à Gautier d'installer trop confortablement le lecteur dans un seul type de narration. La réflexion du point de vue répond mieux aux nécessités d'une réalité trop peu établie pour être aisément saisissable. Le dialogue théâtral qui s'instaure entre Rosette et d'Albert, entre Rosette et Théodore, sert à bousculer le récit. La mise en abyme de la pièce de Shakespeare permet elle aussi la double présentation d'une même réalité. La dernière lettre de Maupin, lettre de rupture à d'Albert, est un modèle du genre et une véritable réussite scripturale: elle démon-

tre à d'Albert qu'il a passé la nuit (et même la moitié seulement puisque nous sommes dans une thématique du double!) avec Théodore, un travesti, ou Rosalinde, un emploi de théâtre, c'est à dire avec personne puisqu'il n'a jamais su le nom de Madelaine de Maupin et qu'elle a désormais disparu pour toujours. Il a baisé sa chimère sur la bouche. Elle a servi de corps à un rêve. Il n'y a plus rien. Le miroir est vide.

La dictée de *Spirite* a également une fonction intéressante. Ecrite par la main de Malivert sans que son intelligence participe à l'acte elle est en fait une "confession de l'extra-monde" pour reprendre les termes de l'auteur. Dépossédé de son image par Spirite qui apparaît dans le miroir là où il était en droit d'attendre son reflet, Malivert est également dépossédé de son discours et occupé par le discours de l'autre. Cette "confession de l'extra-monde" double donc la chronique mondaine qu'était la vie de Malivert et qui constituait jusque-là le récit. Début d'une initiation, elle propose une traversée du miroir qui sera cette fois accomplie. Elle concilie la découverte du sens de l'écriture et de la vérité de l'existence.

Un des enjeux essentiels de *Spirite* est en effet la mise en abyme dans le texte de l'activité littéraire, mise en abyme que l'on s'attendait bien à trouver dans l'inventaire des procédés d'écriture du double. L'amour de Spirite est la métaphore du progrès esthétique et spirituel qui amène Malivert à négliger la vie sociale, qui lui ouvre un "monde de sentiments nouveaux" et lui offre une langue neuve pour les exprimer. Ce procédé de mise en abyme, cette figuration du "récit se réfléchissant"⁽¹⁸⁾ on en trouve bien entendu le meilleur exemple dans *Mademoiselle de Maupin*. Pour distraire leur oisiveté, les habitants du château montent la pièce de Shakespeare, *As You Like It*. Cette pièce choisie parce qu'elle appartient au "théâtre fantastique, extravagant, impossible" où les "personnages ne sont d'aucun temps ni d'aucun pays"⁽¹⁹⁾ se révèle au contraire singulièrement adéquate au roman dans lequel elle s'inscrit: "C'était, écrit d'Albert, en quelque sorte une autre pièce dans la pièce, un drame invisible et inconnu aux autres spectateurs que nous jouions pour nous seuls et qui, sous des paroles symboliques, résumait notre vie complète et exprimait nos plus cachés désirs".⁽²⁰⁾ A travers la "parole hermaphrodite du théâtre", les protagonistes découvrent la vérité de leurs sentiments et de leur sexualité. L'amour que d'Albert éprouvait pour Théodore, déplacé sur Rosalinde se révèle heureusement licite; Rosette n'a

pas la même chance mais, probablement parce qu'elle est femme, elle a le coeur assez large pour ne pas s'effrayer d'y abriter deux amours. La vérité des êtres est dans le travesti, le jeu est compatible, dans l'instant de la représentation, avec la vie; tout est "comme il vous plaira" jusqu'à ce que l'illusion se dissipe avec la fuite de Maupin.

L'aventure théâtrale en abyme de Sigognac devenu Fracasse prend l'importance que l'on sait et relègue au statut de décor le château de la misère, délabré à l'origine comme la sinistre ruine d'un mauvais roman noir, paré au dénouement des prestiges d'un ornement d'opérette. Le rôle de Sigognac lui a permis — une fois n'est pas coutume — de remplir ses objectifs les plus ambitieux et il conserve dans la vie ce que la fiction théâtrale lui a offert, le bonheur et la fortune. Ce dénouement — dont on sait qu'il ne correspondait pas vraiment au désir de Gautier — ne présente cependant qu'un bonheur de convention. La mise en abyme est ailleurs, au niveau temporel, plus secrète et plus désenchantée. Fortement influencé par *Le Roman comique* de Scarron, *Le Capitaine Fracasse* raconte le bonheur de vivre en un XVII^e siècle où la bravoure et la passion des hommes trouvaient à se manifester dans le maniement des armes et l'enlèvement des belles. Conçu et annoncé dans les années 1830, le projet sera repris en 1857; le roman paraîtra en 1863. L'auteur dit explicitement dans sa préface s'être reporté "aux beaux jours du romantisme" au moment de l'écrire: "Ce livre malgré la date qu'il porte et son exécution récente, n'appartient pas à ce temps-ci". Il révèle le travail fait sur ses propres souvenirs pour retrouver la nouveauté de l'idée initiale:

"Ce n'est pas sans une certaine mélancolie que nous achevons dans l'âge mûr ce livre dont l'idée est si ancienne que pour la retrouver nous avons été obligé de faire dans notre mémoire le travail auquel on se livre parmi de vieux papiers à la recherche, un document perdu."⁽²¹⁾ La double mise en abyme du passé, 1860, 1830, 1630 fait l'originalité de cette oeuvre qui se veut "purement pittoresque et objective". Le roman met en évidence de façon exemplaire cette structure commune à la plupart des productions de l'imaginaire de Gautier, qui consiste à retrouver dans le passé du monde un état de bonheur en réalité refoulé dans le passé du moi. Souvent moins massives que dans *Mademoiselle de Maupin* ou *Fracasse*, plus allusives, plus poétiques parfois, les mises en abyme parsèment les textes. Il n'est pas

indifférent par exemple que l'auteur de prédilection de Prascovie et Olaf soit Novalis, que Malivert lise l'*Évangéline* de Longfellow et le Baron de Feroë *Les mariages de l'autre vie* de Swedenborg.

L'examen de ce procédé de mise en abyme nous permet de glisser à un autre effet d'écriture qui peut être perçu comme voisin mais qui en diffère par sa fonction: la typiquement gautiériste "transposition d'art". La mise en abyme est un effet structural qui a pour propriété de faire valoir en miroir le sens du texte. La transposition d'art est la citation dans le récit d'une oeuvre d'expression esthétique différente — picturale, sculpturale, voire musicale — qui par un effet de mimesis plaque un reflet sur l'objet, illustre, aide à mieux voir plutôt qu'à mieux comprendre. On pourrait faire pour les romans et les nouvelles le travail qu'a fait Madeleine Cottin pour *Emaux et Camées*. Il serait même plus aisé à accomplir car Gautier nomme volontiers ses sources. La plupart des portraits sont accompagnés de leur référent culturel: Fortunio oscille entre la perfection du Saint-Michel du Guide et le Bacchus Indien du Musée des Antiques, Eliante évoque un pastel de Latour, Alicia Ward une gouache de Lewis. Les intérieurs, les paysages, comme les visages et les corps ont quelque part leur correspondance dans une création artistique parallèle. Spirite sait faire reconnaître à Malivert un de ses poèmes "transposé de la langue du vers dans la langue de la musique". Cette curieuse et obsédante manie d'écriture de Gautier outrepassa bien entendu le simple besoin d'imitation, le conformisme au code culturel établi, duquel on ne peut cependant nier qu'il soit fortement dépendant.

La transposition d'art a son origine pour lui dans un profond défaut d'adhérence au réel et dans cette acuité de perception qui lui procure à tout moment cette impression de "déjà vu", écho, réminiscence du passé ou de cet extra-monde si passionnément postulé. Le narrateur de *La Toison d'or* livre à propos de Tiburce le secret et le mode de fonctionnement de ce qui peut apparaître comme une manie imitative:

Tiburce ne comprenait pas la nature et ne pouvait la lire que dans les *traductions*. Il saisissait admirablement bien tous les types réalisés dans les oeuvres des maîtres, mais il ne les aurait pas aperçus de lui-même s'il les eût rencontrés dans la rue ou dans le monde; en un mot, s'il eût été peintre il aurait fait des vignettes sur les vers des poètes, s'il eût été poète il aurait fait des vers sur les tableaux des peintres.⁽²²⁾

Que cette pratique s'explique par l'hésitation entre deux vocations, par une appréhension spontanément distanciée du monde ou, comme l'explique Gautier lui-même, par une fréquentation trop précoce des chefs d'oeuvre de toute nature, il est certain que nous touchons là au phénomène le plus intime de ce dédoublement dans l'écriture que nous cherchons à cerner. En s'essayant sans cesse à parler une langue qui n'est pas la sienne mais qu'il connaît bien, Gautier découvre dans l'émotion un peu perverse de la traduction, l'avatar littéraire et sophistiqué du double. L'emploi d'un mode d'expression décalé, inadéquat, un peu plaqué lui permet de maintenir dans l'écriture un second degré de la représentation qui est son mode d'appréhension naturel de notre monde comme reflet de l'autre.

La transposition d'art est donc un ultime renchérissement sur l'amour de la forme qu'il dit privilégié sur un fond supposé dont il se moque. De la préface des *Jeunes-France* à celle de *Fracasse*, pour ne pas parler de celle de *Maupin*, la dérision porte sur un contenu illusoire. Le Jeune-France, désenchanté avant d'exister, proclame: "Ainsi n'étant bon à rien pas même à être Dieu, je fais des préfaces et des contes fantastiques, cela n'est pas si bien que rien mais c'est presque aussi bien et c'est quasi synonyme."⁽²³⁾ L'implication du narrateur dans son texte est toujours aussi faible dans *Fracasse*: "On n'y trouvera aucune thèse politique morale ou religieuse. Nul grand problème ne s'y débat. On n'y plaide pour personne. L'auteur n'y exprime jamais son opinion"⁽²⁴⁾. Le jeu lecteur-narrateur-auteur évoqué plus haut se fait plus ambigu: reconnaissez-moi, certes, dit l'auteur mais sous mon habit de clown, libre de mes effets, de mes paradoxes, libre d'affirmer la gratuité d'une écriture qui se veut indépendante de la représentation d'une réalité peu prisée. L'ironie romantique englobe dans une même raillerie critique le contenu de l'oeuvre et le bien fondé d'écrire ce qui est à la fois plus moderne et plus cruel.

"En fait d'artiste je n'estime que les acrobates" dit la préface des *Jeunes-France*. C'est donc en acrobate, habile et futile, que se montre Gautier. La transposition d'art est à la fois amoureuse et parodique. Le jeu ironique s'étend au choix des sujets, à leur mise en texte, à la référence aux compagnons de plume de tous les siècles. Le discours contient sans cesse sa propre négation. La façon de l'auteur de sortir du texte dans les dénouements est symptomatique, comportant à la fois la quasi certitude d'avoir déplié au lecteur et le refus catégorique de démordre de l'ap-

parente fantaisie de ses conclusions. Le risque qu'il y a à jouer avec la forme d'un monde vide à défaut de pouvoir représenter celui surdéterminé auquel il croit mais n'a accès que par fulgurations, est d'installer ce vide au coeur de l'oeuvre.

De fait ce n'est pas le vide qui s'instaure mais la répétition et même, au sens le plus freudien du terme, "l'automatisme de répétition" qui constitue le plus souvent "l'inquiétante étrangeté" dans les nouvelles fantastiques et se fait figure emblématique de l'oeuvre de Gautier puisque de *La Cafetière* à *Spirite*, la même histoire d'amour impossible et rétrospectif devient le fantasme nucléaire de l'oeuvre et se répète à perte de vue dans des miroirs parallèles. Ainsi dans une suite de nouvelles toujours pareilles, les personnages se dédoublent, le modèle de toute beauté est à interpeller dans un au-delà symétrique de notre univers qui recèle le passé du moi et du monde, l'écriture joue sur tous les miroirs, formes narratives, mises en abyme, transpositions d'art, ironie romantique, l'écrivain exhibe son double bouffon et prétend se moquer de son oeuvre.

C'est juste avant l'apparition au Bois de Boulogne de *Spirite* femme-texte, figure allégorique qui conduit à la création, que se pressent en une demi-page trois métaphores sur l'écriture qui nous permettent de conclure cette réflexion:

La neige balayée et relevée sur les bords, laissait voir la surface noirâtre et polie, rayée en tous sens par le tranchant des patins, comme ces miroirs de restaurateurs où des couples amoureux griffonnent leurs noms avec des carres de diamants. Près de la rive se tenaient des loueurs de patins à l'usage des amateurs bourgeois, dont les chutes servaient d'intermèdes comiques à cette fête d'hiver, à ce ballet du *Prophète* exécuté en grand. Dans le milieu du lac, les célébrités du patin, en svelte costume, se livraient à leurs prouesses. 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.⁽²⁵⁾

Ecrire sur *une* glace, celle du restaurateur, sur *la* glace, celle du lac gelé, et *en* glace sur les flancs d'un cheval: il paraît difficile de trouver en si peu de lignes autant d'indices textuels d'un modèle d'écriture que nous avons choisi de définir comme narcissique.

NOTES

1. *Mademoiselle de Maupin*, Garnier Flammarion, Paris, 1966, p. 98.
2. *Arria Marcella, Récits fantastiques*, Garnier Flammarion, Paris, 1981, p. 250.
3. *Le Chevalier double, Récits fantastiques*, p. 169.
4. *Avatar, Récits fantastiques*, p. 298.
5. *Journal des Goncourt à la date du 23.11.1863*.
6. *Deux acteurs pour un rôle, Récits fantastiques*, p. 199.
7. Cf. Ross Chambers, *La Comédie au château*, J. Corti, Paris, 1971.
8. *Le Capitaine Fracasse*, Charpentier, Paris, 1895, T.I, p. 222.
9. *Le Capitaine Fracasse*, T.I, p. 139.
10. *Le Capitaine Fracasse*, T.II, p. 272.
11. *Arria Marcella*, p. 262.
12. *Arria Marcella*, p. 256.
13. *Arria Marcella*, p. 248.
14. *Le Roman de la momie*, Garnier Flammarion, Paris, 1966, p. 60.
15. Cf. G. Poulet, *Etudes sur le temps humain*, Plon, Paris, 1950, "Théophile Gautier", pp. 278-308.
16. *Arria Marcella*, p. 266.
17. Lettre à G. de Nerval citée par P. Descaves, *Les plus belles lettres de T. Gautier*, Calmann-Lévy, Paris, 1962, p. 51.
18. Cf. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Le Seuil, Paris, 1977.
19. *Mademoiselle de Maupin*, p. 244.
20. *Mademoiselle de Maupin*, p. 276.
21. *Le Capitaine Fracasse*, T.I, p. I-II.
22. *La Toison d'or, Nouvelles*, Slatkine Reprints, Coll. "Ressources", Genève, 1979, p. 170.
23. *Les Jeunes France*, Nouvelle bibliothèque romantique, Flammarion, Paris, p. 32.
24. *Le Capitaine Fracasse*, p. IV.
25. *Spirite*, Slatkine Reprints, Coll. "Ressources", Genève, 1979, p. 81.

LE PITTORESQUE ET L'EXPRESSION DE LA DURÉE DANS *LE CAPITAINE FRACASSE*

Quatre petites pages d'Avant-propos datées d'Octobre 1863, que les éditions modernes du *Capitaine Fracasse* dissimulent de leur mieux⁽¹⁾, donnent au lecteur, de la part de Gautier, "quelques mots d'explication" dont "il est besoin"⁽²⁾. Regard rétrospectif sur les métamorphoses de l'intention créatrice, elles offrent en effet, sur les jeux du temps et de l'espace dont ce récit est le théâtre, des perspectives curieuses. Au point de départ de l'aventure créatrice "un roman dont l'annonce figurait, il y a une trentaine d'années déjà, — le temps marche si vite! — sur la couverture de Renduel, l'éditeur à la mode alors."⁽³⁾ Au point d'arrivée "une oeuvre purement pittoresque, objective comme diraient les Allemands."⁽⁴⁾

"Pittoresque, objective": le rapprochement de ces deux termes, à la fois hétérogènes et complémentaires, l'un emprunté dès la fin du 17^e siècle au langage des peintres de Rome, l'autre plus récemment transplanté du vocabulaire kantien par Mme de Staël, mais tous deux à la mode dans la critique d'art des années 1830, devient trente ans après d'un anachronisme provocant. Pittoresque, *Le Capitaine Fracasse* doit être lu comme un tableau, comme une spéculation sur la richesse et le contraste des formes et des couleurs. Purement pittoresque il exclut toute "thèse politique, morale ou religieuse". Objectif enfin, il ne tient sa réalité que de lui-même, en dehors de tout référent, et le plaisir qu'il pourra procurer ne viendra que du beau jeu des sensations que sauront susciter ses images⁽⁵⁾.

Le roman sera donc un pur album d'images: "Figurez-vous que vous feuilletiez des eaux-fortes de Callot ou des gravures d'Abraham Bosse historiées de légendes"⁽⁶⁾. Paradoxe technique, qui semble privilégier démesurément le descriptif au détriment du narratif, l'espace au détriment de la durée, et la sensation au détri-

ment de la réflexion. Paradoxe technique qui n'a rien d'un jeu gratuit, ni d'un jeu avec la difficulté comme telle; qui est en fait un jeu contre le temps, comme l'anachronisme ostentatoire de sa formulation le donne à entendre. Le contexte fait apparaître en effet la maîtrise de la durée comme l'enjeu du pari que constitue l'écriture du *Fracasse*. La définition de l'oeuvre comme "purement pittoresque et objective" n'est livrée qu'à la fin de ces quatre petites pages, dont l'essentiel rappelle les tribulations et les angoisses d'une création toujours différée. La première phrase, on l'a vu, donne le ton: "il y a une trentaine d'années déjà, — le temps marche si vite!". Elle commence à esquisser le champ lexical de la durée destructrice, au milieu duquel rayonne le "*never, oh, never more.*"⁽⁷⁾ C'est sur cet horizon que se dessine enfin, comme une riposte aux agressions du temps, la formule du roman métamorphosé en "oeuvre purement pittoresque". L'enjeu du *Fracasse*, tel qu'il est finalement écrit, c'est en effet de renverser l'ordre du temps: par le choix d'un roman Louis XIII en plein XIXe siècle, mais surtout par la publication d'un roman de goût 1830 dans les années 1860. A la faveur de ces choix, par une succession de rebroussements temporels, le Gautier de la maturité réalise le projet du jeune Gautier, et s'identifie à lui, qui s'identifiait lui-même au Théophile du règne de Louis XIII, ou plutôt encore au Théophile imaginaire d'une uchronie décorée en Louis XIII. Au bout de tout ce jeu, où la projection dans une pseudo-histoire s'efforce d'annuler la durée de l'expérience vécue, il y a purement et simplement le refus du temps "qui tout efface". Le temps du roman va chercher à ramener, tout au contraire "l'ordre des anciens jours". L'évacuation des éléments narratifs, et leur remplacement par les éléments décoratifs du Louis XIII sont donc en consonance avec le projet profond du narrateur. Il s'agit bien, dans les deux cas, d'éluder la durée, perçue comme une menace à vaincre ou comme une hypothèque à lever, pour atteindre, dans l'instant, le plaisir de l'imaginaire.

Le récit sera donc découpé en instants juxtaposés, comme la durée des Eléates. Dans le grand roman-album, chaque chapitre-estampe est lui-même à son tour collection de portraits ou de natures mortes. Le célèbre inventaire du Château de la misère donne le ton, qui ne changera pas. Une description exceptionnellement minutieuse y fait du moindre détail, fragment d'objet, objet, animal, personnage, un tableau en soi, parfaitement distinct à l'intérieur du grand tableau. Telle est en effet la règle d'or de la

“composition pittoresque” que formulait déjà en 1719 l’abbé Dubos dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, à propos de Véronèse: “bien arranger sur une même scène un nombre infini de personnages, placer heureusement ses figures, en un mot bien remplir une grande toile sans y mettre de confusion.”⁽⁸⁾ Comme l’espace pictural de Veronèse embrasse une infinité de figures, le regard pittoresque de Gautier s’attache successivement à une infinité de formes et de couleurs. Dans un espace que le pittoresque emplit sans fin d’objets singuliers, le regard en effet ne peut rien laisser dans l’ombre, et le récit doit se diviser en autant d’instantants qu’il y a d’objets à décrire. Rien ne passe inaperçu, tout donc arrête la plume. Dans le hameau sans nom où se dresse l’auberge du Soleil bleu, une figurante anonyme, accroupie en arrière-plan sur le seuil de sa chaumine, mérite, pour devenir parfaitement distincte, trois portraits successifs: mythologique d’abord, puis ribeirien, et enfin rabelaisien, en “orde, fantasmatique et sale vieille.”⁽⁹⁾ Tout moment du récit est un instant-spectacle. C’est ainsi que chaque phrase tend à conquérir son autonomie, pour décrire, dans son arabesque individuelle, un petit dessin précis dans le cadre du paragraphe: “Dans l’écurie, où vingt chevaux eussent pu tenir à l’aise, un maigre bidet, dont la croupe saillait en protubérances osseuses, tirait d’un râtelier vide quelques brins de paille du bout de ses dents jaunes et déchaussées, et de temps en temps tournait vers la porte un oeil enchâssé dans une orbite au fond de laquelle les rats de Montfaucon n’eussent pas trouvé le plus léger atome de graisse.”⁽¹⁰⁾ Jusque dans la molécule descriptive elle-même que compose cette phrase élégamment balancée, la division se poursuit encore: aux deux extrémités de la courbe arabesque s’épanouissent les deux minuscules médaillons au conditionnel qui complètent le spectacle réel par les spectacles possibles, celui de l’écurie prospère et celui du cheval mort. L’écriture pittoresque tend à conduire l’autonomie du texte jusqu’au niveau du mot, qui forme à lui seul image dans le médaillon que porte l’arabesque. Ici *Montfaucon*, ailleurs cent autres, *incarnadin*, *bubelette*, *vergette*, *modillon*, *bluette*, empruntés à tous les lexiques, doublent la peinture concrète de son ombre culturelle. C’est ainsi que la narration pittoresque se divise à l’infini en images réelles ou virtuelles, juxtaposées ou emboîtées, dont chacune immobilise dans l’instant la trajectoire de l’aventure, telle la flèche de Zénon “qui vibre, vole et qui ne vole pas”.

Cette technique privilégie les figures rhétoriques de l'énumération, et surtout de l'hypotypose. Elle donne le pas au mimétique sur le diégétique. Le mouvement et la durée sont confisqués à l'ensemble narratif pour être retirés dans chacun des atomes descriptifs qui le composent, comme le mouvement de la flèche de Zénon en chacun des atomes d'espace qui divisent sa trajectoire.

L'avantage appréciable du roman pittoresque, c'est que, procédant par juxtaposition, il autorise les remaniements d'invention et de disposition. Les Grotesques, chers à Gautier, ont su profiter de cette facilité. Ainsi l'*Anatomie du manteau de cour*, de Sygogne, à laquelle il est fait allusion dans le *Fracasse*, existe en trois versions qui diffèrent par le nombre des strophes, par leur disposition respective, et par la chute. Dans l'univers romanesque, on connaît trois états du *Francion* de Sorel et cinq du *Polexandre* de Gomberville. Tout proche de l'inspiration de Gautier, le *Roman comique*, laissé inachevé par son auteur, a pu être, tel quel, continué et terminé de quatre manières différentes: deux fois déjà au 17^e siècle, une encore au 18^e, et une dernière fois par Louis Barré, au moment même où s'écrit le *Fracasse*. Jouissant d'une facilité analogue, Gautier a pu modifier radicalement son dénouement, s'il faut en croire notamment les témoignages de sa fille Judith, pour ne pas décevoir son éditeur et son public. Or, le manuscrit des premiers chapitres, conservé à Lovenjoul, ne porte aucune trace de remaniements destinés à intégrer dans l'ensemble narratif cette modification capitale. Il n'en était pas besoin. La fin d'une oeuvre pittoresque n'est pas inscrite dans son commencement. Seul l'instant s'y inscrit dans l'instant.

Dans un roman où les instants se suffisent à eux-mêmes, refermés sur leur propre durée, ce ne peut être qu'au détriment de la continuité narrative, de l'univocité du sens, de la capacité d'expression d'une destinée. Quelques-uns de ceux qui ont tenté de transposer le *Fracasse* en une forme d'art différente, et qui ce faisant se sont trouvés directement confrontés à l'originalité de son discours, l'ont assez clairement perçu. Ainsi Emile Bergerat, quand il s'efforce dès 1887 de remodeler le *Fracasse* en comédie héroïque, doit constater que "le roman doit la majeure partie de son renom à l'éclat de son style, et la moindre à l'intrigue", et que son thème se trouve dépouillé du tragique qu'il recèle, précisément par le mode d'écriture de Gautier, "qui n'y a vu que prétexte à des restitutions pittoresques, à des portraits picaresques, et à

des tableaux de caractère historique dont son art s'accommodait".⁽¹¹⁾ Avec plus de génie Abel Gance, dans son adaptation filmique, a voulu pallier par l'image même l'insuffisance narrative des images. Entre chaque séquence, la roue du charriot de Thespis vient tourbillonner au premier plan, et rappeler la dimension du temps qui passe et de la destinée.

Dans le roman lui-même, les procédés ne sont pas absents qui visent à éviter la fragmentation du récit en une pure succession d'instantanés sans lien. Ce sont d'abord tous les indices qui, en contradiction avec la discontinuité de l'énoncé, évoquent la continuité de l'énonciation, la complicité permanente du narrateur et de ses destinataires. Ainsi l'auteur du *Fracasse* multiplie les phrases du genre de celle-ci: "*Comme on le pense bien, les compagnons de Blazius ne se firent point prier et ils entrèrent dans la ferme fort charmés de l'aventure qui, du reste, n'avait rien d'extraordinaire.*"⁽¹²⁾ Les interpellations sont quelquefois moins discrètes, comme la première de la série, qui touche au point sensible de la narration, et doit montrer plus d'énergie pour reprendre le lecteur en main: "Comme le lecteur doit être las de cette promenade à travers la solitude, la misère et l'abandon, menons-le à la seule pièce un peu vivante du château..."⁽¹³⁾ Plus souvent, tout au contraire, le narrateur, pour intervenir, s'affuble d'une personnalité d'époque, qui le met à l'unisson de ses personnages. Trois exemples, en deux pages: "comme il appert des raisons qu'en donne M. Pierre de Corneille, poète célèbre, en sa pièce de l'*Illusion comique*..." quelques lignes plus loin: "l'immense cheminée, qui s'ouvrait rouge et flamboyante, comme la gueule représentant l'enfer dans la grande diablerie de Douai..." et tout de suite après: "quelque robuste servante, aux joues colorées et mafflues, comme les peintres flamands en mettent dans leurs tableaux".⁽¹⁴⁾ Multipliés, de page en page, les indices d'énonciation enserrant et rassemblent dans la trame de l'acte de communication les atomes scintillants de l'évocation pittoresque.

Certains, même, s'efforcent de créer un effet de suspens. Telles ces questions rhétoriques qui servent de liaison entre les deux premiers chapitres, introduisant dans le roman un procédé familier aux conteurs, et aux comédiens qui l'appellent "pompage": "Qui pouvait à cette heure venir troubler la solitude du manoir et le silence de la nuit? Quel voyageur malavisé heurtait à cette porte qui ne s'était pas ouverte depuis longtemps pour un hôte, non par manque de courtoisie de la part du maître, mais par

l'absence de visiteur? Qui demandait à être reçu dans cette auberge de la famine, dans cette cour plénière du Carême, dans cet hôtel de misère et de lésine?"⁽¹⁵⁾ Questions que le choix des termes cherche à fondre dans la longue description qui précède, mais dont la fonction principale est de précipiter un instant dans le suivant, en créant par l'inquiétude simulée du narrateur l'attente réelle de son destinataire et l'effet de continuité propre au récit.

Plus subtiles et plus efficaces pour inscrire une durée à plus grande échelle sont les récurrences thématiques. Ainsi les quatorze apparitions d'Yolande de Foix, toutes fugitives et sans incidence sur le déroulement de l'action, sont autant de points de repère pour situer l'évolution sentimentale des protagonistes entre leur première et leur dernière rencontre d'Yolande, à cheval au milieu des bois. Telles aussi les scènes parallèles: repas et duels, mais surtout les quatre décors de château (Misère, Bruyères, Vallombreuse, Bonheur), les quatre décors d'auberge (Le Soleil bleu, Bellombre, Aux Armes de France, Le Radis couronné) les quatre représentations théâtrales (à Bruyères, chez Bellombre, à Poitiers, à Paris). A chacune des quatre étapes du voyage, décors et rencontres sont les mêmes et pourtant chaque fois différents. Ainsi se rend sensible la durée pittoresque.

Si l'on s'interroge maintenant sur la fonction de cette organisation, on pourrait croire d'abord à un arrangement savant et prémédité, comparable à celui d'une galerie de peinture où les oeuvres seraient disposées selon quelque parcours initiatique, à l'intention de l'amateur, que les répétitions rassureraient tandis que les variations l'élèveraient progressivement vers une révélation finale à la fois préparée et inattendue. Mais ce que nous connaissons de l'élaboration du *Capitaine Fracasse* n'incline nullement à chercher en ce sens. La disposition de l'oeuvre, au sens rhétorique du mot, n'apparaît point comme préalable à la rédaction, comme distincte et préméditée, mais comme naissant spontanément dans le travail même de l'élocution. Dans le *Capitaine Fracasse*, les récurrences se présentent plutôt comme les itérations de motifs de ces tapis orientaux, dont la symétrie approximative guide l'ouvrière dans son tissage aveugle, et maintient sa fantaisie dans les limites de la rigueur. Chez Gautier, la répétitivité joue, au niveau de la disposition rhétorique, un rôle analogue à celui qu'exerce, au niveau de la phrase, ce qu'il nomme, s'il faut en croire les Goncourt, sa "syntaxe": elle lui permet d'improviser

“en retombant toujours, comme chat, sur ses pattes”.⁽¹⁶⁾

La dominante quaternaire des répétitions à grande échelle (châteaux, auberges, représentations), inviterait pourtant à leur prêter une signification plus profonde. Surtout si on la rapproche de quelques lignes où Gautier, peu d'années plus tard, reprend à son compte le thème du *Liber Naturae* et lui donne cette modulation personnelle: “La Nature est peu parleuse. Elle se fait plutôt comprendre par des images que par des phrases, et le livre auquel depuis si longtemps elle travaille est comme un journal d'illustrations sans texte”.⁽¹⁷⁾ Livre en images, modèle d'une écriture par la sensation pure, la Nature est bien le livre pittoresque et objectif par excellence. C'est peut-être sur le rythme annuel et quaternaire de la Nature qu'a cherché spontanément à se moduler dans le *Fracasse* l'inspiration de l'artiste, ce “barbare” comme il lui plaisait de se nommer. Le roman dure le temps d'une année. Les pluies d'un automne tombent sur le château de la misère, et les chaleurs de l'été suivant sont passées quand Isabelle et Sigognac s'installent dans le château du bonheur. Le chariot de Thespis a parcouru la France entre deux floraisons d'églatier.⁽¹⁸⁾ La répétition des grands motifs introduit donc dans le *Capitaine Fracasse*, à la place de la durée intellectuelle du temps historique ou du temps psychologique, la durée sensible et sensuelle du mouvement même de la nature.

Or le temps sensible de la nature est aussi un temps cyclique. C'est justement celui où la durée s'annule d'elle-même par le perpétuel retour de l'identique. Et telle est bien la leçon la plus évidente du *Fracasse*. Que l'on choisisse l'une ou l'autre des deux fins connues, celle qui était prévue et celle qui fut écrite, que Sigognac assume en fin de compte le déclin de son père ou qu'il retrouve la splendeur de son aïeul Raimond, en toute hypothèse le temps ramènera pour lui, comme il le fait dans la nature “l'ordre des anciens jours”. La métamorphose qu'il subit n'introduit pas le héros à un devenir mais à un redevenir. La durée n'est donc créatrice que dans la mesure où elle est précisément re créatrice.

C'est bien là une partie de ce que Gautier, veut croire, et la réussite de l'écriture en sera le gage. Ecrire la métamorphose rétrospective de Sigognac en l'un ou l'autre de ses pères, c'est pour lui écrire sa propre métamorphose rétrospective, c'est “payer” comme il le dit dans l'Avant-propos “la lettre de change de la jeunesse tirée sur l'avenir”. C'est donc effacer, avec les dettes, le temps qui a passé, retrouver les saisons disparues des

années 1830, et guérir ainsi le malaise qu'il éprouvait, s'il faut en croire encore les Goncourt, de vivre "contemporain des hommes de 1862".⁽¹⁹⁾ Le pittoresque objectif a pour fonction de dissiper cette angoisse en déployant dans l'espace le chatoiement de ses images, à la fois anciennes et nouvelles, comme celles du grand livre de nature qui lui sert de modèle.

Cette fonction pourtant ne satisfait pas pleinement Gautier. Certes, la description pittoresque, en chacun de ses tableaux et grâce à leur organisation répétitive, permet au narrateur et à son lecteur de s'installer un moment dans le passé retrouvé du Louis XIII-1830, et de goûter l'expérience objective du temps de la sensation. Mais cette installation dans l'instant passé, cette jouissance de la sensation ne sont pas, comme il conviendrait, immédiates. C'est dans l'instant qu'il faudrait prendre possession de l'instant. Or, entre l'objet qu'elle décrit et celui qui le perçoit, la description interpose sans cesse l'épaisseur de ses mots et la durée nécessaire à leur lecture. Obstacle insurmontable. Plus la description se veut exacte, pittoresque, objective, et plus l'écran qu'elle forme s'épaissit. Gautier le constate avec amertume: "l'artifice de l'écrivain a cette infériorité sur celui du peintre qu'il ne peut montrer les objets que successivement. Un coup d'oeil suffirait à saisir dans un tableau où l'artiste les aurait groupées 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, bien qu'on ait tâché de la faire la plus brève possible."⁽²⁰⁾

Le pittoresque littéraire est donc un pari perdu d'avance. Mais c'est aussi la seule voie que doit suivre l'écriture, si elle veut avancer vers le but ultime de l'art, que désigne ici l'artifice du peintre parfait. La fin de l'art est de rendre perceptible à la fois l'un et le multiple, tous les instants dans un seul instant. Si une telle vision est possible, c'est que l'instant est la seule réalité du temps, comme l'écrit précisément un poète qui aurait pu figurer dans la bibliothèque de Sigognac:

Le temps n'est qu'un instant lequel toujours se change,
Le temps n'est qu'un instant lequel dure toujours...⁽²¹⁾

S'approcher au plus près de cette expérience inaccessible du temps, tel est en dernière analyse, le sens du pari de Gautier sur l'écriture pittoresque.

Jean-Claude BRUNON
(Université de Montpellier III)

NOTES

Le sigle C.F. renvoie au texte du *Capitaine Fracasse* dans l'édition d'Adolphe Boschot, Paris, Garnier Frères, 1961.

1. Ainsi Adolphe Boschot rejette cet Avant-propos in fine, parmi les notes (note III^o, pp. 501-503); mais d'autres éditeurs le suppriment purement et simplement.
2. C.F. p. 503.
3. C.F. p. 501.
4. C.F. p. 503.
5. "On appelle, dans la philosophie allemande, idées *subjectives* celles qui naissent de la nature de notre intelligence et de ses facultés et idées *objectives* toutes celles qui sont excitées par les sensations". Madame de Staël, *De l'Allemagne*, III^o partie, ch. 6 *Kant*.
6. C.F. p. 503.
7. A la cinquantaine d'indicateurs temporels qu'on peut relever dans le vocabulaire (années, déjà, alors, futures, présentes etc...) s'ajoute tout un jeu sur l'opposition des temps verbaux (figurait / marche / il faudra / nous avons payé / nous achevons etc...) et des modes (on choisissait / on dresserait / pourquoi reprendre etc...). Par la convergence de tels procédés, l'écriture nous paraît proche ici de celle du Nerval, de *Sylvie*.
8. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, 1719, 1^o partie, section 31, p. 257.
9. C.F. pp. 54-55.
10. C.F. p. 5.
11. Emile Bergerat, *Théâtre en vers*, Paris, 1891, 217-221.
12. C.F. p. 167.
13. C.F. p. 10.
14. C.F. p. 278 et p. 279.
15. C.F. p. 20.
16. E. et J. de Goncourt, *Journal*, 1^o éd., Paris, 1887, 3 janvier 1857, t. 1, p. 165.
17. Th. Gautier, *La Nature chez elle*, Paris, 1870, p. 131.
18. C.F. p. 42 et p. 492.
19. E. et J. de Goncourt, op. cit. 3 mars 1862, t. 2, p. 13.
20. C.F. p. 31.
21. Antoine Favre, *Entretiens spirituels*, Paris, 1602.

ECLATS DU CAPITAINE FRACASSE : LA POÉTIQUE DU SOLEIL BLEU

L'auberge du *Soleil bleu*, au troisième chapitre du roman, reçoit son nom de l'enseigne qu'elle porte.

Un barbouilleur de passage y avait peint l'astre du jour, non avec sa face et sa perruque d'or, mais avec un disque et des rayons bleus à la manière de ces "ombres de soleil" dont l'art héraldique parsème quelquefois le champ de ses blasons. Quelle raison avait fait choisir "le soleil bleu" pour montre de cette hôtellerie? Il y a tant de soleils d'or sur les grandes routes qu'on ne les distingue plus les uns des autres, et un peu de singularité ne messied pas en fait d'enseigne. Ce motif n'était pas le véritable, quoiqu'il put sembler plausible. Le peintre qui avait tracé cette image ne possédait plus sur sa palette que du bleu, et pour se ravitailler en couleurs il eût fallu qu'il fit un voyage jusques à quelque ville d'importance. Aussi prêchait-il la préexcellence de l'azur au-dessus des autres teintes, et peignait-il en cette nuance céleste des lions bleus, des chevaux bleus et des coqs bleus sur les enseignes de diverses auberges, de quoi les Chinois l'eussent loué, qui estiment d'autant plus l'artiste qu'il s'éloigne de la nature (éd. A. Boschot, Garnier, 1961, p. 56).

Pourquoi tant d'encre pour si peu de peinture?

La digression anecdotique se greffe sur une articulation descriptive assez linéaire. Avant d'entrer dans l'auberge, on rencontre, dans le temps du discours, le "ramassis de cahutes" (p. 52), "les marmots au gros ventre", la "femme maigre" (p. 54), la "grand'mère", la "maison devant laquelle les boeufs s'étaient arrêtés" (p. 55), l'"enseigne", le "toit" (p. 56), la façade, le "hangar attenant à la maison". Étant donné que la description remonte en arrière dans le temps, avant de revenir au moment où les boeufs se sont arrêtés devant l'auberge, sa fonction parasitaire

de retardement se voit soulignée, de façon à souligner aussi la présence de la même fonction dans les deux digressions qui s'ajoutent, dont la première concerne la grand'mère. En effet, cet espacement discursif soutient l'hésitation de Sigognac à franchir le seuil de l'auberge (p. 57), qui se place hors du cercle magique du château sans désir et qui est même une espèce de temple du désir, où maître Chirriguirri officie avec tant d'efficacité qu'il pousse les gens au "cannibalisme" (p.62), où Chiquita éprouve une "convoitise féroce" (p. 64) pour le "collier de perles d'Isabelle" (p. 69) et où le marquis de Bruyères est "désireux de pousser une aventure" que Zerbine lui offre.

Cependant, un retard n'en vaut pas un autre. La petite histoire du barbouilleur rachète aussi le roman de l'infériorité de l'artifice de l'écrivain sur celui du peintre, qu'il avait déjà exorcisée en l'affirmant (p.31). Si une description "déjà trop longue" n'arrive pas à transposer dans le temps de l'écriture les effets qu'un coup d'oeil peut cueillir dans l'espace du tableau, un objet iconique indigent peut trouver par contre sa richesse dans la chasse de la narration.

Cela dit, presque tout reste à dire, car l'activité du barbouilleur finit par prendre la forme d'une poétique, la poétique du *soleil bleu*, dont la généralité métapoétique vise de façon inévitable le romancier. Le barbouilleur peint le monde en bleu. Ce qu'il pourrait faire pour des raisons de singularité, de prédilection pour cette couleur, d'éloignement de la nature, il le fait au contraire à cause d'une impossibilité occasionnelle. Il peint donc le monde en bleu, mais il ne le voit pas en bleu: "barbouilleur" en tant qu'il le peint ainsi, "peintre" en tant qu'il ne le voit pas ainsi et qu'il se détache de son acte occasionnel en lui donnant une fausse signification absolue. Par l'intermédiaire du métaphorisme de l'*ut pictura poesis* on pourrait employer les mêmes mots à propos d'un romancier.

En effet, un fil bleu traverse le *Capitaine Fracasse*, tissant parfois des noeuds assez voyants. À la fin du roman, il enveloppe presque entièrement Isabelle, avec sa "veste de velours bleu", son chapeau d'homme "ombragé d'une plume bleue frisée", ses cheveux "serrés dans un réseau d'azur" (pp. 493-4). La superposition des images qui la fixent dans le roman ajoute la "chambre bleue, cette couleur seyant aux blondes" (p. 93), qui lui est assignée au château de Bruyères; les "vases en faïence blanche et bleue" (p. 124) et les "fuites et brumes d'azur", sur le fond des-

quels se détache sa promenade au clair de lune avec Sigognac; les "toits bleus" (p. 131) du château auquel les amoureux tournent le dos. C'est aussi avec des "non-pareilles bleues, couleur bienséante à son teint de rose pâle" (p. 184), qu'Isabelle rattache ses longs cheveux plus fins que soie, avant de revêtir une robe "ornée d'agréments bleus". Ses "yeux bleus" (p. 253) elle les reçoit plus tard, à partir du moment où elle peut rivaliser avec Yolande. Ils contiendront "assez d'azur pour remplacer le ciel" (p. 360), auront la "nuance" de la violette symbolique (p. 362), seront éclairés d'une "joie céleste" (p. 461). Quand elle découvre que Sigognac l'estime, son âme nage dans un "ravisement céleste" (p. 256); quand son amant la conduit en rêverie vers son château, les girouettes brillent "sur le fond du ciel bleu" (p. 259); quand elle "a rompu le charme qui défendait" le palais de Vallombreuse, les objets jettent "des feux verts, rouges et bleus" (p. 378). Même Vallombreuse est obligé de reconnaître d'avance l'ascendant de sa "pureté céleste" (p. 449), lui assurant que ses pieds ne fouleront "que de l'azur" (p. 338) et lui offrant un magnifique bouquet de fleurs "dans un grand cornet du Japon, chamarré de dessins bleus et rouges" (p. 430). Se promenant avec elle, il trouvera que jamais le ciel ne lui aura semblé "si bleu" (p. 453). Isabelle se connaît en cieux bleus: elle fera finalement dresser les girouettes de Sigognac "dans l'azur" (p. 490) et les trois cigognes sur champ d'azur de la famille du baron rayonneront enfin grâce à elle. Il ne lui manque que sa "voix céleste" (p. 361) pour être tout à fait la "gracieuse fée" (p. 490) qui chasse l'"ombre" (p. 3) ou qui efface la poussière couvrant la "couche de couleur bleue" (p. 6).

Les fées rendent disponible ce que les déesses gardent pour elles. L'"œil bleu" de Yolande (p. 109) a des éclairs froids: il représente un bonheur sublime et impossible. Mais "Diane" (p. 51) est bannie par "Hippolyte" (p. 494), sa soeur cadette dans la symbologie du roman, et la couleur bleue se répand, de sorte que les yeux de la vaincue, pour qu'ils puissent rester dans l'empyrée, doivent se muer en "pers" (p. 265). Isabelle pourtant ne laisse à Yolande pas même cette retraite: à sa robe "de vert glauque, de cette nuance que les blondes les plus sûres de leur teint peuvent seules affronter" (p. 265), elle réplique par la riche "selle de velours vert" (p. 493) sur laquelle elle fait valoir sa toilette presque toute en bleu.

La couleur bleue couve déjà dans le château de la misère et fait tache parfois sur sa déréliction. Pierre, la bonne vieille fée qui

a donné à Sigognac la "tour d'airain" (p. 350) où sa garde l'enferme, en porte la marque sur son "béret" (p. 12) et sur ses "lacets". Zerbine, qui fournira à Sigognac l'aide du marquis de Bruyères, entre au château délabré avec "un costume fantasmagorique, bleu et jaune" (p. 27) comme la forêt d'arbres où le chasseur de la tapisserie poursuit les halbrans (pp. 7, 461). Blazius, l'ogre maternel, laisse s'épanouir sur ses lèvres "la fleur bleue du vin" (p. 37). Une autre fleur, "bleuâtre" (p. 16), voile les yeux de Miraut, qui ont la même couleur que la "peau" (p. 10) de Béalzébuth.

Il faut toutefois prendre garde de croire que la couleur bleuâtre soit une simple variation sur le thème du bleu, introduite pour éviter la monotonie. Le choix des couleurs ne correspond pas à un système rigoureux, mais il correspond quand même à un système, qui présente un noyau rigide entouré de zones d'interférence et d'indifférence. Au cœur du système, la couleur bleuâtre s'oppose à la couleur bleue dans la même isotopie, comme le fantastique s'oppose au fabuleux. Si Isabelle appartient au fabuleux, Béalzébuth appartient au fantastique.

Un vieux chat noir, maigre, pelé comme un manchon hors d'usage et dont le poil tombé laissait voir par places la peau bleuâtre, était assis sur son derrière aussi près du feu que cela était possible sans se griller les moustaches, et fixait sur la marmite ses prunelles vertes traversées d'une pupille en forme d'I avec un air de surveillance intéressée. Ses oreilles avaient été coupées au ras de la tête et sa queue au ras de l'échine, ce qui lui donnait la mine de ces chimères japonaises qu'on place dans les cabinets parmi les autres curiosités, ou bien encore de ces animaux fantastiques à qui les sorcières, allant au sabbat, confient le soin d'écumer le chaudron où bouillent les philtres (p. 10).

Au fantastique appartient aussi Chiquita, dont les lèvres sont bleuâtres (p. 64) et qui se perd dans les "ombres bleuâtres de la nuit" (p. 390). Dans le même registre, c'est avec des "yeux bleuâtres" que le "pauvre vieux cheval" (p. 163) semble "voir des fantômes" (p. 164). Ailleurs, il est par contre indifférent que l'étincelle qui jaillit des fers froissés soit toujours bleuâtre, et il est assez contradictoire que la barbe de Léandre ait une teinte bleuâtre (p. 233) comme les éclairs qui passent sur les "cheveux bouclés" (p. 336) de Vallombreuse. Pour Léandre, la couleur bleuâtre est le signe annonçant l'aventure en bleu mineur qui lui sera offerte par la "céleste marquise" (p. 243), sous une voûte

représentant un ciel "bleu turquin" (pp. 241, 243). Pour Vallombreuse, cette même couleur est le signe d'un manque, qui lui rend impossible d'atteindre le monde en bleu d'Isabelle, quoiqu'il fasse à ce moment un grand effort de simulation⁽¹⁾.

On peut aussi distinguer nature et fonction des personnages. Si Isabelle double sa nature fabuleuse d'une fonction fabuleuse, Chiquita greffe sa fonction fabuleuse sur sa nature fantastique. Deus ex machina ou "araignée qui remonte après son fil" (p. 398) dans le sauvetage d'Isabelle, à l'auberge du *Soleil bleu* elle a des yeux dont le blanc paraît "presque bleu" (p. 64) par contraste; au *Radis couronné*, elle porte une "courte robe bleu sombre" (p. 321). D'autres personnages encore peuvent se charger d'une fonction fabuleuse sur une nature anodine; tel le marquis de Bruyères, qui se porte garant de la permanence du contact entre Sigognac et le Capitaine Fracasse. Quand il entre à l'auberge du *Soleil bleu*, il affiche justement sur lui cette possibilité d'un état double, que Sigognac maintiendra par son "demi-masque" (p. 204) et son jeu théâtral plus romantique que baroque. Le marquis aussi porte par anticipation une espèce de masque à demi, qui est "sa tête sanguine et joviale, dont les tons roses tournaient au rouge sous l'impression de l'air et des exercices violents" (p. 65), tandis que "le front qu'il découvrit en jetant son feutre sur un escabeau présentait des tons blancs et satinés" (p. 66). Il n'est donc pas étonnant de le voir quasi couvert de bleu, par ses yeux "d'un bleu dur" (p. 65), son "manteau bleu" (p. 66), son "haut-de-chausses bleu". On a déjà vu que dans son château le bleu ne fait pas défaut; on y trouve aussi le faux bleu des "bluettes" (pp. 103, 109), devant lesquelles Isabelle ne s'éblouit pas (p. 333). Du faux bleu au bleu faux: les acteurs y déploient une décoration dont "les parties bleues du ciel étalaient un azur invraisemblable" (p. 110).

En esthétique aussi il existe une maladie bleue. Est-ce en vue d'un traitement homéopathique; est-ce pour brouiller les pistes et désarticuler le système symbolique qu'Agostin porte un "gilet de velours bleu" (p. 71) et qu'un de ses mannequins est "coiffé d'un béret bleu" (p. 74), comme Pierre dans le château de Sigognac? Ou est-ce plutôt parce qu'ici le fantastique cède désormais ses droits au fabuleux, gardant seulement une place secondaire et intermittente? En effet, le béret bleu couvre le chef du père de Chiquita, et la mort ici ne produit que des fantômes (p. 74) dérisoires; ce sont des "mannequins couverts de guenilles, des épouvantails à

voyageurs'' (p. 73).

Tandis que le fabuleux s'éloigne de la nature, le fantastique y plonge ses racines frémissantes. Avant d'entrer dans l'auberge du *Soleil bleu* on rencontre la grand'mère, qui est elle aussi un "épouvantail" (p. 54), décrit par moments avec les yeux d'un "chirurgien". Sur sa première description, prise en charge par la voix du roman, Blazius en tisse un autre, en forme de commentaire grotesque, qui toutefois ne cache pas l'épouvante, l'idée de la fuite vers la mort qui rendra les jeunes comédiennes "d'aussi ordes, abominables et fantasmatiques vieilles que cette momie échappée de sa boîte" (p. 55).

Le fabuleux craint le fantastique. On se rappelle que, au château de Sigognac,

Isabelle se mit entre la Sérafina et la Duègne pour que, si quelque patte pelue de fantôme ou d'incube sortait de dessous le lit, elle rencontrât d'abord une de ses camarades. Les deux braves s'endormirent bientôt, mais la craintive jeune fille resta longtemps les yeux ouverts et fixés sur la porte condamnée, comme si elle eût pressenti au-delà des mondes de fantômes et de terreurs nocturnes (p. 35).

La crainte qu'il suscite n'empêche cependant pas le fantastique d'être apprivoisé par le fabuleux: les deux comédiennes tournent le dos au Pédant, qui leur a montré "cette sorcière" (p. 54), avec "un petit haussement d'épaules dédaigneux" (p. 55). Pour apprivoiser l'"étrange" Chiquita (p. 64), il suffira à Isabelle de lui faire cadeau de son collier de grains blancs. La réponse de la petite fille, "je ne vous tuerai jamais" (p. 82), peut être lue aussi comme allant du fantastique au fabuleux. En effet Chiquita, qui est camarade de la Nuit et ne raconte pas au Jour ce qu'elle sait (p. 387) aimera mieux "rester là près du feu, à côté" d'Isabelle (p. 387).

Au fur et à mesure qu'Isabelle prend pied dans le roman, le monde du fabuleux s'organise autour d'elle qui, tel un soleil bleu, fait rayonner ses lumières sur tout l'univers narratif. Le roman entier est réordonné par son ascension. Comme les "deux petites roses sauvages" (p. 42) deviennent "une rose pour Isabelle et un bouton pour Sérafine" (p. 462), ainsi le "fond" (p. 17) sur lequel le chasseur poursuit les halbrans n'est plus fait d'arbres qui sont "jaunes d'un côté et bleus de l'autre" (p. 7); il se transforme tout simplement en "forêt d'arbres bleus et jaunes" (p. 461). La couleur bleue est passée du revers, où l'air jouant entre le mur et

le tissu détendu lui imprimait des ondulations suspectes (p. 8), à la surface de la tapisserie, où le regard se pose "avec une fixité inconsciente" (p. 461). Le fantastique a été enfin comprimé: la "Belle au bois dormant" (p. 8) a repoussé la "larve accroupie".

La lutte a toutefois été très longue et très intéressante: à un certain moment le fantastique a même pris force de sa parenté plus stricte avec la réalité pour écraser le fabuleux. Au Louvre, le "cordon bleu" (p. 301) est porté par "un fantôme pâle" au "visage mort", sans "désir", sans "pensée", sans "vouloir", posant ses mains blanches et maigres "sur les genoux, comme celles de certaines idoles égyptiennes" (p. 302), occupé "de quelque lugubre rêverie". "Sigognac resta tout rêveur de cette apparition. En son imagination naïve, il se représentait le roi comme un être surnaturel, rayonnant dans sa puissance au milieu d'un soleil d'or et de pierreries"; c'est-à-dire, si je ne me trompe pas, comme un soleil bleu.

Pour dire la mort du bleu, il faut du bleu. Voilà pourquoi le cordon bleu représente ici la mort du fabuleux, dans l'étau d'une réalité glissant vers le fantastique. On pourrait même penser que la couleur bleue des arbres de la tapisserie du chasseur de halbrans monte elle aussi à la surface pour mieux y rencontrer la mort, si ce n'était par la "profonde quiétude" de Béalzébuth (p. 462). En tout cas, cette hésitation du lecteur ne vient pas seulement du fait que les symbolisants, dans la fiction comme dans le rêve, peuvent renvoyer à des symbolisés contradictoires dans le même ordre d'idées; elle vient surtout de l'exploit opéré par le roman, qui parvient à sublimer la lutte en faisant d'elle une dialectique, de sorte que l'agression du fantastique enrichit le fabuleux et que la victoire du fabuleux laisse au fantastique sa potentialité et sa richesse.

Avec sa poétique du *soleil bleu*, le barbouilleur prend place dans cette dialectique à un moment où elle se fait plus serrée. Pour ce qui le concerne, il signale que la victoire de bleu est la victoire du plus faible, du point de vue esthétique. Ou plutôt, grâce à lui, c'est le non-esthétique qui a le dessus, car les esthétiques faibles de la singularité, du monochromatisme et de l'éloignement de la nature servent seulement de prétexte pour couvrir un choix déterminé par l'accident, qui n'est pas esthétique. D'autre part l'acte du barbouilleur, en tant que non-esthétique, ne rejette que les esthétiques qu'il affiche ou qu'il pourrait afficher dans le roman, laissant la voie ouverte à une esthétique autre, qu'il suivrait s'il se trouvait "dans une ville d'importance". Faut-il

croire qu'il peindrait l'astre du jour, dans ce cas, "avec sa face et sa perruque d'or"?

On ne peut répondre à cette question qu'en considérant le barbouilleur comme figure, dans le roman, du romancier qui l'écrit. C'est hors de son espace anecdotique que le choix de la perruque d'or s'apparenterait à l'illusion de Sigognac avant de voir son roi au naturel, relevant ainsi d'une esthétique de la naïveté que le roman n'accepte pas et qui peut être ajoutée aux autres esthétiques faibles. Enfin, le roman nous suggère qu'il l'aurait peint plutôt en "or rose" (p. 80).

Les choses se compliquent, car voilà trois soleils au lieu d'un: soleil d'or, soleil bleu, soleil en or rose. En réalité, pourtant, le soleil bleu ne fait que traduire le soleil d'or dans un code métadiscursif, où la couleur bleue marque le fabuleux. Par rapport aux objets qui dans un contexte narratif dominé par la vraisemblance peuvent porter cette couleur, le soleil bleu, inséré par le biais d'une situation où la vraisemblance est interrompue, transmet la conscience du fabuleux. En plus, l'accident qui préside à son apparition dans le roman donne à cette conscience la valeur d'une mise à distance. De son côté le soleil en or rose traduit tout simplement du métadiscours au discours narratif cette signification globale, de mise à distance de l'or bleu du soleil par une touche adjectivale. Le fait que cette touche soit d'une couleur dont l'affinité avec le bleu est très forte procède d'autre part de la situation narrative, où le soleil, avec son "rayon véridique", chasse le fantastique, montrant les "mannequins" d'Agostin dans leur nature véritable.

En conclusion, la mise à distance du fabuleux est condition nécessaire et suffisante de son insertion dans le roman et même de sa prééminence finale. Je reviens ainsi à la poétique de la *mise au revers* dont j'ai parlé à propos de "l'abord du château de Sigognac" (*Actes Théophile Gautier*, 1982, II, pp. 311-8). On la voit carrément en action dans les pages qui précèdent l'enseigne de l'auberge et son histoire, car, après avoir fait arrêter les "boeufs fatigués" (p. 53) devant "le lieu de la dînée et de la couchée" (p. 52), le roman oblige le lecteur à un parcours discursif supplémentaire, sur lequel se greffe, avant la digression sur l'enseigne, la digression sur la vieille grand'mère. On n'entre donc pas dans l'auberge, qui se trouve pour Sigognac sur la voie du bonheur, sans être passé par l'"immonde" (p. 53), le "fiévreux", le "phosphorescent", la "fascination", le "famélique" (p. 54), la

“misère”, l’“abrutissement”, la “rêvasserie”, l’“anatomie” et la variation de Blazius sur le thème de l’“horifique” (p. 54). Même l’enseigne n’est pas rabattue sur l’auberge, étant “projetée hors de la façade par une sorte de potence en serrurerie à laquelle au besoin l’on eût pu suspendre un homme” (p. 55) et consistant “en une plaque de tôle rouillée grinçant à tous les vents sur sa tringle”. En quoi elle rappelle le registre de la tragédie et la vision non aplatie des girouettes du château de Sigognac.

Je prends maintenant pour moi le reproche que j’avais imaginé pour le roman: trop d’encre pour montrer que le roman avait raison d’en dépenser beaucoup à propos d’une enseigne d’auberge. Il est cependant toujours bon de libérer les grandes oeuvres des reproches, même imaginaires. Je dois plutôt signaler que le reproche imaginaire a été contré laissant peut-être trop de place au reproche que le roman se fait lui-même: trop de bleu dans cette encre.

Je répète que, si le bleu est non-esthétique (et même anesthésique), il reçoit sa valorisation, son rachat, par la mise à distance dans la *mise au revers*. Il pourrait être en contradiction avec la *mise au revers* à partir du moment où il laisse le revers pour monter en surface, ce qui arrive quand le roman se donne un dénouement heureux. Mais cette contradiction, qui est elle-même mise au revers par tout ce qui précède, est inévitable. Si, comme on sait, le fantastique survit à sa négation extrême, le fabuleux est plus délicat, il s’affirme seulement dans l’apothéose. On peut donc le tuer en la lui ôtant; mais tuer ce n’est pas expulser, car les restes de ce corps qu’on avait accueilli pourrissent. S’il est maintenant trop tard pour la lui refuser, son apothéose, quelque envie qu’on en ait, fallait-il ne pas l’accueillir?

Pour ne pas s’associer à la lettre du reproche dont le roman charge le barbouilleur, le lecteur doit enfin regimber contre le jugement de nullité esthétique porté sur l’emploi du bleu; pas seulement en ayant recours à la *mise au revers*, mais aussi en soulignant le charme profond du fabuleux dans le *Capitaine Fracasse*. Certes, son charme lui est donné par la résistance qu’on lui oppose, mais, dans cette résistance, il s’affirme comme refoulé, et sa victoire apparaît comme un véritable défolement.

Si bien qu’on serait tenté de hasarder l’interprétation du fantastique comme retour du refoulé.

Souvent un adjectif ou une métaphore polysémiques servent à structurer l’attente de la même manière. Ainsi dès le premier

chapitre de *Jettatura* la narrateur qualifie le regard de Paul de "méphistophélique"⁽²¹⁾ avant qu'il n'ait été question du mauvais oeil. Dans *Spirite* il est question d'une "puissance secrète" qui fait dévier la main du héros avant que le lecteur ne soit au courant de l'intervention surnaturelle. On peut même y voir une surdétermination avec l'emploi fréquent de mots comme 'surnaturel' et 'extra-naturel' qui indiquent dans le premier tiers de la nouvelle de quoi il sera question par la suite.⁽²²⁾

Ce décalage ambigu n'est pas moins évident dans ces petits détails révélateurs sur lesquels les narrateurs terminent leurs récits, en nous lançant un petit clin d'oeil complice pour nous défier de sortir du domaine fantastique — dans *La Cafetière*, le morceau de porcelaine brisé que le héros-narrateur serre dans ses bras en se réveillant ("comme si c'eût été une jolie fille"⁽³¹⁾) et le dessin automatique de la cafetière qui ressemble à Angéla; les fils rompus dans la tapisserie d'*Omphale* qui semblent confirmer l'expérience du héros et étayer la conviction de son oncle; la petite figurine de pâte verte laissée par la Princesse Hermonthis dans *Le Pied de Momie*⁽³²⁾; les profondes égratignures aux épaules d'Henrich à la fin de *Deux Acteurs pour un rôle*, marques de la griffe du Diable ("comme si un tigre eût essayé de l'étouffer"⁽³³⁾); le mouchoir "tout constellé de sang"⁽³⁴⁾ à la fin de *La Mille et Deuxième Nuit* — ce sont là autant d'emblèmes d'une interférence troublante entre rêve et réalité. Inassimilables à la logique, ces détails nous empêchent d'assigner le fantastique à une expérience onirique, hallucinatoire, voire à un accès de folie. Faut-il dire avec Jacques Chabot, commentant la conclusion de *La Vision de Charles XI* de Mérimée (1829), que cette mystérieuse tache de sang sur la pantoufle du roi à la suite de la vision prophétique représente le *fantasme* qui reste, une fois que le *fantôme* est parti?⁽³⁵⁾ De tels détails seraient alors symboliques autant que réels, servant moins à confirmer le fantastique qu'à mettre en question la cohérence du monde quotidien.

Quelquefois c'est par un procédé opposé, que la rhétorique classique nomme *paralipse* (quand le narrateur ne donne pas toute l'information qu'il aurait pu donner selon le mode narratif quasi-omniscient qui régit l'ensemble du texte) que Gautier arrive à nous déconcerter. Déjà dans *Onuphrius*, véritable laboratoire à essayer les techniques du fantastique, nous trouvons un motif qui tournera au cliché — le narrateur décrit son héros d'abord de l'extérieur, comme "un jeune homme de vingt à vingt-deux ans"⁽⁴⁵⁾

mais se révèle par la suite être un de ses amis les plus intimes. Dans *Deux Acteurs pour un rôle* le narrateur ne semble être au début qu'un spectateur qui décrit Henrich comme pouvant avoir "vingt-sept à vingt-huit ans"⁽⁴⁶⁾, mais deviendra dès le second chapitre omniscient et s'associera à son personnage par le style indirect libre. Au début de *Jettatura* le narrateur, adoptant le point de vue d'un passager à bord du bateau, décrit un jeune homme de "vingt-six à vingt-huit ans"⁽⁴⁷⁾, hésitation qui cadre bien avec la mine énigmatique de cet inconnu, mais qui n'empêchera pas le narrateur plus tard de voir clair dans la personnalité de Paul d'Aspremont. Ce genre d'omniscience sélective établit dans *Spirite* un rapport ambivalent entre le narrateur et Guy de Malivert. "Tel était Guy de Malivert à l'âge de vingt-huit ou de vingt-neuf ans"⁽⁴⁸⁾, lit-on d'abord, légère imprécision qui sera corrigée tout de suite par un changement de focalisation, car le héros se dit qu'il est arrivé "à cet âge solennel de vingt-neuf ans"⁽⁴⁹⁾. On aurait tort de voir en ces détails peu signifiants des exemples de maladresse narrative. Les contes de Gautier sont d'un art consommé dans la préparation des effets fantastiques et ce va-et-vient entre focalisations diverses donne du relief à la surface du texte et ne laisse pas de nous intriguer.

Ruggero CAMPAGNOLI
(Università di Bologna)

NOTES

1. Il ne peut même pas trouver assistance dans son sang noble, car Vidalinc précise que "tous les sangs sont rouges quand on les verse, quoiqu'on dise que celui des nobles soit bleu" (p. 212) Par contre, la couleur bleuâtre fonctionne en sens inverse quand il tient en frère la main d'Isabelle "entre ses doigts fluets, et d'un blanc bleuâtre comme ceux des malades abrités du grand air et du soleil depuis quelque temps" (p. 447).



BIBLIOGRAPHIE

TRAVAUX : - BERBEN Jacqueline : The romantic traveler as questing hero : *T.G.'s Voyage en Espagne*. - *Texas studies in literature and language*, Fall, 367-389.

- CAMARASCHI Enzo : *Mademoiselle de Maupin*, in « *Scritti...* » G.M.,I,432-441, Milano

- GIRARD Marie Hélène : *T.G. et Félix Ziem* in « *La Critique...* » 123-150, P.U.F.

- LUND Hans Peter : *Distance de la poésie : Heine, Nerval et Gautier en 1848*, « *Orbis Terrarum* », n°1, 24-40.- *Note sur « Toast funèbre » de Mallarmé et « La Comédie de la mort » de Gautier*, in « *Revue romane* », n°1, 73-81.

- Contes pour l'art. La métaphysique picturale et théâtrale chez Gautier, « *Revue romane* » n°2.

- SNELL Robert : « *Théophile Gautier : A Romantic Critic of the Visual Arts* », Oxford, 1982.

- VOISIN Marcel : *Théophile Gautier, l'Italie et la reverie méditerranéenne*, in « *Mélanges à la mémoire de Franco Simeone, France et Italie dans la culture européenne* » (tome III) publiés par Centre franco-italien des Universités de Turin et de Savoie, Slatkine 1984

- WITKOWSKI Claude : *L'Eldorado ou les biblioclastes*, in « *Revue de la Bibliothèque nationale* », n°10, hiver 1983

EDITIONS RECENTES : *Le Capitaine Fracasse*, coll. 1000 Soleils, Gallimard, mai 1984

Le Roman de la momie, coll. Folio junior, n°254, Gallimard, octobre 1983

Le Tricorne enchanté, coll. Théâtre pour la jeunesse, les 5 Diamants, juin 1984

Mademoiselle Daphné, texte établi avec introduction et notes par Marc Eigeldinger, Droz 1984

ASSEMBLEE GENERALE

La sixième Assemblée Générale de la Société Théophile Gautier s'est tenu le 5 octobre 1984 à 18 heures à la Fondation Deutsch de la Meurthe, 37 boulevard Jourdan à Paris XIVème. L'accueil que réserve traditionnellement Bernard Masson aux membres de la Société a été égal à lui-même et l'Assemblée s'est déroulée dans un climat de sympathie chaleureuse.

Étaient présents : MM. et Mmes Girard, Schapira, Rosa, Berthier, Cermakian, Laubriet, Masson, Jacobs, Lacoste.

S'étaient fait excuser : M. et Mme Ambrière, Mme Cassabaloglou, M. Roblin, M. Dupouy.

RAPPORT MORAL

Vie de la Société : entre 1982 et 1983, la Société a perdu 7 membres ; elle en a gagné 5, et 3 anciens membres qui n'avaient pas renouvelé leur adhésion en 1983, l'ont fait pour 1984. A l'heure actuelle, une quarantaine de membres n'ont pas encore renouvelé leur adhésion pour 1984, mais c'est un phénomène habituel ; le problème se réglera favorablement pour la Société au moment de l'annonce de la publication du n°6 du Bulletin. La société connaît donc une très grande stabilité, avec 115 membres. Mais en réalité son audience s'étend beaucoup plus largement, car des bibliothèques, et en particulier des bibliothèques étrangères, sont de plus en plus nombreuses à acheter le Bulletin au numéro. De plus, les Actes du colloque de 1982 se sont très bien vendus, et continuent à se vendre.

Activités : Avec la collaboration de l'Université de Bologne et de la municipalité de Bagni di Lucca, la Société a organisé en juin 1984, à Bagni di Lucca, un colloque restreint (une trentaine de personnes), sur le thème « Théophile Gautier et la narration ». Les Actes de ce colloque constitueront la matière du n°6 du Bulletin. Pour ce numéro 6, dont la composition est déjà terminée à ce jour, la Société a reçu l'aide efficace de l'Université de Bologne qui assurera une partie du financement, et de Mount Allison University (Canada) qui en a assuré la composition.

Selon la décision votée à l'Assemblée générale du 5 décembre 1983, la Société Théophile Gautier a adhéré au Comité de Liaison national des Associations culturelles.

Rapport financier :

Recettes :

cotisations françaises : 5390
cotisations étrangères : 4883,57
bibliothèques : 3063,27
actes du colloques 1982 : 20330
subvention du Centre national
des lettres pour le n°6 : 3000

Dépenses :

tenue de compte : 5
cotisation à Colinac : 100
actes : 10000
bulletin n°5 : 15797,52

TOTAL : 35666,84

TOTAL 25902,52

Prévisions : Recettes : chèques en recouvrement : 1527

factures en recouvrement : 10046

cotisations manquantes : 4000

Dépenses : reste des Actes de 1982 : 15000

bulletin n°6 : 20000

Compte tenu de la participation de l'Université de Bologne au Bulletin n°6, la situation financière apparaît donc favorable.

Les comptes ont été établis du 4 décembre 1983 au 4 octobre 1984

COLLOQUES

Le projet ambitieux d'un colloque sur Théophile Gautier et la musique n'a pas été abandonné, mais à ce jour, rien de concret et de précis n'a pu encore être réalisé. L'assemblée redonne son accord de principe à l'élaboration d'un tel colloque.

QUESTIONS DIVERSES

Après discussion, le montant des cotisations de 1983 est reconduit pour 1984, soit pour les membres actifs 100f (Français) et 140f ou 20\$ (Etrangers), pour les membres donateurs 160f, pour les membres bienfaiteurs 300f et pour les bibliothèques publiques 80f.

Sur proposition du bureau, l'Assemblée générale vote l'ouverture d'un compte à la Caisse d'Epargne, comme la loi l'autorise désormais pour les associations.

NOUVELLES ADHESIONS POUR 1984

Chassignet Maud, Duclaud Gilberte, Gordon Rae Beth, Lapierre
Alexandra, Shirogane Toshi.

SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER

BULLETIN D'ADHESION POUR 1985

à retourner à Claudine LACOSTE

Université Paul Valéry

B.P. 5043

34032 MONTPELLIER

Première adhésion

Renouvellement

NOM

Prénom

ADRESSE

.....

.....

.....

Téléphone

déclate adhérer à la Société Théophile Gautier en qualité de

- membre bienfaiteur : 300f
- membre donateur : 160f
- membre actif français : 100f
- membre actif étranger : 140f ou 20\$

Ci-joint : un chèque bancaire
un chèque postal

A L'ORDRE DE

Société Théophile Gautier - CCP n°2003 96 T - Montpellier

date :

signature :

PHOTOGRAPHISME
358, rue de la Combe-Caude
34000 Montpellier - Tél. 63.57.63

Dépôt légal : 4^e trimestre 1984

Les opinions exprimées dans cette publication n'engagent que leurs auteurs