

# COLLOQUE INTERNATIONAL

organisé par  
Le Centre d'Etudes romantiques de l'Université Paul Valéry, Montpellier  
La Société Théophile Gautier  
La Société des Amis d'Alexandre Dumas

## L'ORIENT DE THEOPHILE GAUTIER

TOME I

Château de Monte Cristo

LE PORT-MARLY  
(Yvelines)

16, 17, 18 et 19 mai 1990

Le colloque international "l'Orient de Théophile Gautier" a été organisé conjointement par le Centre d'Etudes romantiques de l'Université Paul Valéry à Montpellier, la Société Théophile Gautier et la Société des Amis d'Alexandre Dumas.

Il s'est tenu à 25 km de Paris, à Port-Marly, au château de Monte Cristo que la Société Alexandre Dumas avait largement ouvert. Les participants ont pu découvrir ce qui est devenu depuis plusieurs années à la fois un haut lieu touristique très fréquenté et un foyer culturel alliant les souvenirs du passé et les ouvertures sur le présent.

Outre les communications traditionnelles dues à des participants venus de France, mais aussi d'Allemagne, d'Angleterre, de Suisse, d'Italie, de Turquie, du Zaïre, du Canada et des Etats-Unis, était offerte une Exposition regroupant une quarantaine de toiles et de dessins sur le thème de l'Orient, dus à des artistes contemporains de Gautier.

Les séances de travail ont été coupées par une visite au département des dessins du Musée du Louvre, où M. Régis Michel, conservateur du Cabinet des dessins a fait admirer des œuvres illustrant l'Orient du XIXème siècle habituellement conservées dans leurs cartons.

# **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**  
**B.P. 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, B.P. 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.

## **COMITÉ D'HONNEUR**

**M. Jasinski †, M. Van der Tuin †, Mlle Cottin  
M. Suffel, M. Ambrière, M. Castex**

## **CONSEIL D'ADMINISTRATION**

**Mme Cermakian, MM. Fontaine, Gann, Mme Lacoste, M. Laubriet,  
Mme Lipschutz, MM. Masson, Miquel, Savalle, Mme Senninger.**

## SOMMAIRE

Pages

### ETHNOGRAPHIE

<b>Claudine LACOSTE</b>	
La femme orientale vue et rêvée par le poète .....	11
<b>Annie UBERSFELD</b>	
Théophile Gautier et la beauté virile .....	23
<b>Stephan VON MINDEN</b>	
Une expérience d'exotisme vécu : "le Chinois de Théophile Gautier" .....	35
<b>François POUILLON</b>	
Un ami de Théophile Gautier en Orient, Camille Rogier. Réflexions sur la condition de Drogman .....	55

### PLASTIQUE ET MUSIQUE

<b>Francis MOULINAT</b>	
Les Orient de l'art sous le regard de Théophile Gautier .....	91
<b>Nicole BILOUS</b>	
Constantine disparue .....	99
<b>Elwood HARTMAN</b>	
Théophile Gautier, Eugène Fromentin et Pierre Loti : auteurs français artistes au Maghreb au XIXème siècle .....	113
<b>Antoinette EHRARD</b>	
Le pegase à vapeur ou Théophile Gautier orientaliste .....	121
<b>Andrew GANN</b>	
Les Orient musicaux de Théophile Gautier .....	135

### REFLETS D'ORIENT

<b>Kathleen BULGIN</b>	
L'appel de l'Orient au voyageur en Espagne .....	153
<b>Jean-Claude BERCHET</b>	
Théophile Gautier ou la saveur du monde : la modernité de <i>Constantinople</i> .....	161
<b>Robert BAUDRY</b>	
Révélations et initiations dans <i>Avatar</i> et <i>le Roman de la Monie</i> .....	181
<b>Patrick BERTHIER</b>	
Une lecture "orientale" d' <i>Albertus</i> ? .....	201
<b>Jacques LARDOUX</b>	
L'Orient dans les poésies de Théophile Gautier .....	213

<b>Anne-Marie LEFEBVRE</b>	
<i>Spirite</i> à la lumière de l'Orient .....	233
<b>Jacques HURÉ</b>	
Un Orient sans frontières .....	251

### EGYPTIEN OU TURC ?

<b>Constance GOSSELIN SCHICK</b>	
Nostalgies d'obélisques .....	261
<b>Paolo TORTONESE</b>	
Les hiéroglyphes, ou l'écriture de pierre .....	273
<b>Marie-Claude SCHAPIRA</b>	
Fantasmes égyptiens .....	283
<b>Denise BRAHIMI</b>	
A propos de l'Esbekieh ou du bon usage des places arabes .....	295
<b>Françoise BERENGUER</b>	
Les arcanes du féminin oriental dans <i>Constantinople</i> .....	303

### DE L'IMAGE AU MYTHE

<b>Sarga MOUSSA</b>	
Les Barbares modernes .....	319
<b>Guy BARTHELEMY</b>	
Constantinople chez Gautier et Nerval.	
Une esthétique petit romantique ? .....	331
<b>Ilse HEMPEL-LIPSCHUTZ</b>	
Et in Alhambra ego .....	353
<b>Jean-Claude FIZAINE</b>	
Orient et mélancolie dans l'œuvre de Théophile Gautier .....	399
<b>Jean-Claude BRUNON</b>	
Un Louis XIII oriental .....	417
<b>Marc EIGELDINGER</b>	
L'Orient ou la Terre du soleil .....	427
<b>Peter WHYTE</b>	
Sur le chemin du beau idéal : berceau de l'esthétique gautieriste .....	441
<b>Bibliographie</b> .....	449
<b>Informations</b> .....	451
<b>Assemblée générale</b> .....	451
<b>Table des illustrations</b> .....	455
<b>Bulletin d'adhésion</b> .....	457

Gautier rappelait dans un feuilleton de la *Presse* du 2 avril 1844 que l'engouement pour l'Orient s'était manifesté à partir de circonstances tant politiques - la prise d'Alger (sans remonter à la campagne d'Égypte) - qu'artistiques : la publication des *Orientales* de Hugo, l'apparition des toiles orientalistes et particulièrement celles de Decamps et de Marilhat qui, avec sa *Place de l'Esbekiech* au Caire, avait réalisé "la chimère de l'Orient" (1), et un peu plus tard la révélation musicale du *Désert* de Féli. David. Ce sont sans doute les paysages d'Orient qui ont provoqué chez Gautier un éblouissement et une "fascination" (2) qu'il ne cessera d'évoquer jusqu'à la fin de sa vie, et ont fait croître en lui cette "incurable nostalgie" de la lumière, cette "nostalgie du bleu" dont il souffrait toujours en novembre 1871 (3), mais qui avaient leur origine dans les rêveries que suscitèrent les lectures de l'enfance et ce désir lancinant de trouver sa vraie patrie, son Paradis perdu :

"Chacun se sent attiré vers un point du globe par de mystérieuses attractions que la psychologie n'a pas encore cherché à définir, et ce sont peut-être d'obscurs souvenirs de race" (4).

Ces points du globe, tout largement éparpillés qu'ils sont, puisqu'ils se situeraient volontiers de l'Espagne à la Chine, se pressent cependant autour de la Méditerranée, et si l'Espagne en est un privilégié :

"Je me sens là sur mon vrai sol et comme dans ma patrie retrouvée (5),

c'est qu'elle anticipe sur une patrie plus véritable encore, le Moyen-Orient tout entier, contemporain comme antique, car l'histoire en Orient est tellement "visible" qu'on la vit aussi bien, sinon mieux, que l'actuelle. Révélés d'abord par les peintres, parcourus ensuite lors des voyages, pénétrés dans leurs secrets autant que le peuvent l'œil et l'imagination, ils invitent Gautier à se faire "oriental" à son gré, par sa

"facilité admirable à (se) plier sans effort à la vie des différents peuples" (6)

et à se créer, avec la réalité découverte, un Orient à sa fantaisie, le pays où, comme Mignon, il eût aimé vivre et mourir, pays de la grandeur, de la sagesse et de la Beauté.

Cet Orient, présent dans toute l'œuvre, et très tôt - *Albertus* en témoigne -, et très tard - *Spirite* le sublime -, et dont la critique a donné parfois une simpliste et presque caricaturale, image - Gautier lui-même, avec son costume turc, en était peut-être partiellement responsable, même s'il avait été trouvé beau ainsi en 1837 (7) -, ne fallait-il pas tenter d'en cerner les contours, d'en analyser les composantes, d'en observer les avatars dans ce passage du réel à l'imaginaire qu'est la création littéraire et de mesurer l'importance qu'il a pu avoir tant dans cette création même que dans la construction de la personnalité du créateur et dans sa vision du monde ? Les textes qui suivent témoignent de cette tentative, sans prétendre avoir exploré et embrassé tous les recoins et tous les "reflets" de cet Orient intérieur, du moins ont-ils ouvert, ensemble, bien des voies pour y conduire et pour, à notre tour, nous en laisser séduire.

Le destin a voulu, ou cette roue du temps qui produit parfois d'étranges événements, que cette rencontre s'en fit chez Monte-Cristo, par bien des traits nabab oriental, auprès de son salon moresque où flottaient quelques effluves de la Grenade chère à Gautier : grâce en soit rendue à Alexandre Dumas !

Pierre LAUBRIET

1 *La Presse*, 27 mars 1840.

2 Rappelant combien les récits de Nerval, de Flaubert, de Du Camp et surtout le tableau de Marilhat l'ont fait rêver du Caire, il dit une fois encore la "fascination nostalgique" que l'Égypte produit sur lui (*L'Orient*, II, p. 188).

3 *Gazette de Paris*, 27 novembre 1871.

4 *L'Orient*, II, p. 247.

5 *L'Illustration*, 9 mars 1867.

6 *Ibid.*

7 *La Presse*, 18 mars 1837.

# **ETHNOGRAPHIE**



## LA FEMME ORIENTALE VUE ET REVEE PAR LE POETE

On mesurera dans ce colloque, je l'espère, l'importance et la richesse de la notion d'"Orient" pour Gautier. L'on connaît par ailleurs la place que la femme occupe dans la vie et dans l'œuvre du poète. C'est pourquoi il m'a paru intéressant, au point de rencontre de ces deux obsessions, d'interroger certains textes de Gautier sur la femme orientale, et en particulier de l'opposer à la femme occidentale, comme le poète oppose, tout naturellement, l'Orient au monde occidental. Dans cette optique, *Fortunio* s'imposait, à la fois parce que c'est une œuvre à laquelle Gautier accordait une importance primordiale, et parce que l'opposition que je cherche est explicitée tout au long de l'œuvre.

L'opposition, consciente, voulue, entre la femme orientale et la femme occidentale se produit sur le plan esthétique tout d'abord, mais aussi, par voie de conséquence, sur le plan symbolique.

Notons tout d'abord que, dans le duel entre Musidora et Soudja-Sari, car duel il y a, les deux héroïnes apparaissent lumineusement et richement entourées d'une galerie de jolies femmes qui non seulement mettent en valeur la beauté de l'héroïne, mais créent autour d'elles une atmosphère de richesse humaine, de foisonnement de beauté non négligeable. L'étude de ces personnages dits secondaires se révèle, me semble-t-il, riche de signification. Musidora incarne "l'aristocratie de beauté", et, en tant que reine, elle est entourée de jolies femmes dont Gautier se plaît à dégager le rayonnement.

Phébé

"ressemble à la sœur d'Apollon (...) Elle est d'une taille haute et souple, et elle a dans son habitude de corps la désinvolture guerrière de la chasserresse antique ; son nez mince, coupé de narines roses et passionnées, se joint à un front presque sans

sinuosité ; ses longs sourcils effilés, ses paupières étroites, sa bouche ronde et pure, son menton légèrement relevé, ses cheveux aux ondes crépelées, la font tout à fait ressembler à une médaille grecque (...)" (1).

### Cynthia

"est une véritable romaine d'une beauté sérieuse et royale ; elle n'a rien de la grâce sémillante et de la coquetterie, toujours au vent, des Parisiennes ; elle est belle, elle le sait et se repose tranquillement dans la conscience de ses charmes tout-puissants (...)" (2).

### Pour Arabelle, le narrateur ne

"sai(t) trop qu'en dire, sinon que c'était une charmante femme. Une grâce souveraine arrondissait tous ses mouvements, et ses gestes étaient si doux, si harmonieusement filés, qu'ils avaient quelque chose de rythmique et de musical. C'était la Parisienne par excellence : on ne pouvait pas dire qu'elle fût précisément belle, et cependant elle avait dans toute sa personne un ragoût si irritant et si hautement épicé de minauderies et de façons particulières, que ses amants eux-mêmes eussent soutenu qu'il n'y avait pas au monde une femme d'une beauté plus parfaite (...)" (3).

La beauté grecque, la beauté romaine, la beauté parisienne : chacune de ces mondaines incarne un type de beauté très précis et toutes vivent dans le luxe et le raffinement de la société occidentale.

Autour de Soudja-Sari, gravitent des esclaves. Elles sont évoquées par leur nom et par un seul trait :

"Rima-Pahes, à qui ses immenses cheveux noirs faisaient comme un manteau de jais, Koukong-Alis, aux sourcils en arc-en-ciel, Sicara, à la bouche épanouie comme une fleur, Cambana, Keni-Tambouhan" (4).

Alors que les femmes occidentales focalisent la description du narrateur, les femmes orientales sont évoquées dans leurs gestes : elles confectionnent la parure de Soudja-Sari, et surtout, elles sortent des "coffres de bois de cèdre" (5) toutes les étoffes précieuses qui feront de Soudja-Sari une véritable œuvre d'art richement parée : elles créent donc autour de l'héroïne "javanaise" ce climat mythique digne des *Mille et une Nuits* qui prend parfois pour Gautier des allures obsédantes, et qui atteindra son paroxysme

avec le retour de Fortunio dans son harem. Profusion de riches étoffes et de parfums enivrants, tout l'arsenal qui pourrait paraître conventionnel, voire stéréotypé, s'il ne prenait pas, par la magie du style de Gautier, une puissance poétique incontestable.

Quant aux deux héroïnes, elles ont des points communs évidents : jeunes, belles, vivant d'une vie oisive au milieu des richesses, amoureuses toutes les deux, et sincèrement, profondément, de Fortunio, leur seule raison de vivre. Au-delà de ces similitudes aveuglantes, les différences existent, et elles sont significatives.

Esthétiquement tout d'abord, chacune engendre un portrait détaillé qui se prolonge sur une longue page :

"Musidora, la belle aux yeux vert de mer (...). La lumière semble sortir d'elle, et elle a l'air plutôt d'éclairer que d'être éclairée ; ses cheveux d'un blond si pâle qu'ils se fondent avec les tons transparents de sa peau (...) la blancheur idéale de sa poitrine et de ses bras nus (...)" (6).

Avec des restrictions qui prendront toute leur signification dans la suite du roman : quelque chose de pervers dans la bouche, quelque chose de "douceusement cruel" dans le fond des prunelles.

Soudja-Sari, c'est "la belle aux yeux pleins de langueur", dont les traits s'opposent à chacun de ceux de Musidora :

"Un seul ton pâle et chaud s'étendait depuis son front jusqu'à la plante de ses pieds. Sa peau mate et pulpeuse comme une feuille de camélia semblait plus douce au toucher que la membrane intérieure d'un œuf ; pour la couleur, certaines transparences d'ambre en pourraient donner une idée. Vous imaginerez difficilement quelque chose d'un effet plus piquant que la blancheur blonde de ce corps virginal inondé d'épaisses cascades de cheveux aussi noirs que ceux de la Nuit, et filant d'un seul jet de la nuque au talon ; - les racines de ces cheveux, s'implantant sur la peau dorée du front, formaient comme une espèce de pénombre bleuâtre d'une bizarrerie charmante ; les yeux longs et noirs avaient un regard d'une volupté et d'une langueur inexprimables (...)" (7).

En elle, tout est harmonie première, et l'ensemble de la description est orientée vers l'expression "pureté de race". Toutes deux appellent l'amour, mais la blonde Musidora symbolise "la beauté anglaise", produit du raffinement de la société occidentale et évoque l'idée de la sophistication, en

parfaite opposition avec la brune Soudja-Sari, type d'une pureté originelle sans tache, évoquant la simplicité et la ferveur d'un amour primitif.

Toutes deux sont faites pour l'amour, nous l'avons dit ; le narrateur s'est plu à peindre les gestes de ses héroïnes et à les saisir dans leur intimité ; par exemple le réveil de Musidora :

"Musidora ouvrit sa petite bouche (...) ses dents perlées brillaient comme des gouttelettes de rosée (...). Elle abaissa ensuite les franges de ses paupières soyeuses, se coucha sur le côté gauche, puis sur le côté droit et (...) laissa échapper un soupir flûté et languissamment modelé (...)" (8).

La voici dans son bain :

"Musidora hasarda alors son autre jambe, s'agenouilla, les bras croisés sur sa poitrine, pareille à l'antique statue de la Pudeur, et finit par s'allonger dans l'eau comme un serpent qu'on force à se dénouer (...)" (9).

Dans ces évocations dominent les détails et les impressions plastiques : les attitudes de la jeune femme, dans leur perfection, sont dignes de la statuaire, mais c'est une jolie femme conduite par le caprice, avec, dans ses accès d'humeur, des traces évidentes de mauvaise foi.

Soudja-Sari, elle, est beaucoup plus passive : elle est davantage présentée comme un bel objet que l'on décore. Le narrateur s'attarde longuement sur sa toilette, qu'elle a l'air de subir :

"(...) elle appuie son dos sur les genoux de ses femmes et laisse tomber ses bras, les mains ouvertes tournées vers le ciel, à la façon d'une personne épuisée de lassitude ; elle ferme ses paupières frangées de longs cils et renverse sa tête en arrière (...)" (10).

Dans cette nonchalance congénitale, elle est cependant capable de violence et de cruauté, puisque, indisposée par la maladresse d'une esclave, elle est prête à lui transpercer le sein d'une aiguille, mais son geste, esquissé, ne s'achève pas et

"elle reprit sa pose nonchalante et referma les yeux" (11).

En revanche, sa sensualité éclate dans ses vêtements dont le narrateur se plaît à évoquer l'exotisme : le pantalon, une sorte de veste qui

"dessinait avec grâce les contours vifs et hardis de sa gorge ronde et brune (...)" (11).

et l'œil du narrateur semble s'attarder avec complaisance sur

"une assez grande distance entre le corset et la ceinture du pantalon, en sorte que l'on voyait à nu sa poitrine, ses flancs potelés, plus polis et plus luisants que du marbre, ses reins, souples et cambrés, et le haut de son ventre, aussi pur qu'une statue grecque" (12).

Elle aussi vit dans le luxe, mais, paradoxalement, d'une manière plus naturelle, comme le prouvent par exemple sa coiffure, tressée de fleurs, et ses oreilles, ornées de scarabées.

La femme occidentale est sensuelle, mais d'une sensualité qui n'exclut ni le calcul ni l'expérience, alors que la femme orientale est d'une sensualité beaucoup plus épanouie, parce que restée beaucoup plus proche de l'instinct.

La femme orientale a aussi sur la femme occidentale l'avantage de la virginité, celle du corps et celle du cœur. Soudja-Sari n'a que treize ans "quoiqu'elle en parût quinze", et n'a pas connu d'autre amour que celui de Fortunio, alors que Musidora, avilie par la débauche, ne retrouve que pour elle-même cette innocence perdue : Fortunio ne peut oublier les hommes que Musidora a connus avant lui et s'il abandonne Musidora et la condamne ainsi à mort, ce n'est pas seulement parce qu'il sait qu'elle ne supporterait pas la vie du harem, mais c'est parce que la vie antérieure de Musidora a laissé sur elle une trace indélébile qui l'empêche d'incarner la perfection, perfection qu'il trouve au contraire dans la naïve et simple Soudja-Sari.

De la même manière, on peut opposer les orgies au milieu desquelles vivent les héros : l'orgie organisée par George se termine dans l'écoeurement des corps anéantis par les excès de toutes sortes, vaisselle cassée, corps inanimés roulant sous la table... (13), tandis que celle organisée par Fortunio donne lieu à un tableau des plus gracieux, qui se termine sur une note d'apaisement poétique :

"Fortunio s'endormit sur le sein de Soudja-Sari" (14).

Ainsi, par opposition au monde occidental dans lequel la beauté, si raffinée soit-elle, cache la débauche, le monde oriental que le poète fait triompher, apparaît flamboyant et pur, d'une sensualité enrichissante.

*Fortunio* est donc la preuve tangible des rêveries orientales de Gautier,

des phantasmes qui l'habitent et qu'il caresse avec volupté. Quelle va être l'attitude du poète au contact de la réalité ?

\*

\*\*

Il peut paraître artificiel d'opposer le Voyage en Algérie à *Fortunio*, mais le rapprochement se justifie par les dates et par la première vraie rencontre de Gautier avec l'Orient, entrevu seulement en Espagne en 1840.

Certes Gautier, conscient des différences de civilisation, rappelle qu'il n'est pas entré dans l'intimité des familles algériennes ; il n'a donc vu les choses que de l'extérieur : il peint ce qu'il voit dans les rues. Et là, il est frappé par les bigarrures et le grouillement de la population, où les hommes dominent. Cependant on peut

"effleure(r) en passant le voile blanc de la Moresque" (15).

Dans la vie intense de la rue algéroise, se détache une superbe jeune femme juive qui arrête, pendant deux pages, la description du voyageur retrouvant les accents du romancier :

"Ses prunelles de diamant noir nageaient sur une cornée de nacre de perle d'un éclat et d'une douceur incomparables, avec cette mélancolie de soleil et cette tristesse d'azur qui font un poème de tout œil oriental. Ses lèvres, un peu arquées aux coins, avaient ce demi-sourire craintif des races opprimées (...)" (16).

Là encore, la perception est guidée par l'identification de cette "manifestation subite de la beauté hébraïque" qui conduit le voyageur jusqu'à l'"extase", car il a reconnu la perfection d'un type humain.

Les femmes les plus nombreuses qu'il croise dans la rue sont celles que, suivant l'usage de son temps, Gautier appelle les négresses. Celles qu'il voit incarne tout ce qu'il déteste chez la femme : l'âge et la laideur. Les "charmes" que laissent entrevoir leurs vêtements primitifs

"vari(ent) du cirage au chocolat pour la nuance, et du concombre au potiron pour la forme" (17).

Après avoir décrit les visages et les bijoux, Gautier conclut :

"Rien n'est plus étrange que de voir ces grandes figures noires gravir dans les rues escarpées et désertes en jetant des regards

farouches par-dessus l'épaule. Leur croupe hottentote, leurs jambes sans mollets, leurs pieds à talons en forme d'ergots, leurs façons singulières de porter les bras, rappellent involontairement à l'Européen que le singe est plus proche parent de l'homme qu'on ne se l'imagine en général dans le Nord" (17).

L'honnêteté de l'ethnographe qu'il aime à être, l'oblige cependant à des nuances :

"Toutes ne sont pas laides cependant ; la race noire compte des types variés ; quelques espèces ont les traits purs, réguliers, le nez aquilin, les cheveux seulement crépés, et, sauf la couleur d'ébène, réalisent les idées que nous nous faisons de la beauté. D'autres ont un angle facial si aigu, les pommettes si saillantes, les lèvres si monstrueusement bouffies, un cachet si marqué de bestialité, que les macaques et les cynocéphales sont charmants en comparaison ! Mais assez souvent ces têtes hideuses portent sur des corps d'une pureté de forme à défier les plus beaux bronzes. Les jeunes Nègresses (...) ont des torsos de statues antiques. Celles qui vaguent dans les rues ne sont que des servantes, des esclaves usées par la servitude, et il ne faudrait pas juger d'après elles les charmes de la Vénus noire" (18).

Le voyageur a donc conscience des limites de son information, qu'il souligne.

Il se crée cependant à plusieurs reprises l'occasion de pénétrer, sinon dans une maison moresque, du moins dans les cours. Il peut donc se faire une idée plus précise de la femme orientale, et la réalité lui apparaît dans sa crudité. Sa plume sait être féroce et sarcastique, quand il décrit les vieilles musiciennes :

"Sous les arcades se tenaient accroupies, dans des poses de macaque, sept ou huit vieilles, évidemment cousines des sorcières de *Macbeth*, malgré leurs yeux de chouette, brillant dans une large auréole bistrée, leur nez luisant comme des becs d'oiseau de proie, leurs gros sourcils noirs et leur teint de revers de botte tanné par soixante années de soleil (...). J'avais vu en Espagne d'assez terribles vieilles, et les caprices de Goya en peuvent donner une idée à ceux qui n'ont pas franchi les monts. Mais celles-ci me parurent supérieurement hagardes et truculentes ; elles tenaient entre leurs mains brunes et ridées comme des pattes de singe des tarboukas dont elles inter-

rogeaient distraitemment la peau avant de commencer leur bacchanale" (19).

Contrebalançant ce réalisme - par lequel, il faut le noter, à aucun moment Gautier ne se dit déçu -, les scènes de danse émaillent le récit.

Gautier a soigneusement retracé les étapes de ces danses : le début de la mélodée, les premiers mouvements de la danseuse jusqu'à son entrée en transe et son affaissement final

"La flûte du derviche entama une petite cantilène grêle (...) une des danseuses se leva et s'avança par d'imperceptibles déplacements de pieds jusqu'au milieu de la cour (...) La danse moresque consiste en ondulations perpétuelles du corps, en torsions des reins, en balancements des hanches, en mouvements de bras agitant des mouchoirs ; une jeune danseuse se démenant ainsi a l'air d'une couleuvre debout sur sa queue : cette rotation en spirale serait impossible au plus souple sujet de l'Opéra ; pendant ce temps, la physionomie pâmée, les yeux noyés ou flamboyants, la narine frémissante, la bouche entrouverte, le sein oppressé, le col ployé comme une gorge de colombe étouffée d'amour, représentent à s'y tromper le mystérieux drame de volupté dont toute danse est le symbole" (20).

La description s'attache à mettre en évidence les particularités des types et des attitudes, des coutumes aussi, et cela parfois par un procédé simple de référence au monde parisien. Le regard est, en apparence, assez détaché puisque le récit semble objectif dans son énumération des actions. Seule la conclusion suggère que l'homme s'est trouvé plus impliqué dans l'aventure que ne le laisse soupçonner le narrateur :

"Nous ne répondrions pas que notre sommeil n'ait été troublé de rêves orientaux et chorégraphiques" (21).

La danse des Djinns est longuement décrite, où le voyageur va s'attarder à guetter sur le visage de la danseuse les métamorphoses opérées par cet sorte d'envoûtement qu'est la danse orientale appelant la danseuse presque malgré elle :

"(...) Cette danseuse était grande et bien faite. Ses formes, richement développées et robustes, sans lourdeur, ressortaient sous un splendide costume tout étincelant de lumière, dans les poses variées des premières évolutions de la danse qu'elle semblait accomplir comme une somnambule, n'ayant pas conscience de ce qu'elle faisait. Sa figure charmante, dont

l'expression ordinaire devait être la gaieté, avait légèrement pâli et se contractait en prenant une expression presque douloureuse" (22).

Les autres jeunes filles entrent dans la danse qui s'accélère jusqu'aux tran-  
ses :

"(...) Haletantes, suffoquées, râlant comme des soufflets de forge, mais continuant toujours leurs exercices diaboliques, les danseuses se débarrassèrent de leurs vestes, puis de leurs foulards, ne gardant que leurs pantalons de soie et leurs chemises de gaze. Le rythme inexorable pressait la danse d'une mesure de plus en plus rapide (...) C'était horrible et charmant, j'étais épouvanté et ravi ; ces belles jeunes femmes, à travers ce délire orgiaque et ces fureurs de ménades antiques, conservaient une sorte de grâce effrayante" (23).

L'impression ressentie est forte et complexe : une sorte de panique devant ce déchaînement qui touche à la folie (24), mais aussi du ravissement car la beauté féminine n'a pas disparu, tant s'en faut, elle a résisté victorieusement aux assauts de la violence.

La seule rencontre personnelle du voyageur avec une femme algérienne est due au hasard : le voyageur s'est égaré et il a été recueilli par deux jeunes filles qui lui offrent l'hospitalité. La scène est charmante, toute en nuances, teintée d'un érotisme discret et pudique. Le voyageur assiste, empêtré dans ses préjugés d'occidental, aux préparatifs des deux jeunes filles pour la nuit : leur comportement est naturel, sans ambiguïté aucune ; elles arrangent les lieux pour le sommeil et se couchent

"sans plus s'occuper de (lui) que si (il) n'existai(t) pas" (25).

Le trouble n'est donc que du côté du voyageur, qui, une fois encore, se masque d'impassibilité :

"Ayscha dormait avec une sérénité parfaite (...) ses longs cils baissés, ouverts en éventail noir sur ses joues rosées par le sommeil comme celle des enfants, ne se relevèrent pas une seule fois. Sa chemise de gaze de soie, entrouverte, laissait deviner dans une ombre transparente deux seins naissants, tatoués, l'un d'une petite croix d'azur, l'autre d'une rose au feuillage bleu et à la fleur rouge. Les nuits ne sont pas longues en Afrique au mois d'août, et une lueur bleuâtre, pénétrant par la lucarne où rafraîchissait la gargoulette, vint jaunir la lueur tremblante de la lampe : je me levai et je me penchai à la lucarne (...)" (26).

L'insignifiance des détails, autant que leur précision, garantit l'authenticité de l'aventure, tout comme le portrait d'Aysha que Gautier a croqué et conservé.

Cette seule rencontre réelle du voyageur avec une femme orientale me paraît riche d'enseignement : la jeune fille était belle, innocente, bien vivante, à la fois très proche et intangible ; elle symbolise la femme orientale, belle comme un rêve, mais inaccessible comme l'idéal.

En conclusion, l'on peut dire qu'entre le romancier et le voyageur existent des points communs évidents : tous deux sont obsédés par la recherche d'un type féminin. Cette attitude est primordiale. Elle ne ressort absolument pas de ce que notre modernité appelle très péjorativement le racisme. Dans le cas de Gautier, au contraire, le terme est valorisant, parce qu'il implique la recherche de la pureté, la pureté originelle, et, par voie de conséquence, la recherche de la perfection, cette obsession fondamentale de Gautier.

Dans l'imagination du poète, la femme orientale est supérieure à la femme occidentale ; dans la réalité, la femme orientale est noyée dans un contexte dont le réalisme est souvent agressif ; mais le voyageur a pu cependant apercevoir cette femme, ou même seulement le reflet de cette femme, dans le rayonnement de sa particularité, et du fait même qu'il n'a pu l'approcher, lui parler, la toucher, elle garde tout son pouvoir de séduction et a laissé intact le potentiel de l'imaginaire : elle a le privilège rare d'allier le réel et l'idéal.

En Algérie, Gautier n'a pas été déçu, parce que ce voyageur plein d'images poétiques, ne voyage pas pour confronter ses rêves à la réalité ; s'il voyage à l'affût des différences, ce sont des différences entre sa vie quotidienne habituelle et la vie ordinaire de l'Orient, entre les femmes qu'il rencontrait dans son entourage et la femme orientale, et les silhouettes des femmes orientales furtivement entrevues l'ont conforté dans ses rêves.

Une preuve peut en être donnée par cette vision poétique que Gautier laissera de la femme africaine, quand, plus tard, en 1862, il reverra l'Afrique pour l'inauguration du chemin de fer de Blidah : ainsi se termine son feuilleton, par l'évocation très poétique de ces danses orientales, épurées de leur violence pour ne conserver que la grâce et l'harmonie teintée de sensualité :

"Les danseuses aux molles poses se lèvent comme dans un rêve ; peu à peu elles s'animent, elles soulèvent leurs mains teintes de henné et agitent des mouchoirs à broderies, des frissons d'or et d'argent tremblent sur leurs costumes d'étoffes brillantes ; les anneaux de leurs pieds tintent et marquent la mesure. Diaz en son temps n'a rien fait de plus vif et de plus harmonieux, de plus frais et de plus chaud comme couleur.

Leurs silhouettes gracieuses se détachent d'un fond de murailles blanches, et, sur le haut des terrasses, les femmes voilées applaudissent, tandis que les chauves-souris, éveillées, décrivent au-dessus de la cour leur vol circulaire" (27).

Claudine LACOSTE  
Université Paul Valéry  
Montpellier

#### NOTES

- 1 *Fortunio*, édition Charpentier, p. 14.
- 2 *Id.*, p. 15.
- 3 *Id.*, p. 17.
- 4 *Id.*, p. 141.
- 5 *Id.*, p. 146.
- 6 *Id.*, pp. 12.13.
- 7 *Id.*, pp. 144.145.
- 8 *Id.*, p. 38.
- 9 *Id.*, p. 48.
- 10 *Id.*, p. 146.147.
- 11 *Id.*, p. 147.
- 12 *Id.*, p. 148.
- 13 *Id.*, pp. 34.35.
- 14 *Id.*, p. 151.
- 15 *Voyage en Algérie*, présenté par D. Brahimi, Paris, Boîte à documents, 1989, p. 39.
- 16 *Id.*, p. 40.
- 17 *Id.*, p. 57.
- 18 *Id.*, pp. 57.58.
- 19 *Id.*, pp. 94.95.
- 20 *Id.*, p. 70.
- 21 *Id.*, p. 71.
- 22 *Id.*, p. 96.
- 23 *Id.*, p. 99.
- 24 On sait combien Gautier avait été impressionné par les cérémonies des Aïssaoua.
- 25 *Voyage en Algérie*, p. 101.
- 26 *Id.*, p. 102.
- 27 *Id.*, p. 111.



## THEOPHILE GAUTIER ET LA BEAUTE VIRILE

C'est là un faux beau sujet et je cours risque de ne dire que des banalités, parce qu'en vérité il n'y a guère à dire que des banalités pour qui connaît un peu Théophile. L'androgynie, le goût de la statuaire, la haine de la civilisation sont lieux communs de la critique gautiériste : ils correspondent aux stéréotypes de l'écriture de Gautier, ils sont le clou sur lequel il ne se lasse pas de frapper. Il y a du Nietzsche avant le moment dans Gautier, avec sa passion de la Grèce païenne, sa haine du christianisme : "Le Christ n'est pas venu pour moi" dit-il dans *Mademoiselle de Maupin*.

La beauté virile pour lui - et je saute à ma conclusion - c'est à la fois la sienne - retour narcissique sur un Théophile idéal - et un stéréotype plastique à l'antique - un soi revisité par un idéal esthétique gréco-égyptien. Une image préconstruite. L'exotisme ... Il trouve ici sa place parce que la beauté virile, dans toute sa splendeur non adultérée, c'est ailleurs qu'en Occident qu'on la trouve, là où ne règnent ni les conventions étroites du bon goût et des convenances, ni l'horrible habit noir, uniforme de la civilisation bourgeoise. Pour trouver la beauté de l'homme, il faut aller ailleurs. En Occident, à la rigueur, on peut rencontrer, malgré le hideux corset, une belle fille, une belle ferme ; mais un bel homme ? On verra Théophile essayer de préserver la beauté de son Fortunio, en visite en Occident.

Dans l'œuvre de Gautier, la beauté virile apparaît de deux manières : dans les portraits construits par les œuvres de fiction, ou dans les silhouettes aperçues au cours de voyages ou de prestations de danseurs ; or, le lecteur ne tarde guère à s'apercevoir que les traits de ces portraits et silhouettes sont les mêmes : ce qu'il voit au cours de ses voyages en Orient ou devant les danseurs asiatiques, c'est exactement ce qu'il inventait avant d'avoir mis les pieds en Espagne ou en Algérie. Ce qui frappe son regard, c'est ce qu'il aime, le type de beauté qui le touche ; à peine s'aperçoit-il de ce qui est

flagrant pour tout voyageur, que le Orientaux riches sont fréquemment gras et bedonnants ; il s'étonnait presque de rencontrer un Turc largement entripaillé ; tant la sveltesse élégante de la figure virile s'impose à lui avant toute observation. Elle n'est pas référentielle, elle est avant tout fantasmatique : elle est ce que Gautier essaie de retrouver dans l'expérience concrète du voyage.

## Vêtements

L'un des traits universels de ces silhouettes et portraits est de ne se concevoir pas sans le vêtement adéquat : il fait partie de la beauté : haillon ou habit somptueux, il est ce qui permet de voir le beau. Ainsi les gardes de l'Empereur en Russie :

"Quelles physionomies martiales et fières, quelle pureté de type, quels corps minces, souples et nerveux, quelle élégance de maintien sous des costumes si caractéristiques de coupe, si heureux de couleur, si bien calculés pour faire valoir la beauté humaine ! Il est singulier vraiment que les peuples dits *barbares* sachent seuls se vêtir. Les civilisés ont tout à fait perdu le sens du costume" (1).

Cette constatation Gautier ne se lassera pas de la faire, mais déjà en 1838, dans son *Fortunio*, il montrait la beauté de son héros

"autant que le hideux costume moderne peut permettre de l'apercevoir" (2)

Chaque fois il remarquera ou inventera le costume ; celui des caïdjis

"consiste en larges caleçons de toile d'une blancheur éblouissante et en une chemise de gaze à manches fendues qui leur laisse les mouvements libres" (3)

Les superbes eunuques de Nyssia dans *Le Roi Candaule* sont "vêtus de robes rayées de zébrures diagonales". Il remarque en Espagne, non seulement les physionomies, mais en même temps "les costumes pleins de caractère" (4). Quand il fait en Algérie le portrait très détaillé et passionnant d'Ahmed ben Kaddour, il ajoute :

"Son costume se composait du burnous rouge d'investiture, d'un burnous blanc et d'une veste d'un vert pistache très pâle, très rompu de ton comme toutes les couleurs de la palette orientale, d'une ceinture de soie, de larges grègues et de bottes

de maroquin orange toutes plissées comme nos bottes à la hus-sarde".

Et il ajoute : "Tout ceci était d'un choix exquis et d'une propreté rare". Costumes qui sont déjà de l'art, et qui sont la "beauté" même. Ne nous étonnons pas de voir Gautier, à Grenade se commander un habit de *majo*, et le porter. Cet habit n'est pas une invention du voyageur : il en écrit à ses parents et le porte réellement ; il s'en explique dans le *Voyage en Espagne* :

"C'est mal comprendre le sens de la création que de vouloir imposer la même livrée aux hommes de tous les climats et c'est une des mille erreurs de la civilisation européenne : avec un habit à queue de morue, l'on est beaucoup plus laid et tout aussi barbare" (5).

Beaucoup plus laid... c'est là où le bât blesse : vive le costume, fût-il haillon, qui donne ou laisse à l'homme sa beauté native...

### Beauté exotique

Le type de beauté virile tel que Gautier le construit et le caresse, se retrouve aussi bien dans l'évocation des pâtres kabyles que dans le portrait de l'Égyptien Meïamoun, vrai parangon de la beauté virile chez Gautier et rêvé avant tout voyage. Il vaudrait d'être lu, tant il représente l'idéal de Gautier (6). Quant à Fortunio dont tous les gautiéristes savent qu'il représente la vraie pensée du poète, nous le gardons pour la bonne bouche...

Après quoi le voyage en Espagne de 1840, et plus encore le voyage en Algérie de 1845, confirment Gautier dans son rêve de la beauté virile.

Dès l'Espagne, il voit, ou croit voir la beauté exotique, orientale, en l'occurrence arabe. Ainsi les fils du marchand de Gibraltar :

"Les fils du marchand, beaux jeunes gens âgés d'une vingtaine d'années, étaient assis sur des bancs près de la porte et respiraient l'air du soir. Ils étaient doués de cette pureté de traits, de cette limpidité du regard, de cette noblesse nonchalante, de cet air de mélancolie amoureuse et pensive, attribut des races pures" (7).

Il voit ou croit voir l'Afrique à Jaën (8) et regarde le Valencien :

"Avec ses énormes favoris noirs, son visage brûlé de soleil,

son regard farouche, ses bras et ses jambes couleur de bronze, il a vraiment l'air d'un bédouin, surtout s'il défait son mouchoir et laisse voir son crâne rasé et nu comme une barbe fraîchement faite. Malgré les prétentions de l'Espagne à la catholicité, j'aurai toujours de la peine à croire que de pareils gaillards ne soient pas musulmans" (9).

Portraits "pittoresques" au sens fort du terme et dont nous n'avons pas fini de retrouver les composantes. Portraits composites, mais dont les traits mêlés se retrouvent presque partout ensemble.

### Portrait de l'homme vrai

L'homme vrai dans sa beauté est presque par nature "primitif", non adultéré par la civilisation, exempt des hideux vêtements inventés par la bourgeoisie du XIXème siècle à l'usage de ses appartenants : point de cravates ou d'habits noirs, la liberté du drapé ou même du haillon, laissant intact le jeu des muscles, la noblesse de la démarche, pieds nus ou en sandales.

Traits distinctifs : la majesté des attitudes et des mouvements, avec pour corollaire sur le visage, la fierté des expressions.

Un physique assez précisément déterminé : pas de blonds, uniquement des bruns, pour faire avec les blondes héroïnes un contraste esthétique (ou bien peut-être parce que Théophile est brun ? Où va se nicher le narcissisme...) Jamais ou presque (une exception dans *La Chaîne d'Or*) de teints blancs, mais des peaux fauves ou basanées ; une certaine monotonie dans les formules descriptives traduisent le stéréotype ou le fantôme : ainsi le conducteur de la cage dans *Une Nuit de Cléopâtre* est

"un homme basané, fauve comme du bronze neuf (...) les cheveux très noirs et tressés en cordelettes" ;

et Meïamoun est

"un beau jeune homme de vingt ans avec des cheveux si noirs qu'ils paraissaient bleus, une peau blonde comme l'or (...)".

Le teint de Fortunio a "la sécheresse un peu fauve de cette belle nuance chaude si chérie des artistes" et "des cheveux noirs comme l'aile du corbeau". Quant aux Espagnols, Kabyles, Turcs et autres Arabes, inutile de dire s'ils sont noirs et fauves...

Une caractéristique à la fois physique et psychique, la majesté native ; Meïamoun :

"Son regard avait l'éclat et la fixité d'un regard d'épervier, et la majesté sereine siégeait sur son front comme sur un piédestal de marbre".

Les mendiants espagnols portent leurs haillons avec "la majesté d'un empereur romain", le matador Sevilla est "de grande mine" ; le marchand de Gibraltar

"avait la mine étoffée et majestueuse d'un roi mage. Nous nous trouvions bien mesquins et bien laids à côté de ce gaillard solennel" (10).

Le teint brun, le regard impérieux, l'impassibilité, tels sont les traits qui font rêver d'une origine royale ou divine. Ainsi Abdel-Kaddour ressemble-t-il à "certains princes de la maison de Valois" ; Maïamoun

"semblait d'une race plus haute et l'on eût dit le produit de quelque adultère divin" ;

Candaule par sa haute mine justifie "son origine herculéenne". A défaut de l'origine divine, il y a la "race pure", telle celle qui paraît sur les beaux visages des fils du marchand de Gibraltar.

Et il y a l'harmonie du corps, la puissance équilibrée des muscles : le matador Sevilla est "robuste comme un Hercule". Meïamoun a des

"proportions si parfaites qu'on eût dit un bronze de Lysippe".

Quant à Fortunio, Gautier ne se lasse pas de nous faire admirer la beauté puissante de son corps,

"l'épaule large, les extrémités minces, un mélange de grâce et de force d'un effet irrésistible (...) un col de jeune taureau vierge du joug (...) Ses formes sont admirablement proportionnées, rondes vigoureuses à la fois : des muscles de satin sous une peau de velours" (11).

Dans tous les cas, la beauté est androgynique ; ainsi Meïamoun :

"Quoiqu'il eût presque la grâce délicate d'une jeune fille, et que Dionysos, le dieu efféminé, n'eût pas une poitrine plus

ronde et plus polie, il cachait sous cette molle apparence des nerfs d'acier et une force herculéenne ; singulier privilège de certaines natures antiques de réunir la beauté de la femme à la force de l'homme".

Quant à Fortunio, il a

"quelque chose dans le goût du Bacchus indien que l'on voit au Musée des Antiques et qui peut lutter de perfection harmonieuse avec la Vénus de Milo elle-même ; car rien au monde n'est plus beau que la grâce mariée à la force" (12).

Les acrobates indiens (13) :

"Dans ces visages jeunes, réguliers et presque féminins par la douceur, d'une couleur indéfinissable entre le cuir de Cordoue et le bronze florentin, s'épanouissaient comme deux mystérieuses fleurs noires, de grands yeux pleins de langueur et de mélancolie".

Androgynie évidente et bien connue, qui touche rarement à la complaisance érotique, malgré l'exemple célèbre de *Mademoiselle de Maupin*, ou malgré telle formule plaisamment équivoque dans *Fortunio* :

"Sous l'éblouissante blancheur de son linge, l'on devine une poitrine large et profonde, solide et polie comme du marbre, où il doit être bien charmant pour une femme de reposer sa tête".

Parler de "femme" ici, est-ce désamorcer la censure ?

**La statue de bronze**

Les traits fins, les yeux lumineux, le teint brun, les beaux muscles et la barbe délicate : *Mille et une Nuits*... Cette image est un stéréotype bien connu, celui du bel Oriental. Mais cette figure idéale ressemble aussi beaucoup à Théophile, brun, chevelu et musclé : croisement de stéréotype et de Narcisse. Mais exalté par le rapport à l'art et au beau.

Ne pas s'imaginer que pour Gautier l'homme oriental n'est perçu qu'en tant qu'exotique, dans sa beauté propre, native. C'est vrai, mais ce n'est pas tout. Certes, il faut que l'Oriental ait sa splendeur originelle et barbare de créature intacte, non adultérée par le vêtement ou par le comportement de la civilisation occidentale et bourgeoise. Mais il faut aussi que sa beauté

retrouve les canons de l'esthétique universalisante, de cette "idée du beau" que Gautier recherche en tous lieux et qu'il trouve dans les lignes du Parthénon ou le torse fluide de la Vénus de Milo.

De là la présence récurrente du stéréotype : la statue de bronze - mieux la statue de "bronze florentin".

Statues, les bateliers de Constantinople :

"(...) deux grands gaillards cuivrés, coiffés d'un fez et dont le large pantalon à la turque laissait à découvert des jambes sèches et nerveuses qu'on aurait pu croire coulées en bronze".

Statues en Espagne en 1840, ces

"maragatios en voyage avec leur costume du XVIème siècle (...) Ce qu'on apercevait de leur peau était fauve comme du bronze florentin".

"Bronzes florentins", les acrobates indiens et plus tard, dans le dernier récit de voyage de Gautier, les bateliers du Nil :

"Deux robustes gaillards tout nus, fauves et luisants comme des bronzes florentins".

A Constantinople encore, il donne le secret du beau viril :

"(...) Je regardais ces belles têtes, ces nobles poses, ces grands jets de draperies, qui n'existent chez nous que dans les mirages de l'art. Pour un œil habitué aux laideurs de la civilisation, c'est un spectacle toujours attrayant que de voir des *statues vivantes* qui se promènent sans socle, et l'on conçoit à l'aspect de ces superbes modèles comment les Grecs étaient arrivés à ce type suprême qui nous semble l'idéal et n'est en effet que la reproduction exacte d'une heureuse nature (14)."

Lignes capitales : certes, on peut penser - et certains textes le suggèrent - que la beauté virile est aussi objet de désir ; mais surtout elle est l'image et comme le prototype d'une *universalité du beau*, moins immédiatement engagée que l'image féminine dans le désir quotidien et, si l'on peut dire, vulgaire. S'il y a un beau absolu c'est celui de la figure humaine dans sa préention à l'universel.

## Tableaux

Et pourtant la beauté des figures masculines est rarement présentée seule : elle apparaît l'élément central d'un ensemble qui s'organise en tableaux, objets de la contemplation du voyageur - ou recréés par l'écrivain. Ainsi la moisson en Espagne :

"Les bêtes sont attelées à une manière de traîneau sur lequel se tient dans une pose à la fois hardie et fière, l'homme chargé de diriger l'opération (...). Un peintre de l'Ecole de Léopold Robert tirerait grand parti de ces scènes d'une simplicité biblique et primitive. Ici les belles têtes basanées, les yeux étincelants, les figures de madone, les costumes pleins de caractère, la lumière blonde, l'azur du soleil ne lui manqueraient, non plus qu'en Italie" (15).

On voit que si l'essentiel du jeu descriptif à propos des personnages tourne autour du pittoresque, il travaille avec le caractère pictural des tableaux : la picturalité des portraits s'inscrit dans le rapport au paysage. Ainsi à Jaën, s'il signale

"l'accoutrement bizarre, le teint halé, les yeux étincelants, l'énergie des physionomies",

il en montre le lien avec

"l'ardeur du climat, la blancheur éblouissante des maisons (...) le ton fauve des terrains et l'azur inaltérable du ciel" (16).

Plus qu'aux peintres modernes, l'image de la virilité pittoresque renvoie aux figures de la culture, à l'antiquité biblique (comme dans la moisson en Espagne) ou grecque comme en maint lieu. Ainsi les moujiks de Nijni-Novgorod ressemblent aux Grecs de l'antiquité, conduisant leurs attelages

"le pied en arrêt, les bras tendus, les cheveux aux vents, ils prenaient des airs de héros grecs. On eût dit une course de Mars aux Jeux Olympiques" (17).

Et plus encore les pâtres et les âniers dans le voyage en Egypte de 1869 dont les descriptions identiques renvoient à la Bible ou à la Grèce antique, indifféremment :

"Ces jeunes pâtres avec leurs courtes tuniques blanches ou d'un bleu passé au soleil, leurs jambes nues, leurs pieds chaus-

sés de poussière grise, leurs calottes de feutre, leur pedum recourbé, nous faisaient penser par l'antique simplicité du costume, aux scènes patriarcales de la Bible" (18).

"Les âniers, en courte tunique bleue ou blanche, les jambes et les bras nus, coiffés de la calotte en feutre, une baguette à la main et semblables à ces sveltes figures de bergers ou d'éphèbes dessinés si légèrement autour de la panse des vases grecs, se tenaient près de leurs bourriquets avec une pose indolente" (19).

### Fortunio, oxymore vivant

Si nous pouvons sans trop de dommage ne pas distinguer entre ce que Théophile voit et ce qu'il imagine, il faut faire un sort à ce Fortunio, enfant chéri de son imagination. Ce Fortunio écrit avant tout voyage est un oxymore vivant : il unit en lui les traits nécessairement contradictoires de l'Orient et de l'Occident, du Même et de l'Autre. Comme tout beau mâle exotique, il sait s'habiller à l'Orientale :

"une espèce de caftan de brocart, à larges manches, serré à la taille par un cordon d'or, se plissait puissamment autour de son corps gracieux et robuste".

Mais quand il se vêt à l'occidentale, c'est un costume que Gautier renonce à décrire mais qui paraît le "chef d'œuvre d'un des plus lyriques tailleurs de Paris", porté avec "une élégance divine, je ne sais quel laisser-aller aristocratique et nonchalant". Fortunio, oriental de naissance occidentale, transplanté provisoirement dans sa patrie d'origine, s'y sent à la fois très bien et de trop :

"Sa tête offre le type le plus pur de la beauté méridionale ; son caractère est plutôt espagnol que français, plutôt arabe qu'espagnol"

à la fois viril et féminin,

"son nez mince légèrement aquilin d'une arête brusque et comme coupée au ciseau relève la pureté toute féminine des autres traits du visage et lui donne quelque chose de fier et d'héroïque".

"Un mélange de grâce et de force d'un effet irrésistible".

Le plus brillant de l'humanité, mais aussi quelque chose de l'animalité :

"ses mouvements sont veloutés comme ceux d'un jeune jaguar, et sous leur nonchalante lenteur, on sent une vivacité et une prestesse prodigieuse".

Il est même à la fois clair et brun :

"un hâle blond et doré sous lesquelles pointent des demi-teintes rosées et bleuâtres".

On peut continuer sur ce thème, on n'épuisera pas la masse d'antithèses qui font de ce Fortunio à la fois sensible et cruel, impassible et passionné, un composé des contradictions humaines : "fin et robuste, doux et résolu". Un oxymore vivant ai-je dit ? Mais qui ne voit que ces alliances entre elles incompatibles sont la marque, non seulement de l'onirique et proprement du fantasmatique dans l'écriture de Gautier, mais sont aussi le lieu des tensions qui sont celles mêmes de l'esthétique et de l'écriture de Gautier ?

## Tensions

Ainsi cette beauté virile exotique apparemment banale et toujours identique à elle-même est-elle en fait perpétuellement le lieu d'une tension.

Tension entre la nudité et le vêtement, entre le féminin et le masculin, entre le moi et l'autre, entre l'art et la nature, entre le passé et le présent.

Le vêtement : somptueux, mais fait pour laisser jouer la nudité des muscles, des jambes, du cou, du vêtement-parure pour une beauté qu'il sert et qui le sert. Le luxe et la peau. L'androgynie : pas de beauté où ne s'introduise quelque chose de l'autre sexe, comme une tension qui permette de dépasser par l'art les distinctions que la nature et la société ont faites trop brutales. Et pas de vraie opposition entre la beauté de l'homme et celle de la femme.

Par une sorte d'extension de ce qui précède, pas de beauté qui ne soit à la fois la plus particulière, la plus "exotique" possible - la moins soumise au nivellement de l'occident bourgeois - et la plus générale, par ce fonctionnement universalisant de l'art, qui repose sur l'idée d'une beauté idéale commune à tous. Pas facile à admettre, cet objet de la plus grande tension : que chacun ait droit à sa beauté à soi et qu'il n'y ait qu'un idéal du beau...

Mais du même coup, pas de beauté où ne se reflète à la fois ce qui me représente et me ressemble - et ce qui ne me ressemble pas, est fait pour ne pas me ressembler, ce qui est l'étrangeté de l'Autre. Toute la figuration de la beauté virile est une oscillation entre une image narcissique, celle de

ce Gautier si fier de sa beauté brune et de sa force musculaire - et toutes les figures picturales et sculptées, issues des vases grecs, de Pompéi et de leur réécriture par David et surtout par Ingres - sans oublier les bronzes de Donatello.

Mais le plus frappant sans doute est l'opposition-conjonction de l'art et de la nature. Tout se passe comme si l'Orient et la beauté virile, ensemble étaient le lieu où la nature anticipe sur l'art, où la tension entre éléments opposés se résout heureusement : Vêtement et nudité, l'homme et la femme, l'exotisme et la beauté idéale composent dans la réalité ce qui est déjà de l'art et que le voyageur perçoit/construit comme une œuvre d'art toujours déjà-là - et qu'il a pu anticiper imaginativement. Mais qui, justement perçu dans le réel, n'est pas de l'ordre du travail et de ce fait produit une joie pure. Les pâtes algériens ou turcs figurent une scène biblique comme sous le pinceau d'Ingres ou de Fromentin. Mais nul Ingres, nul fabricant de vases grecs n'a eu besoin de se fatiguer à créer ces scènes et ces tableaux. La référence picturale, la référence à l'art s'accompagne du plaisir bien connu de Freud et analysé par lui, celui de l'économie psychique. Par une inversion heureuse, reconnaître non la nature dans l'œuvre d'art, mais l'œuvre d'art dans la nature, comme n'étant plus à faire, mais toujours déjà faite, comme un don gratuit, un cadeau. (Et s'il se peut, imiter ce mouvement par sa propre écriture, et montrer dans Méïamoun ou Fortunio des œuvres d'art). Signe aussi - avec quelle puissance! - de la légitimité de l'art comme naturel, comme inscrit dans la nature.

Mais aussi et du même coup nature comme image, maintien, survivance ou reviviscence d'un passé primitif; - d'un passé perdu, objet du désir et de la nostalgie.

Citons, dans le texte admirable sur les Aïssaoua :

"C'était étrange et charmant. La pose des musiciens, la forme de l'instrument, la nature de la mélodie, l'auditoire groupé dans ses draperies bibliques, tout reportait l'imagination au temps de l'antiquité la plus reculée, aux souvenirs de ce monde primitif disparu à jamais"

Et à propos de ces musiciens et de cette musique, il ajoute :

"On croirait la chanson de nourrice qui berçait le monde enfant".

Curieuse rencontre : c'est exactement ce que dit Marx, peu d'années après, à propos de l'art grec (in *Contribution à la critique de l'Economie Politique*) :

"Pourquoi l'enfance historique de l'humanité, là où elle a atteint son plus bel épanouissement, pourquoi ce stade de développement révolu à jamais n'exercerait-il pas un charme éternel ?"

Il s'agit dans Marx d'une formule tout à fait isolée qu'il n'explicite pas et sur laquelle il a été plus que difficile de fonder une esthétique marxiste, mais révélatrice d'une idée, qui est je pense dans l'air du temps, l'idée justement qu'il y a eu une période d'"épanouissement" (je cite Marx) "révolu à jamais ... disparu à jamais", (je cite la fois Marx et Gautier).

On sait bien, et je terminerai là, que l'exotisme de Gautier est d'abord un primitivisme, une anamnèse, par laquelle s'unissent aussi parfaitement que possible l'esthétique, la nature, l'inversion du temps, et ce plaisir particulier : jouir aux moindres frais de cette constellation heureuse : la nature, le passé, la beauté.

Anne UBERSFELD

#### NOTES

Th. Gautier. *Nouvelles*, Charpentier, 1845. *Contes et récits fantastiques* (éd. A. Ubersfeld), Livre de Poche, Hachette, 1988. Fortunio, Desessart, 1838. *Voyage pittoresque en Algérie* (éd. M. Cottin), Droz, 1973. *Voyage en Russie*, Charpentier, 1867. *Constantinople*, Michel Lévy, 1853. *L'Orient*, 1877. *Voyage en Espagne* (éd. J.Cl. Berchet), GF, 1981.

1 *Voyage en Russie*, p. 116.

2 P. 26.

3 *Constantinople*, p. 209.

4 P. 228.

5 P. 253.

6 *Une Nuit de Cléopâtre*, p. 334-335.

7 *Voyage en Espagne*, p. 395.

8 *Ibid.* p. 243.

9 *Ibid.* p. 401.

10 *Ibid.* p. 394.

11 P. 25.

12 P. 26.

13 *L'Orient*, p. 20.

14 P. 85-86.

15 P. 228.

16 P. 243.

17 *Voyage en Russie*, p. 414.

18 *Id.*, p. 171.

19 *Id.*, p. 171.

**UNE EXPERIENCE D'EXOTISME VECU :  
"LE CHINOIS DE THEOPHILE GAUTIER"**

*"... qui n'est pas allé un peu en Chine ?"  
Fortunio (1837)*

Le 11 Juin 1875 la Cour d'assises de la Seine à Paris avait à juger une affaire qui suscita l'intérêt du public moins par la gravité du délit en cause que par la curiosité que l'on prêta à la personne de l'inculpé. La presse avait contribué à donner une publicité quelque peu tapageuse à l'événement qu'on estima, en l'occurrence, digne d'une attention toute particulière :

"C'est aujourd'hui que Tin-Tun-Lin passe devant la Cour d'assises, pour répondre à l'accusation de bigamie qui l'a, depuis deux mois, fait incarcérer à Mazas. (...) Ceux qui désirent voir toute la colonie chinoise réunie n'ont qu'à se rendre aujourd'hui à la Cour d'assises, il va sans dire qu'elle y sera au grand complet" (1).

Dans une perspective historique, le procès du Chinois eut une issue doublement heureuse : d'une part, "Tin-Tun-Lin" fut acquitté à l'unanimité par le jury "après une minute tout juste de délibération" (2) ; d'autre part, la forte présence de journalistes accourus au spectacle donna lieu à une chronique assez détaillée du procès, dont nous pouvons tirer des renseignements utiles sur la personne de l'inculpé.

Si nous nous tournons vers ce personnage "fort connu" à l'époque (3), mais tombé un peu dans l'oubli aujourd'hui, c'est parce que c'est le même que Théophile Gautier avait accueilli autrefois, le dénommant plus tard paternellement "mon pauvre Chinois" (4), et dont la mémoire devait toujours rester attachée au nom du poète.

Le but de cette étude sera d'éclaircir l'histoire du "Chinois de Théophile Gautier" (5) tout en essayant de montrer que son rôle ne se bornait pas à figurer comme une part du "décor" dans la maison Gautier (6). Au-delà des aspects plutôt "décoratifs" de l'histoire, il s'agira de présenter la rencontre d'un certain Chinois avec l'un des principaux représentants de l'Orientalisme littéraire du 19<sup>ème</sup> siècle comme expérience artistiquement fructueuse.

\*  
\* \*

Si nous ne connaissons pas la date exacte de l'arrivée du Chinois chez Gautier, il paraît assuré qu'il fut engagé comme professeur de chinois de Judith et Estelle au cours des premiers mois de 1863. En juillet de cette année, les frères Goncourt étaient témoins du premier enthousiasme agité de "ces jolies et mutines Orientales de Paris",

"contant le Chinois avec lequel elles ont dîné hier, allant chercher le soulier de Chinoise qu'il leur a donné, bégayant les mots chinois qu'il leur a dits" (7).

Deux ans plus tôt, Ting-Tun Ling (8), né vers 1830, était venu de Macao en France comme secrétaire de Joseph Marie Callery, ancien missionnaire et alors interprète attaché au ministère des affaires étrangères (9). Quand Callery mourut en juin 1862, le secrétaire fut "tout simplement renvoyé", sans savoir "presque rien de la langue du pays où il se trouvait, et n'avait aucune relation" (10).

C'est à ce moment-là qu'il a dû faire la connaissance du jeune Charles Clermont-Ganneau - encore aux débuts de sa brillante carrière d'orientaliste - qui s'intéressa à cet "être extraordinaire" et l'introduisit quelques mois plus tard chez les Gautier à Neuilly (11).

Selon les *Souvenirs* de Judith Gautier, Clermont-Ganneau avait prudemment décidé le Chinois "à reprendre son costume national" et "à laisser repousser sa natte", lui restituant ainsi la partie altérable de son "aspect insolite", qui devait rester tout au long de sa vie l'une de ses marques de "recommandation" les plus saillantes (12).

Mais la reconversion vestimentaire en "Chinois authentique" n'explique pas à elle seule l'accueil chaleureux que Ting reçut à Neuilly. On en était encore aux temps où les Chinois n'étaient guère connus autrement en Europe que comme "peuple de paravent" (13). Encore en 1861, lors de son second

voyage en Russie, Gautier avait été déçu dans son attente de rencontrer des ressortissants du Céleste Empire à la foire de Nijni-Novgorod :

"... ce que nous recherchions avidement des yeux, surtout en arrivant au quartier spécial où se vend le thé, c'étaient des Chinois. (...) Mais (...) nous n'apercevions que d'honnêtes faces russes. Pas la moindre queue nattée, pas la moindre tête aux yeux obliques, aux sourcils circonflexes (...) - il n'y avait pas de Chinois ! - Nous ne savons trop sur quel fondement se basait notre persuasion, mais nous comptions rencontrer à Nijni-Novgorod un certain nombre de ces figures bizarres, qui pour nous n'existent que sur les écrans et les vases de porcelaine" (14).

Et Judith se souvint quarante ans plus tard :

"L'idée de voir un habitant du Céleste Empire nous exaltait beaucoup : cet être invraisemblable existait donc, autrement que sur les écrans et les éventails, avec une tête d'ivoire ou une figure en papier de riz..." (15).

Il semble donc que la décision d'engager Ting-Tun-Ling comme précepteur de langue reposa au moins autant sur le "goût" notoire de l'exotique (16) et l'hospitalité "orientale" de Gautier, que sur son attendrissement face au sort du malheureux "exilé" (17).

Quoi qu'il en soit, treize ans plus tard, le Chinois saisit l'occasion de la publication d'un petit livre qu'il avait "composé" en prison, pour témoigner en termes fleuris sa gratitude sincère envers son ancien maître :

"Un jour, dix mille fois heureux, j'ai rencontré Théophile Gautier. Son cœur était vaste et bienveillant ; il m'a ouvert sa maison où je suis entré. Il fut pour moi un hôte céleste et une bienfaisante lumière" (18).

Nonobstant son goût inassouvi de l'exotique, il convient de remarquer que l'intérêt de Gautier pour la *Chine* n'était nullement exempt de contradictions, allant parfois jusqu'à la répugnance ouverte ; non seulement les Chinois n'étaient pas ses "Barbares" préférés, il leur avait même refusé tout l'honneur de ce titre :

"Nous n'avons pas rangé les Chinois dans cette catégorie ; les Chinois ne sont pas des Barbares, mais des civilisés au dernier degré de décrépitude. (...) Au fond, ils sont affreusement bourgeois".

avait-il grondé en 1851, encore tout ébloui par les splendeurs de l'Orient au Palais de Cristal, lors de sa visite à Londres (19).

Cependant, si cet énoncé peut être compris en tant que jugement portant sur la collectivité, l'intérêt de Gautier pour "l'individualité locale de l'homme" (20) n'excluait pas les Chinois pour autant ; qui plus est, il dépassait la simple exaltation devant l'aspect extérieur des "types lointains et bizarres" (21).

Ainsi, sa première rencontre avec des "indigènes" chinois à Londres en 1849 lui avait inspiré les propos suivants, qui, quoique frisant le sentimentalisme, ne perdent toutefois rien de leur valeur quant à leur contenu :

"Rien ne nous intéresse comme de voir un individu authentique d'une race humaine que l'on rencontre rarement en Europe. Sous cette peau bronzée (...) nous cherchons à deviner en quoi l'âme de ce frère inconnu, adorant d'autres dieux, exprimant d'autres idées avec une autre langue, ayant des croyances et des préjugés spéciaux, peut ressembler à notre âme ; nous cherchons avidement à deviner, au fond de ces yeux (...) la pensée dans laquelle nous pourrions communier et sympathiser" (22).

En 1863, par un concours de circonstances, un Chinois "authentique" avait trouvé le chemin de la maison de Théophile Gautier. Il revint à Judith, sa fille aînée, de "dévider cet homme jaune et de voir ce qu'il cach(ait) au fond de sa cervelle obscure", comme son père le lui avait suggéré (23). La pensée, qui devait établir des liens de "communion" et même de sympathie, fut, bien entendu, celle de la poésie.

\*  
\*\*

Ting-Tun-Ling fut logé dans une chambre non loin de la rue de Longchamp à Neuilly ; il s'habitua à assumer ses nouvelles tâches et sa présence chez les Gautier devint peu à peu "naturel(le)" (24) :

"Ting était maintenant de la maison : sa mince silhouette, dans sa robe bleue et sa veste noire, sa figure malicieuse, aux yeux demi-clos, sous sa calotte de satin, que, selon le rite, il n'ôtait jamais, nous étaient devenues familières et ne nous présentaient plus rien d'insolite ; l'exilé s'harmonisait avec les êtres et nous manquait lorsqu'il était absent" (25).

ABONNEMENT  
Paris  
Un an ..... 8 50  
Six mois ..... 5 00

Administration  
et Rédaction  
15, rue du Croissant

Tous mandats en ordre  
sans frais

# LE SIFFLET

ABONNEMENT  
Département  
Six mois ..... 5 00  
Un an ..... 8 50

ANNONCES  
Chez H. A. SEIGNEURIEUX  
17, rue du Bac, 17

Les lettres non affranchies  
ne sont reçues



MONSIEUR ET MESDAMES TIN-TUN-LING - par Henri Meyer

Mon autorisation Journal le Sifflet publiera votre portrait  
 全與新聞紙館印我像  
 不取分文

En avril 1864, les Goncourt notaient après une soirée à Neuilly : "Les filles ne parlent absolument que du chinois qu'elles apprennent" (26), et un an plus tard, on remarqua pour la première fois la présence de Ting-Tun-Ling parmi les convives :

"Il y a ce soir, à côté de Flaubert, de Bouilhet, de nous, un vrai Chinois, avec ses yeux retroussés et sa veste de velours groseille, le professeur de chinois des filles de Gautier" (27).

Judith, apparemment plus enflammée que sa sœur par son nouveau champ d'activité, ne se lassait pas de la laborieuse étude des "grimoires chinois" (28). Encouragée par son père, elle entreprit de traduire des pièces de vers chinois et ne se plaignait plus tard que d'avoir eu parfois "à lutter contre la paresse, toute orientale" de son professeur (29). Accompagnée de Ting-Tun-Ling, elle devint une lectrice assidue - probablement l'une des premières - de la Bibliothèque Impériale, rue de Richelieu, afin d'y consulter des ouvrages en chinois et d'en faire des copies (30).

Le premier résultat de cette collaboration fut les "Variations sur des thèmes chinois", publiées en janvier 1864 et en juin de l'année suivante dans *L'Artiste* sous le pseudonyme de Judith Walter. Il s'agissait là de dix-sept poèmes en prose, adaptations libres de poésies chinoises, et dont la première "livraison" reste à ce jour la première publication littéraire connue de Judith Gautier (31).

Ting-Tun-Ling, présenté comme "jeune Chinois emparisé" dans la revue, avait lui-même donné une pièce de vers en 1865 ; on peut la lire comme remontrance symbolique du professeur "hérissé" à l'adresse de son élève capricieuse et taquine, tout en observant la signification plus générale de cette variation sur le thème de l'inconstance et de la fermeté :

*Les fleurs se moquent des graves sapins.*

Sur le haut de la montagne, les sapins demeurent sérieux et hérissés. En bas de la montagne, les fleurs éclatantes s'étaient sur l'herbe.

En comparant leurs fraîches robes aux vêtements sombres des sapins, les petites fleurs se mettent à rire.

Et les papillons légers se mêlent à leur gaieté.

Mais un matin d'hiver, j'ai regardé la montagne : les sapins, tout habillés de blanc, étaient là, graves et rêveurs.

J'ai eu beau chercher au bas de la montagne, je n'ai pas vu les petites fleurs moqueuses (32).

Les "Variations" ne marquaient pas seulement l'entrée de Judith Gautier sur la scène littéraire ; elles préluadaient au *Livre de Jade*, une importante anthologie de poésie chinoise qui devenait son œuvre majeure et sur laquelle nous allons revenir.

\*  
\*\*

Un reflet - certes plus discret - de la présence de Ting-Tun-Ling se trouve aussi dans l'histoire d'un sonnet à *la chinoise* de Théophile Gautier, publié pour la première fois le 1er août 1865 dans le *Journal des Postes*. Le journal l'annonça comme "une perle littéraire tout à fait inédite" et y joignit une "spirituelle fantaisie", qui - d'ailleurs dans la meilleure veine de l'auteur du poème - détaillait l'histoire de sa "naissance" : Gautier aurait "composé son précieux bouquet" en remerciant l'hôtesse d'un dîner (33) dont "les ouvrages du maître" avaient fourni le menu. Sur la copieuse carte des "chefs-d'œuvre", promptement reproduite, on découvre entre "Julienne d' *Emaux et Camées*" et "Eau frappée à la *Fortunio*" une spécialité moins connue : "Chinois teints". Et une note du journal d'expliquer ce curieux "hors d'œuvre" :

"Tin est le nom d'un mandarin lettré chargé de la rédaction du dictionnaire franco-chinois, et recueilli à Paris par Théophile Gautier" (34).

Plus de trente ans après la légère *Chinoiserie* avec sa "tour de porcelaine fine" (35), le "vieux rimeur", se posant en "mandarin morose", avait encore trouvé "un bouquet de vers épanouis", ni plus ni moins chinois que "Marguerite, une fleur féminine", qui l'avait inspiré (36).

Le sonnet en question fut la dernière œuvre *d'inspiration "chinoise"* (Richer) de Gautier ; sous le titre "La Marguerite" il figura dans le premier fascicule du *Parnasse contemporain* (1866) et devait rester l'une des pièces les plus connues du poète (37).

\*  
\*\*

Pour en revenir au "mandarin lettré" - titre d'ailleurs assez flatteur pour Ting, puisque si lettré il était, il ne fut jamais fonctionnaire (38) -, on le revoit au festin matinal, le jour des noces de Judith, en avril 1866 (39).

Gautier, n'ayant pas pu empêcher l'union de sa fille avec Catulle Mendès, qu'il méprisait de tout cœur, s'était abstenu de venir. De plus, le mariage - qui allait bientôt s'avérer malheureux - avait contribué à la rupture de son propre ménage à Neuilly.

Dans cette situation plutôt funeste, Ting-Tun-Ling, tout Chinois qu'il était, se sentait sans doute tiraillé entre les deux préceptes primordiaux de la moralité confucéenne, à savoir la piété filiale et l'amitié. Comprenant qu'en tant qu'ami il avait offensé la volonté paternelle (40), il ne tarda pas à exprimer au père ses regrets. Quelques jours plus tard, Gautier écrira dans une lettre accablée - caustique dans le choix des mots, mais visiblement ému par la visite inattendue de son protégé :

"Tin-Tun-Ling est venu me voir à Montrouge ; il m'a embrassé avec une véritable joie et un sincère attendrissement. Les larmes coulaient sur sa petite figure de ouistiti jaune et ridée et sa queue nattée lui frétillait le long du dos comme une queue de rat en belle humeur" (41).

En fait, un des liens qui unissaient pendant ce temps Gautier père et sa fille indocile, était justement la préoccupation de celle-ci pour la Chine ; dans la même lettre il écrivait :

"De Judith, je ne sais rien, sinon qu'elle a envoyé quelques traductions chinoises à la *Revue du XIXème siècle*" (42) ;

et les frères Goncourt aperçurent " le vrai Chinois" - non pas en compagnie de Judith, bien entendu - deux mois plus tard à Neuilly, dans la maison "encore sens dessus-dessous de la rupture et du déménagement" (43).

Vers la fin de cette année, Judith remercia tout doucement son père dans une lettre "d'avoir bien voulu passer si vite (sa) petite nouvelle et surtout de l'avoir trouvée bonne" (44). Pleine d'entrain, elle avait commencé à écrire une "grande nouvelle, chinoise et dramatique" - le futur *Dragon Impérial* - en attendant la sortie de son premier livre - *Le Livre de Jade* - ainsi que d'un deuxième volume - de prose, celui-ci -, dont elle disait qu'il serait "prêt en même temps" (45). Finissant son rapport en évoquant la perspective d'un "troisième volume en préparation", elle conclut :

"Je vois un horizon plein de copies qui ne m'épouvante pas du tout, j'espère (...) la Chine à l'Exposition universelle, et si je n'étais pas malade j'en ferais encore bien davantage" (46).

Il n'est pas étonnant que, "flairant" cet ambitieux programme de travail, le professeur et assistant de la jeune femme eût cherché parfois à s'enfuir

"à toutes jambes", ainsi qu'elle s'en plaignait dans la lettre que nous venons de citer.

En tout cas, quand au printemps 1867 - juste après l'ouverture de l'Exposition universelle - parut *Le Livre de Jade*, il portait la dédicace :

"A TIN-TUN-LING  
Poète chinois" (47)

\*  
\*\*

Parler du *Livre de Jade* en détail ici, dépasserait le cadre de cette étude ; il suffira de faire quelques brèves remarques relatives à l'importance de cette anthologie, jugée sous le double aspect de son originalité et de son influence étonnante (48).

*Le Livre de Jade* fut - après l'érudite anthologie de *Poésies de l'époque des Thang* du sinologue d'Hervey de Saint Denys (49) - le second recueil de vers chinois en langue française. L'édition originale comportait soixante-et-onze titres, dont sept seulement avaient également été retenus par le marquis de Saint-Denys (50). La plupart des poètes choisis, à l'exception de Sou-Tong-Po (Sou Tong-p'o) et ... de Ting-Tun-Ling, appartiennent à la dynastie des T'ang, l'âge d'or de la poésie chinoise, trois poèmes "selon Tin-Tun-Ling" étant la seule contribution d'un auteur contemporain (51).

Comparant les deux anthologies, le célèbre sinologue anglais Arthur Waley dira du *Livre de Jade*, après avoir signalé quelques erreurs dans la transcription des noms et dans la traduction :

"Nevertheless, the book is far more readable than that of St Denys, and shows a wider acquaintance with Chinese poetry on the part of whoever chose the poems. Most of the credit for this selection must certainly be given to Ting-Tun-Ling, the *literatus* whom Theophile Gautier befriended. But the credit for the beauty of these often erroneous renderings must go to Mademoiselle Gautier herself" (52).

Bien entendu, la "lisibilité" et la beauté de la traduction l'emportaient en fin de compte sur l'étalage d'érudition un peu lourd du sinologue attiré. Dès sa première parution, *Le Livre de Jade* attira l'attention du monde littéraire à Paris et bientôt même à l'étranger (53). Sa valeur artistique fut unanimement approuvée, parfois d'ailleurs en ignorant, voire dépréciant, l'apport esthétique de ses sources extrême-orientales :

"Il va sans dire qu'on ne trouverait rien d'analogue en Chine qui n'est bien décidément qu'un pays bête, ridicule et féroce,"

conclut Leconte de Lisle, après avoir hautement loué la langue et le "sentiment de pureté et d'élévation constantes" des "poésies pseudo-chinoises de Mme Judith Walter" (54).

"Pseudo-chinois" ou non, *Le Livre de Jade* fut largement lu, et, avec les années, traduit, soit en entier, soit en partie, dans une quantité de langues - parmi lesquelles l'allemand, l'anglais, l'italien, le portugais et le russe -, exerçant ainsi une influence considérable qui est encore loin d'être explorée dans toute sa portée (55).

\*  
\*\*

Pour terminer, nous allons revenir au procès de Ting-Tun-Ling, qui clôt aussi, en quelque sorte, l'histoire du "Chinois de Théophile Gautier".

Le 12 juin 1875, la *Gazette des Tribunaux* ouvrit ainsi son long rapport de la séance de la veille :

"La salle présente aujourd'hui une animation particulière. L'espace réservé aux témoins est envahi par un public de curieux. Un grand nombre d'avocats en robe se pressent à l'audience. Ce n'est pas tous les jours qu'on peut voir passer un Chinois en Cour d'Assises.

Car il s'agit d'un vrai et authentique sujet du Céleste-Empire. C'est le Chinois que Paris connaît depuis près de quinze ans, le protégé de Théophile Gautier, le famulus de M. Catulle Mendès (!), le professeur, le lecteur assidu de la Bibliothèque nationale, Tin-Tun-Ling, qui va comparaître devant le jury sous la grave accusation de bigamie.

Les gardes l'amènent. Il porte le costume traditionnel sous lequel nous l'avons connu. Sa tresse de cheveux flotte toujours sur son dos. (...) Au sommet de sa tête est posée légèrement la même calotte noire agrémentée d'un galon d'or et ornée, sur le devant, du précieux bouton de nacre ; car Tin-Tun-Ling, on le sait, est un lettré" (56).

L'investigation judiciaire avait établi en substance les faits suivants : (57)

En 1872, Ting avait épousé à Paris une institutrice du nom de Caroline

Liégeois. Le ménage devait n'être ni heureux, ni de longue durée, et un plus tard "Mme Tin-Tun-Ling", ayant appris que son mari avait contracté un premier mariage avant de quitter la Chine, déposa une plainte formelle pour bigamie. Le fait de cette première union fut confirmé par une enquête, effectuée par le vice-consul de France à Macao, et l'accusation avait donc été retenue d'office par la justice française.

C'est ainsi que l'infortuné Chinois avait été incarcéré et poursuivi, bien que son premier mariage eût eu lieu vingt-quatre ans auparavant et que la plaignante eût même disparu aux Etats-Unis entre-temps, sans laisser d'autre trace que la plainte déposée.

Il serait trop long d'entrer ici dans tous les détails du procès qui se trouvaient rapportés dans plusieurs grands quotidiens de Paris. Il suffit de dresser brièvement la liste des témoins entendus, soit : Mme la veuve Callery, rentière ; Gustave Lafargue, journaliste, "homme de lettres" et ami de l'accusé (58) ; puis un certain monsieur qui avait attesté l'intégrité de Ting lors du mariage incriminé de celui-ci ; enfin, "une belle et gracieuse personne se présente à la barre en faveur du pauvre Chinois" (59), et l'interrogatoire se développe comme suit :

"M. le président : vos nom, prénoms, etc... ?

Le témoin : Judith Gautier.

M. le président : Femme Catulle Mendès ?

Le témoin : Oui, vingt-trois ans, rue des Martyrs, 50 (60).

M. le président : Votre père, qui a laissé un souvenir si glorieux dans les lettres françaises, avait pris l'accusé sous sa protection. Vous connaissez Tin-Tun-Ling depuis longtemps ?

Le témoin : Oui, monsieur. (...)

M. le président : La question du procès est de savoir si Tin-Tun-Ling, au moment du mariage de Paris, était lié par son mariage de Macao.

Le témoin : D'après la loi chinoise, il était libre.

M. le président : Vous êtes en effet, madame, le premier témoin qui ayez fait cette déclaration à M. le juge instructeur.

Le témoin : Je lui ai communiqué le Code chinois. (...) Le texte du Code Chinois est traduit en français.

M. l'avocat général : J'ai en effet la traduction.

Le défenseur : Moi aussi.

M. le président : J'avoue que je ne connais pas la législation chinoise.

Le défenseur : Pourtant ! ..." (61)

Finalement, l'avocat général allait affirmer la valeur des "éclaircis-

sements" juridiques de Mme Mendès, tout en avouant à son tour un manque de certitude en la matière. Le passage suivant de son plaidoyer final mérite bien d'être cité *in extenso*, ne serait-ce que pour ses digressions subtiles, nous épargnant tout autre commentaire :

"Mme Mendès apprend le chinois et même elle le sait. Elle a compulsé, dans la langue originale et dans la traduction, la législation du pays, et elle y a découvert, vous me pardonnerez le mot, car il est approprié au style oriental, elle y a découvert une perle. "S'il y a eu séparation, dit la loi chinoise, et qu'avant trois ans révolus, le mari étant absent, la femme a abandonné le domicile conjugal sans prévenir le Tribunal du lieu, elle sera condamnée à quatre-vingt coups de bâton. Si elle s'est mariée à un autre, elle sera condamnée à cent coups". Telle est la loi, paraît-il. On parlait volontiers des législations orientales et de leur poésie. On aimait à citer ces textes lointains disant qu'il ne faut jamais frapper une femme, même avec une fleur. D'après la loi chinoise, ce n'est pas avec une fleur, c'est avec le bambou qu'il faut frapper la femme. C'est bien différent, on le voit. Il paraît qu'à distance, et envisagés à travers le prisme de l'éloignement, les objets prennent une autre forme.

Quoi qu'il en soit, résulte-t-il des articles qu'on a invoqués que le mariage de Macao soit nul ? Le mari revenant au domicile conjugal, a bien le droit de donner quatre-vingt ou cent coups de bâton, mais a-t-il le droit de se remarier ? Je n'oserais prononcer. Ces matières me sont trop étrangères et me semblent bien délicates" (62).

Il va sans dire, qu'après tout, le défenseur avait beau jeu de convaincre le jury qu'il fallait rendre la liberté à son client. Il gamissait son plaidoyer d'une abondance de détails sur la "législation polygame" en Chine, tout en s'étendant sur la biographie, habilement agrémentée d'anecdotes, de Ting-Tun-Ling (63).

Après le verdict d'acquiescement, la joie du moment faillit faire perdre au Chinois sa contenance habituelle de lettré :

"M. Lafargue et un grand nombre d'amis du pauvre Chinois viennent lui serrer la main. Tin-Tun-Ling paraît très ému. Il embrasse avec effusion Mme Mendès.

A la porte de la Conciergerie, un grand concours de curieux salue sa sortie de la prison" (64).

Il reste seulement à ajouter que le jeune sinologue et diplomate qui avait consenti à servir d'interprète pendant le procès était Gabriel Devéria - le fils du peintre Achille Devéria -, en congé de son poste à la légation de Pékin (65). En revanche, le défenseur habile et engagé de Ting était un avocat commis d'office et non pas, comme on l'a affirmé, Léon Gambetta, qui, lui, n'avait plus, alors, à gagner des lauriers dans un "modeste et amusant début à la barre" (66).

\*  
\*\*

Ainsi s'achevait l'affaire de Ting-Tun-Ling sur une note plutôt gaie que triste, tout en restant liée au nom du *parfait magicien ès lettres françaises*, qui aurait sûrement apprécié le jeu hasardeux du "double amour" de "son" chinois (67).

Outre la publication du livre déjà mentionné (68), Ting n'a pas dû profiter beaucoup de sa brève et souvent douteuse célébrité (69). Les relations qu'il avait gardées avec Judith après la mort de Théophile Gautier (70), ne furent visiblement pas poursuivies de façon étroite à la suite du procès. Son ancienne élève régna bientôt souverainement comme "princesse chinoise" (71), et l'exilé retourna dans l'anonymat. Il continua à donner des cours de langue et devait trouver de nouveaux amis ainsi que la protection d'un homme politique influent dans les dernières années de sa vie (72).

Le 13 novembre 1886, après une longue maladie, "M. Paul-Jean-Baptiste-Marie Tin Tun Ling, *lettré chinois*" décéda à Paris, "muni des Sacrements de l'Eglise", à l'âge de cinquante-sept ans (73).

Pour conclure, nous allons écouter un dernier "écho" de l'époque, qui fait apparaître encore une fois que l'histoire du "Chinois de Théophile Gautier" ne se serait pas produite ainsi sans l'action d'un génie bienfaisant :

"Tout le monde a connu, beaucoup de monde a tutoyé Tin-Tun-Ling, ce lettré chinois, si français par le cœur, que Théophile Gautier avait adopté et qui avait collaboré à plusieurs romans du maître (74) (...)

C'est au milieu d'une affluence considérable que le cortège est parti hier du n° 65 de la rue Dulong, pour se rendre à l'église Sainte-Marie des Batignolles, où la cérémonie funèbre a été célébrée.

L'ambassade chinoise tout entière, plusieurs élèves de l'Ecole orientale auxquels Tin-Tun-Ling donnait des leçons, un

grand nombre de journalistes et de gens de lettres avaient tenu à rendre un dernier hommage à cet excellent homme et beaucoup l'ont accompagné jusqu'au cimetière de Saint-Ouen" (75).

Stephan VON MINDEN  
Universität München  
Allemagne

#### NOTES

*Remerciements* : Je tiens à exprimer ici ma gratitude envers la Bibliothèque nationale en tant qu'institution vivante de recherche, ainsi qu'à toutes les personnes de ses divers départements qui ont facilité l'accomplissement de ce travail par leur aide efficace et experte.

1 *Le Figaro*, 11 juin 1875.

2 *Ibid.*, 12 juin 1875.

3 *Le Petit Journal*, 3 juin 1875.

4 Lettre non datée à Charles Yriarte (1865 ?), cit. d'après Lov., *H.O.T.G.*, t II, p. 260. - Nous ignorons de quel article de "Tin-Ton-Lin" parle T.G. dans ce court billet, les indications du vicomte de Lovenjoul n'ayant pas permis de déterminer ni la date ni le lieu d'une éventuelle publication.

5 Judith Gautier, *Le Second Rang du collier (Souvenirs littéraires)*, 1903, p. 163 (Cit. ci-dessous comme : J.G., *Second Rang*).

6 Cf. Joanna Richardson, *Théophile Gautier : his Life & Times*, New York, 1959, p. 197 (= Richardson, *T.G.*). - Sur la base de nombreux nouveaux documents, Mme Richardson a accordé une place plus importante à Ting-Tun-Ling dans sa récente biographie sur Judith Gautier (éd. franç. 1989), qui fut d'ailleurs de la plus grande valeur pour notre travail. (Citée ci-dessous comme : Richardson, *J.G.*).

7 Goncourt, *Journal*, t VI, éd. de l'Imp. Nat. de Monaco, 1956-57, p. 96 (17 juillet 1863).

8 Dans la transcription de la Chine populaire (*Hanyu pinyin*), il faudrait lire *Ding Dunling*, la transcription française (E.F.E.O.) donnerait *Ting Touen-ling*. Pour faciliter l'affaire, nous garderons ci-dessous avec Ting-Tun-Ling l'une des façons d'écrire le nom qui fut courante à l'époque et qui s'approche de la prononciation correcte.

9 J.M. Callery (1810-1862) avait quitté les missions sans jamais occuper la position d'évêque, comme le laissait entendre J. Gautier dans le *Second Rang*, pp. 160-61 ; il est l'auteur d'un dictionnaire chinois-français qui resta inachevé (t.I : Macao 1845), et d'un livre très répandu à l'époque sur la révolte des Taiping, *L'Insurrection en Chine* (1853), écrit en collaboration avec le Dr Melchior Yvan (1803-1873). - Ce dernier avait d'ailleurs connu T.G. dès 1847 (cf. T.G., *Correspondance Générale*, t III, p. 196), et se soucia plus tard de la carrière du fils de celui-ci (cf. "Journal d'Eugénie Fort", sept-oct 1858, in : *Bulletin de la Société T.G.* n° 9, pp. 64-66). Mais aurait-il aussi connu le secrétaire de son ancien collègue Callery ?

10 J.G., *Second Rang*, p. 160.

11 *Ibid.*, p. 159.

- 12 *Ibid.* - Judith prêta à son père les paroles : "Je me vois à Pékin, sans un sol (...), ne sachant pas un mot de chinois et ayant pour toute recommandation un aspect insolite (...)". - Cf. aussi *Le Petit Journal*, 13 juin 1875 : "Paris entier le connaît, ce Chinois. Il est, depuis quinze ans, l'une des curiosités, sinon l'un des ornements de la capitale. Qui ne l'a vu s'en aller par les rues vêtu de son sayon bleu sombre, coiffé du petit bonnet national, sa longue natte brune lui battant les mollets ?"
- 13 Cf. Goncourt, *Journal*, t VIII, p. 145.
- 14 T.G., *Voyage en Russie*, p. 412 (Les œuvres de T.G. seront citées ci-dessous d'après l'édition des *Oeuvres Complètes* chez Slatkine, Genève 1978).
- 15 J.G., *Second Rang*, p. 161.
- 16 Cf. Marie-Claude Schapira, *Le regard de Narcisse*, Lyon, 1984, pp. 143-166 et passim.
- 17 Cf. *Second Rang*, pp. 161-163. - J. Gautier, qui, dans ses *Souvenirs*, insiste beaucoup sur le côté "miséricorde", a apparemment contribué à nourrir une sorte de légende sur la délivrance quasiment miraculeuse du Chinois par T.G.; cf. à titre de curiosité un article du littérateur allemand Paul Ernst de 1929, où il raconte avec effusion comment "le bon Théophile", une nuit d'hiver, tira Tin-Tun-Ling de la misère sous un pont de Paris. (P.E., *Völker und Zeiten*, München 1940, pp. 110-111).
- 18 "Au public français" (préface) in : Tin-Tun-Ling, *La Petite Pantoufle*, traduit par Charles Aubert ..., Paris : Librairie de l'Eau-Forte (Richard Lesclide), 1875 (2ème éd. 1889). - Pour la seconde édition, parue après la mort de Ting, on remania légèrement la préface, tout en laissant d'ailleurs "revivre" l'auteur : "Trente années (au lieu de quatorze en 1875) sont tombées dans l'oubli depuis que j'ai quitté l'Empire du Milieu ...".
- 19 "Le Palais de Cristal. III. Les Barbares", in : *La Presse*, 11 sept. 1851. Cf. *L'Orient*, t I, p. 364 ; ici sous le titre : "Les barbares modernes", portant le sous-titre inexact "à l'Exposition universelle de Londres".
- 20 T.G. *op. cit.*, t I, p. 306 ("L'Inde à l'Exposition universelle de Londres" ; pour le sous-titre cf. note 19).
- 21 *Ibid.*, p. 283 ("Acrobates et saltimbanques orientaux").
- 22 "En Chine", in : *La Presse*, 25 juin 1849 ; cit. d'après *L'Orient*, t I, pp. 236-237 (portant encore le sous-titre inexact : "Souvenirs de l'exposition universelle..."; cf. Lov., *H.O.T.G.*, t I, n° 999).
- 23 J.G., *Second Rang*, p. 163.
- 24 *Ibid.*, p. 241 ; cf. aussi pp. 259, 261.
- 25 *Ibid.*, p. 202.
- 26 Goncourt, *Journal*, t VI, p. 198 (21 avril 1864).
- 27 *Ibid.*, t VII, p. 78 (4 mai 1865). - Flaubert fit mention du "Chinois" le lendemain de la soirée en question dans une lettre à sa nièce ; cf. Flaubert, *Correspondance*, t III, p. 35.
- 28 J.G., *op. cit.*, p. 203.
- 29 *Ibid.*, p. 205 ; cf. aussi Richardson, *op. cit.*, pp. 40 et 69. - On sait pourtant, qu'en ces années, Judith avait aussi à lutter pour ce qui était de ses affaires de cœur, son père lui ayant défendu de poursuivre son projet de mariage. Ting devint alors son confident et eut à passer des billets doux, empreints d'inquiétude et d'impatience, à Catulle Mendès : "J'ai fait des rêves tous noirs... Ting est entré dans ma chambre, avec un grand livre de poésie chinoise (!) ; tes lettres étaient dedans et les chauve-souris se sont envolées"; lettre non datée (1864 ?), cit. d'après Richardson, *J.G.*, p. 47.
- 30 J.G., *op. cit.*, pp. 203-205. - En 1866, acquiesçant à la demande de son père, on lui concéda même le droit rare d'y emprunter des livres. Cf. Richardson, *op. cit.*, p. 40.
- 31 *L'Artiste*, 15 janvier 1864, pp. 37-38 et 1er juin 1865, p. 261. - Cependant, le tout premier début de "Judith Walter" paraît avoir été sa présentation - côte à côte avec Jules Janin

- de deux livres d'enfant illustrés et de *La Terre et les Mers*, une description physique du monde par Louis Figuier que l'on trouve dans la même revue le 1er décembre 1863, pp. 262-63 ("Livres d'étranges"). Cf. le *Second Rang*, p. 68, où Judith affirme que son "premier article" est été celui sur *Eurêka* d'Edgar Poe, traduit par Charles Baudelaire (*Le Moniteur Universel*, 29 mars 1864).
- 32 *L'Artiste*, 1er juin 1865, p. 261. - Légèrement remanié, le poème figura plus tard dans *le Livre de Jade*. Un autre poème de Ting-Tun-Ling fut publié dans la *Revue des Lettres et des Arts* avec la transcription de l'original, traduit par Judith Mendès (*Jé-man ! "La nuit triste"*, loc. cit., 29 mars 1868, p. 21).
- 33 Il s'agissait de Marguerite Dardenne de la Grangerie (\* 1847), qui, selon Judith Gautier, avait "tout à fait conquis" son père (*Second Rang*, p. 244).
- 34 Cit. d'après Lov., *H.O.T.G.*, t II, pp. 308-310. - Pour le dictionnaire "franco-chinois" cf note 9. - Dans le *Second Rang*, pp 244-5, on trouve une version différente de la genèse du sonnet en question, ce qui renforce notre opinion que la "spirituelle fantaisie" doit être attribuée à part entière à Th. Gautier. Dans ce contexte, il conviendrait de rappeler la phrase suivante de Fortunio : "Mais sans les *hors-d'œuvre* et les *épisodes* comment pourrait-on faire un roman ou un poème, et ensuite comment pourrait-on le lire ?" (*Op. cit.*, p. 41).
- 35 T.G., *Poésies complètes*, éd. René Jasinski, 1970, t II, p. 193.
- 36 Cf. note 33. - Cf. Lov., *H.O.T.G.*, t II, p. 310 : "... C'est dans un costume de bal emprunté à la souveraine du Céleste-Empire que la jeune femme qui en est l'objet a inspiré le poète". Pour la circonstance, T.G. avait "aculturé" la *reine-marguerite*, qui figure déjà dans sa "nouvelle chinoise" *Le Pavillon sur l'Eau* (1846, pp. 353, 360), et qui n'est autre, en réalité, que le chrysanthème.
- 37 *Poésies complètes*, t III, p. 195 ("A Mme Marguerite Dardenne de la Grangerie. Sonnet I"); cf. J. Richer : 1981, pp. 149-151 et Lov., loc. cit. - Pour plus de détails au sujet de "T.G. et la Chine" cf. trois excellentes études qui se complètent mutuellement, et dont nous avons beaucoup profité pour notre travail :
- . Henri David, *"Le Pavillon sur l'Eau. Sources et traitement"*, in : *Modern Philology*, Vol XIII/7 & 11 (nov. 1915 & mars 1916), pp. 391-416, 647-668.
  - . William L. Schwartz, *The imaginative interpretation of the Far East in Modern French literature. 1800-1925*, Paris 1929 (chap. I).
  - . Jean Richer, *Etudes et recherches sur Théophile Gautier prosateur*, Paris 1981 (chap. VIII : "Reflets de la Chine").
- 38 Né vers 1830 dans la province de Shanxi (Chen-si), dans le Nord de la Chine, Ting avait terminé prématurément sa formation scolaire après avoir obtenu le grade de *xiucaï* (*siuts'ai*), qui n'est que la base de départ pour toute carrière administrative. Cf. *Gazette des Tribunaux*, 12 juin 1875.
- 39 Richardson, *T.G.*, p. 210.
- 40 Voir aussi note 29.
- 41 Lettre à Carlotta Grisi (fin avril 1866); cit. d'après Richardson, J.G., p. 62 et Jean Tild, *Théophile Gautier et ses amis*, 1951, p. 273 (pour la seconde partie de la dernière phrase).
- 42 Richardson, loc. cit. - Le 1er mai 1866, la *Revue du XIXème siècle* publiait "Soirs de lune. Petits poèmes chinois" sous le nom de Judith Walter (loc. cit., pp. 338-340); il n'y a pas de doute que Gautier parle de ces traductions-là, dont son ancien ami et collègue Arsène Houssaye a dû le tenir au courant. Le même numéro comportait d'ailleurs "Le palais Pom-péien" de T.G.
- 43 Goncourt, *Journal*, t VII, p. 187 (29 juin 1866).
- 44 Lettre à son père, cit. d'après Richardson, J.G., p. 69. - Le 1er octobre 1866, la *Revue du XIXème siècle* avait publié "Les trois baisers. Histoire chinoise" sous le nom de Judith

- Walter. Cette "petite nouvelle" s'étendait sur près de trente pages et fut la première œuvre "extrême orientale" en prose de Judith Gautier. (*Loc. cit.*, pp. 7-43). Ce titre, ainsi que les "Petits poèmes chinois" de la même année (cf. note 42), ne figure pas dans la bibliographie de J. Richardson.
- 45 Richardson, *loc. cit.*, - Ce deuxième volume, annoncé au dos du *Livre de Jade* (1867) sous le titre *Nouvelles et légendes chinoises* "pour paraître prochainement", ne fut pas publié, cependant. Judith en reparlera dans une lettre à son père, datant d'octobre 1867 environ. (Cf. Richardson, *op. cit.*, p. 76). - On trouve des nouvelles chinoises dans ses anthologies de prose *Les Cruautés de l'Amour* (1879) et *Fleurs d'Orient* (1893).
- 46 *Ibid.*
- 47 Judith Walter, *Le Livre de Jade*, Paris : A. Lemerre, 1867. - Dans les rééditions du livre, cette dédicace fut supprimée.
- 48 Même s'il n'existe pas, à ma connaissance, d'étude monographique sur *Le Livre de Jade*, on trouve des informations intéressantes quant à la réception du livre dans : Richardson, *J.G.*, pp. 70-75, et *passim* ; Schwartz : 1927, pp. 37, 43-49.
- 49 Paris : Amyot, 1862.
- 50 La comparaison de ces sept pièces permet de supposer que Judith Gautier ne connaissait même pas le livre du marquis de Saint-Denys quand elle faisait son choix de poèmes et écrivait le sien.
- 51 La deuxième édition, augmentée d'une quarantaine de pièces de vers, comportait non seulement de la poésie pré-T'ang, mais aussi plus de noms d'auteurs post-T'ang et contemporains.
- 52 Arthur Waley (tr.), *A Hundred and Seventy Chinese Poems*, London, 1920, p. 21 ("Bibliographical Notes"). - Un jugement similaire, quoique reposant sur un sentiment d'amitié personnelle, se trouve dans l'*Essai sur la Littérature Chinoise* (1912) du sinologue et diplomate Georges Soulié de Morant, dont Suzanne Meyer-Zundel disait que Judith l'aurait "aiguillé" sur la Chine (cf. Richardson, *J.G.*, pp. 203 ; 249) : "... nous ne connaissons qu'une traduction réellement belle des poèmes chinois, le *Livre de Jade* de Mme Judith Gautier, qui, à la conscience et la fidélité dans la traduction, a su joindre l'expression poétique du sentiment : elle a vu et fait voir tout ce que les poèmes contenaient de beauté et de délicatesse" ; Soulié, *op. cit.*, p. 199.
- 53 Il convient de remarquer ici, qu'en citant ou en examinant le *Livre de Jade* dans une perspective historique, on a généralement négligé de tenir compte des différences entre la première et la deuxième édition. Ainsi, par exemple, les vers de la poétesse célèbre "Ly-Y-Hane" (i.e. Li Ta'ing-chao) ne furent incorporés que dans l'édition augmentée de 1902. Les éditions françaises ultérieures (J. Tallandier : 1928 ; Plon : 1933) sont basées sur celle-ci. (Cf. notes 51 et 48).
- 54 Lettre à J.M. de Hérédia (9 juin 1867), cit. d'après Richardson, *J.G.*, p. 70 ; cf. moins "décidé", mais dans le même sens, le jugement d'Anatole France ; Richardson, *op. cit.*, p. 71.
- 55 On trouve une liste de traductions dans Richardson, *J.G.*, p. 299, qui reste pourtant à compléter. - Pour ce qui est de l'influence du *Livre de Jade*, il suffit de mentionner ici à titre d'exemple qu'on retrouve trois poèmes de ce recueil dans la symphonie *Das Lied von der Erde* (Le Chant de la Terre) de Gustav Mahler, qui les avait choisis de la traduction allemande de Hans Bethge. Cf. Henry-Louys de la Grange, *Gustav Mahler. Chronique d'une vie, t. III : Le génie foudroyé (1907-1911)*, Paris 1984, pp. 1120-1172.
- 56 *Gazette des Tribunaux*, 12 juin 1875, p. 564. - Rien ne permet de confirmer l'assertion que Ting aurait été le "famulus" de C. Mendès.

- 57 Dans ce qui suit nous nous référons, sans autre mention, à l'article non signé de la *Gazette des Tribunaux* du 12 juin 1875, pp. 564-5. - Abstraction faite de multiples contradictions quant aux dates, ce texte reste toujours un précieux document de facture, dirait-on, vaudevillesque, écrit dans le meilleur style de la chronique judiciaire.
- 58 Gustave Lafargue ("quarante-quatre ans"), sur lequel nous n'avons pu obtenir beaucoup de renseignements, aurait probablement pu tirer un vaudeville de la matière du procès. Le Catalogue des imprimés à la Bibliothèque nationale répertorie seulement un titre de sa plume (*Suzanne au bain, opérette en 1 acte ...*, 1872).
- 59 *Le Petit Journal*, 13 juin 1875, p. 3.
- 60 *Gazette des Tribunaux*, loc. cit. - *Le Figaro* (12 juin 1875, p. 2) rapporte la déclaration d'âge comme "vingt-cinq ans". - Dans tous les cas, Judith, née en août 1845, s'était visiblement "rajeunie" de quelque cinq ans ici. C'est un détail d'autant plus significatif que tout au long de sa vie et même après sa mort, l'année 1850 fut généralement admise en public comme celle de sa naissance, sans qu'elle eût essayé de rectifier cette erreur. Cf. à titre d'exemple *La Grande Encyclopédie*, *Le Grand Larousse du XIXème (et XXème) siècle*, mais aussi une multitude d'exemples dans la littérature, y compris articles de journaux relatifs à sa personne. La thèse de M. Camacho (*Judith Gautier. Sa vie et son œuvre*, 1939) - de même que d'autres biographes par la suite -, tout en établissant la date de naissance correcte, néglige le caractère systématique de cette erreur.
- 61 *Gazette des Tribunaux*, loc. cit.
- 62 *Ibid.*
- 63 *Ibid.*
- 64 *Ibid.* - Dans le *Second Rang*, Judith Gautier ne fait aucune mention du procès ; par contre, elle relate la poétique et triste histoire d'un amour malheureux de Ting qui aurait pris une fin soudaine par... la mort de l'épouse promise. Cf. J.G., *op. cit.*, p. 160 et note 17 ci-dessus.
- 65 Pour un aperçu concis des relations de T.G. avec les frères Eugène et Achille Devéria, cf. T.G., *Correspondance Générale*, t IV, pp. 458-460. - C'est en effet une coïncidence frappante que le jeune Devéria se soit trouvé mêlé à l'affaire du "Chinois de Gautier".
- 66 Jean Tild, *Théophile Gautier et ses amis*, p. 170 : "Tin-Tun-Ling avait été acquitté grâce à la plaidoirie d'un jeune (!) avocat, Me Léon Gambetta (...)". - Sans connaître l'origine de ce "canard", on le trouve déjà rapporté dans une note chez H. Heilmann, *Chinesische Lyrik vom 12. Jh. vor Christus bis zur Gegenwart*, München & Leipzig, 1905, p. 154.
- 67 Jean Richer a attiré l'attention sur certains côtés extrême-orientaux du thème du "double amour" chez Gautier et de son "dénouement" à la chinoise. Cf. Richer, *op. cit.*, pp. 148-9 et Lov., *H.O.T.G.*, t I, n° 91.
- 68 Cf. note 18.
- 69 Fig. 1 (*Le Sifflet*, 20 juin 1875). - Dans la même veine caricaturale les *Souvenirs*, en plus grande partie fantaisistes, d'Armand Silvestre, qui prétend entre autres d'avoir eu "l'honneur" d'être l'élève de Ting ; cf. A. Silvestre, *Portraits et Souvenirs. 1886-1891*, Paris 1891, pp. 184-193 ("Tin-Tun-Ling"). Pour un portrait bien plus malveillant qui se distingue surtout par ses préjugés insipides cf. Emile Bergerat, *Souvenirs d'un Enfant de Paris. Les Années de Bohème*, 1911, pp. 365-373 ("Le Chinois de Gautier"). - La copie du portrait-charge du *Sifflet* nous a été communiquée par les soins aimables de M. Garetta, Conservateur de la Bibliothèque de l'Arsenal.
- 70 A la fin de 1873, Edmond de Goncourt avait rencontré Judith en compagnie de sa mère et du Chinois "Tsing", qui ne peut être autre que Ting-Tun-Ling ; cf. Goncourt, *Journal*, t X, p. 154 (28 déc. 1873).
- 71 Ce titre lui fut conféré par *Le Petit Bottin des Lettres et des Arts*, 1886, cit. d'après Remy de Gourmont, *Judith Gautier*, Paris, 1904, p. 6.

- 72 Il s'agissait de Paul de Cassagnac (1843-1904).
- 73 *L'Autorité*, 16 nov. 1886, p. 1. - Paul de Cassagnac, qui était l'un des soussignés du faire-part de décès, était rédacteur en chef et directeur politique de *l'Autorité*, dont il fut aussi le fondateur. - Pour ce qui est de l'âge de Ting, il faut souligner le caractère approximatif de toute indication relative à la date de naissance que l'on trouve dans les divers documents. Ainsi, lors du procès, il avait déclaré être né le 15 mai 1831 (*Le Figaro*, 12 juin 1875, p. 2), son défenseur se tirant de l'affaire délicate des dates "à la chinoise" en disant qu'il était né "vers 1831" (*Gazette de Tribunaux*, 12 juin 1875, p. 564); dans le faire-part de sa mort on lui attribua 57 ans. Tout compte fait de ces contradictions, il paraît justifié de fixer "vers 1830" l'année de sa naissance.
- 74 Il va sans dire qu'il s'agit là d'une affirmation gratuite, dont l'origine est à chercher tout au plus dans la collaboration de Ting-Tun-Ling et de *Judith Gautier*.
- 75 *Le Figaro*, 16 nov 1886, p. 1. - On n'a pas trouvé de trace de la tombe d'un Chinois à Saint-Ouen, jusqu'ici...



**UN AMI DE THEOPHILE GAUTIER EN ORIENT,  
CAMILLE ROGIER  
REFLEXIONS SUR LA CONDITION DE DROGMAN (1)**

Ami de jeunesse de Gautier et de Nerval, le peintre Camille Rogier est signalé dans la chronique dix-neuviémiste comme le locataire d'un appartement, rue du Doyenné, où le groupe vécut une joyeuse Bohème. En menant sur lui une enquête biographique, nous ne cherchons pas à nous livrer à un jeu de réhabilitation. Si le rôle d'un homme qui "demeure l'une des personnalités les plus mal connues du monde romantique" (2) nous semble devoir être en effet réévalué, ce n'est pas pour promouvoir un auteur de plus dans le Panthéon où siègent désormais ses très célèbres amis. Personnage de second plan, il nous semble pouvoir être rattaché à un groupe social sans lequel le voyage d'Orient n'aurait pas été possible, ou du moins n'aurait pas pu prendre cette forme institutionnelle qu'il revêtit au XIX<sup>ème</sup> siècle : nous voulons parler du groupe disparate (et fonctionnellement interlope) des guides et interprètes en pays musulmans, des médiateurs et des passeurs de tous ordres, qui remplirent même des fonctions salariées sous le nom spécifique de drogman. A travers l'évocation du parcours de Camille Rogier, et de sa présence trop discrète mais avérée dans le champ littéraire, nous voudrions appeler à une plus juste évaluation de la contribution de ce groupe à la connaissance du monde.

Le terme de drogman est anciennement attesté dans la langue, et son étymologie est bien connue. C'est la transcription d'un mot arabe, *turjumân*, largement usité au Levant, et qui signifie "interprète" (3). On sait que la fonction ne se limite pas aux compétences linguistiques, d'ailleurs inégales. Elle est bien mieux cernée par un autre terme, dérivé de la même racine, celui de truchement. Le drogman sert en effet d'intermédiaire polyvalent

entre des voyageurs européens et une population locale qui n'a pas été apprivoisée aux passages, encore rares, de groupes d'étrangers, désignés depuis lors du nom de "touristes" - terme anglais cette fois, qui a connu le succès que l'on sait.

Héritier du voyage initiatique que les Britanniques baptisèrent *Grand Tour*, le périple méditerranéen ne vient en vogue qu'au XIX<sup>ème</sup> siècle. A une époque où la Grèce est encore sous domination ottomane, la visite des vestiges des civilisations anciennes s'égare vite en pays d'Islam. Mais les riches oisifs férus de culture qui s'y lancent ignorent souvent tout de la langue et des usages des pays qu'ils traversent. Ils ne manquent donc pas, dès leur débarquement, de recruter l'un de ces pittoresques accompagnateurs, destiné à les guider sur leur itinéraire et à les aider dans tous leurs rapports avec la société indigène (4). Ceux-ci vont leur servir également d'informateurs, parfois exclusifs. Leurs commentaires, circonstanciés ou stéréotypés selon le cas, transparaissent dans les relations publiées que nos voyageurs ne manquent pas de rapporter de leurs expéditions. De cette contribution, il ne leur est qu'exceptionnellement fait justice : l'importance même de la dette rend une telle évaluation difficile. On préfère donc en tirer la substance et évoquer l'expression anonyme d'un discours indigène devenu miraculeusement compréhensible.

Fonctionnaires politiques avant d'être versés à l'usage privé, les drogmans comptent déjà, au XIX<sup>ème</sup> siècle, une haute descendance où l'on trouve des personnages illustres, à commencer par Léon l'Africain, deux fois transfuge et renégat, dont l'admirable *Description de l'Afrique* fut publiée en 1550. L'archétype demeure Venture de Paradis, sorti de l'Ecole des Langues orientales - fondée, rappelons le, pour former ces interprètes de profession -, qui mourut pendant l'expédition d'Egypte après une longue carrière au Maghreb et au Levant. Sur son cas, l'injustice est flagrante : il eut à relire le manuscrit des *Voyages* de Volney, mais ses propres rapports attendirent plus d'un siècle d'être publiés. Il était loin pourtant de sous-estimer l'importance réelle de sa fonction, comme en témoigne une formule désabusée, et sans doute excessive :

"Les consuls", disait-il en effet, "quelque mérite qu'on leur suppose, n'ont jamais vis-à-vis de gens du pays que la dose d'esprit, de sagacité et d'adresse que peuvent avoir leurs interprètes" (5).

Bonaparte, dans une note lapidaire, rédigée lors de sa disparition, confirme : "Venture est décédé ; lourde perte pour nous".

Rares donc ceux, parmi les drogmans, qui obtiennent cette consécration. Rares aussi ceux qui atteignent à de telles hauteurs. Car on doit reconnaître

que les témoignages dont nous disposons montrent une population plus mélangée de mercantis ratés ou de mercenaires à la retraite, issus de minorités enclavées ou d'unions mixtes peu honorables. Pour compenser ces origines suspectes, sources d'une expérience vraie, ils placent leur superbe dans une belle prestance et des uniformes disparates supposés impressionner les indigènes et en imposer à des voyageurs apeurés (Planche 1).



Planche 1 : Bonfils : "Drogman, guide des voyageurs"  
(photographie, après 1864).

Prenons, dans les grands voyages littéraires, quelques-unes de ces figures. Voici Abdallah, le drogman de Nerval en Egypte : si snob, qu'il n'accepte normalement que des Anglais et refuse tout net de descendre au même hôtel que son patron (6). Intermédiaire équivoque mais indispensable, il se révèle à l'occasion comme un bon informateur (7). Voici au contraire le personnage très coloré de Joseph Bricchetti, qui accompagne Flaubert et Du Camp, et remonte avec eux le Nil pour la soixantième fois : ce Génois mâtiné d'Arabe parle un étrange sabir, qu'il orne de préciosités d'analphabète. Sale et vaniteux, il est pourtant fort apprécié de ses patrons pour ses qualités de chasseur et de cuisinier, mais également de guide et de négociateur (8). Aussi perçoivent-ils comme une injustice cette formule extraite d'une lettre de "recommandation" émanant d'un Français du Caire :

"Fainéants, paresseux et l'oisiveté, tels sont les défauts des drogmans, principalement la boisson et les femmes" (9).

Ces vices supposés pourraient bien être quelques traits composant, si l'on en croit de bons témoins, la personnalité de Camille Rogier : les raisons pour lesquelles il a coulé quinze années au moins d'une existence heureuse en Orient, où il devait servir d'hôte et de guide aux voyageurs que nous venons de citer.

### **Echos littéraires d'une existence**

Les lacunes qui demeurent dans notre connaissance de la biographie de Rogier ne sont si flagrantes que parce que certains épisodes ressortent en pleine lumière. Cela tient à sa destinée, qu'il partage avec les drogmans de moindre importance, de n'exister que par quelques artistes de premier rang qui viennent à le fréquenter. On peut récapituler brièvement les circonstances dans lesquelles certains d'entre eux, parmi les plus illustres de ce temps, nous apportent un témoignage sur notre auteur.

Rogier est d'abord - c'est ce que l'histoire littéraire a retenu de lui - le locataire en titre du temple de la "Bohème galante" (10) : un appartement, rue du Doyenné, où il soude une amitié durable avec Nerval, Gautier, Arsène Houssaye. C'est lui qui y amène "la Cydalise", une grisette dont Gautier s'éprend. C'est "chez Rogier" qu'a lieu, en novembre 1835, un fameux bal costumé, à l'occasion duquel il peint, avec l'aide de jeunes rapins nommés Chassériau, Corot, Marilhat, un immense salon baroque. Ce lieu est évoqué à maintes reprises, dans les livres de souvenirs de nos auteurs, toujours avec nostalgie (Planche 2). Ils ne manquent jamais de signaler la place éminente qu'y occupait Rogier (11) ; ces regards rétrospectifs évoquent un peu facilement chez lui, dès cette époque, les signes d'une vocation orientale - ce qui ne nous paraît pas établi.

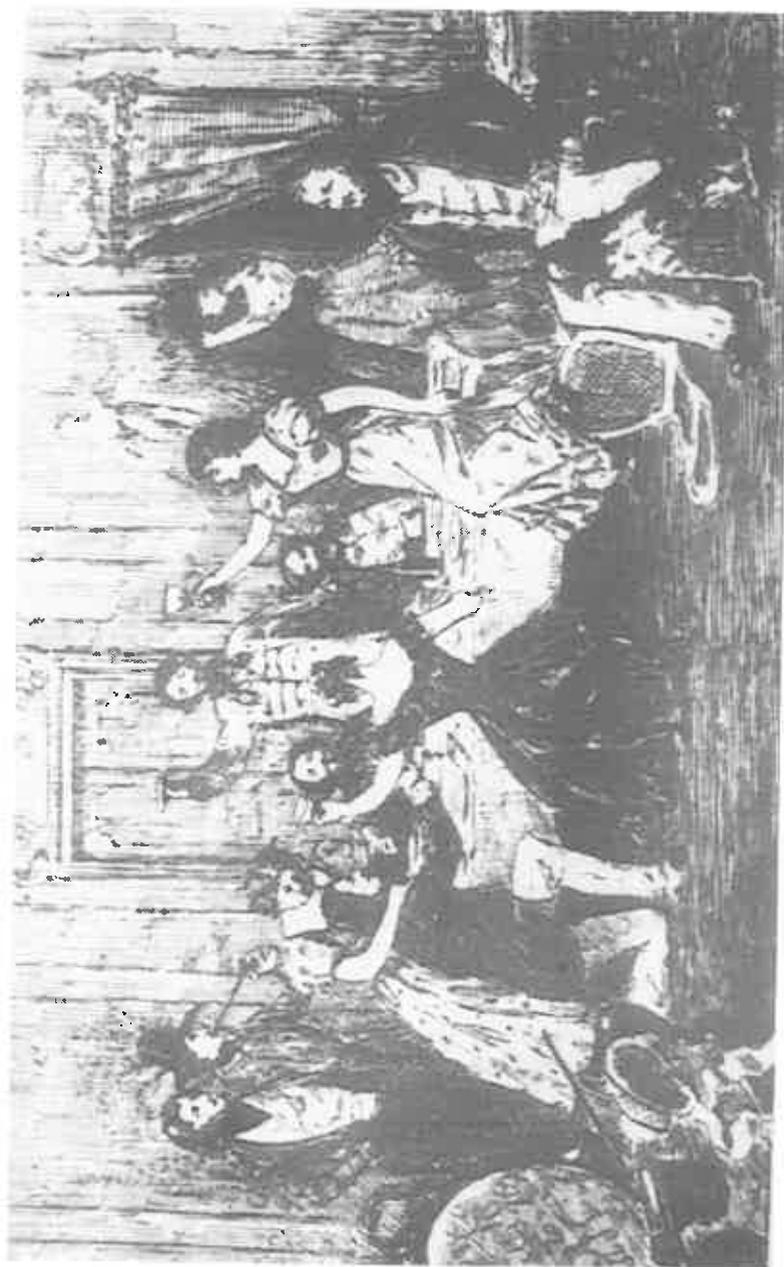


Planche 2 : Camille Rogier : "Au Doyenné"  
(vignette in Houssaye 1885, I : 291).

Le second écho littéraire nous est fourni par le récit du séjour à Constantinople de Nerval.

"J'avais retrouvé à Péra", écrit-il, "un de mes plus anciens amis, un peintre français qui vivait là depuis trois ans, et fort splendidement, du produit de ses portraits et de ses tableaux" (12).

Il s'agit de Rogier, nommé cité (13) ou, à plusieurs reprises, allusivement, comme l'"ami peintre". Gérard souligne tout le profit qu'il tire de cette rencontre : au terme d'un voyage épuisant, on s'occupe de le loger, de le guider en ville, de l'initier au fonctionnement byzantin du Sérail. Et les amis repartent en France au tournant de l'année. Ces retrouvailles sont, après le retour à Paris, à l'origine d'une réactivation du groupe du Doyenné. Publiant, en 1846, une collection de lithographies tirées de scènes ottomanes, Rogier demande à Nerval une préface, que celui-ci ébauche en effet, laissant à Gautier la tâche de l'achever - et de la signer (14). C'est *La Turquie, mœurs et usages des Orientaux...*, qui comporte en outre un long texte explicatif (15).

Le livre n'a pas le succès escompté : il ne permet pas d'imposer son auteur au monde artistique parisien. C'est donc à Beyrouth qu'un autre voyageur illustre retrouve bientôt Rogier (16). Flaubert parle en effet d'une rencontre avec le directeur des Postes du lieu,

"un peintre de Paris, un de la clique de Gautier, qui vit là en orientalisant" (17).

Camille Rogier est devenu fonctionnaire ! Il ne s'est pas rangé pour autant, si l'on en croit les récits parvenus sur cette rencontre. Dans sa somptueuse maison, il offre en effet aux voyageurs une séance de harem à l'orientale avec quatre prostituées. Flaubert en rapportera un souvenir attendri - il réclame la copie du portrait d'une des filles - et cuisant - il pense, mais injustement semble-t-il (18), avoir contracté ici la syphilis qui le tourmentera longtemps.

C'est à cet épisode, sans doute, que pense encore Houssaye dans un texte qui constitue le dernier témoignage littéraire sur notre auteur. Parus en 1896, ses *Souvenirs de jeunesse* sont dédiés à Rogier, "dernier survivant de l'époque radieuse du romantisme". Dans la préface, on lit cette phrase curieuse :

"Te souviens-tu que par le hasard des choses tu as retrouvé Gérard de Nerval à Thèbes ?" (19)

Il semble bien qu'Houssaye télescope ici toute une série d'événements (20) : car Nerval n'est jamais venu à Thèbes, et il a évidemment rencontré Rogier à Constantinople. En revanche, Flaubert y a fait une étape mémorable, marquée par la rencontre avec une almée, la célèbre Kuchuk-Hanem (21) ; ce qui évoque en retour la fameuse séance de Beyrouth (22)... chez Rogier !

## Les lacunes de la biographie

Entre ces témoignages lumineux, mais éclatés dans l'espace et dispersés sur un bon demi-siècle, peut-on reconstituer la trame continue de la biographie ? La tâche n'est pas rendue facile par la nature même de la documentation : une œuvre largement anonyme, qui semble refuser l'écrit (23). Ce n'est que récemment, sans pourtant que des sources nouvelles soient invoquées, que l'on semble s'accorder sur les dates de sa vie : 1810-1896 (24). Si l'on ne dispose d'aucune récapitulation nécrologique, on peut cependant avoir une vision moins mythologique de son parcours, grâce à deux articles qui lui sont consacrés sur le tard : celui de Forgues, en 1883, et celui de Burty, en 1887, s'appuyant sur des entretiens complaisamment accordés. On peut aussi glaner nombre de notations biographiques dans les correspondances de ses illustres amis qui ont fait l'objet d'éditions savantes.

Camille Rogier est donc né en 1810 (25) ; du côté de Nîmes où il conserve des attaches (26). Il fait cependant ses études (les Beaux-Arts ?) à Toulouse et c'est donc un Méridional qui "monte" à Paris en 1831. Il s'y fait rapidement accepter grâce à un tempérament avenant, à la fois enjoué et intelligent, dont tout le monde continuera à le féliciter (27). Le meilleur témoignage en reste sa capacité à se faire une place très rapidement partout où il va, au cours d'une existence particulièrement vagabonde (28).

On ne sait s'il rencontre Gautier dans les ateliers d'artistes, ou Nerval dans ses pérégrinations nocturnes. On sait seulement qu'il partage avec ce dernier, dès 1834, un appartement, au 5 de la rue des Beaux-Arts (29). La même année, tout le groupe colonise bruyamment le quartier du Doyenné, à deux pas du Louvre. Dans quelle mesure la joyeuse existence qu'on y mène tient-elle à l'animation qu'il y met ? Houssaye et Gautier parlent aussi d'une vie de labeur et Rogier est le seul à gagner véritablement sa vie grâce à ses illustrations de livres (30). Mais on fait beaucoup la fête et il est de ceux qui amènent ici les fameuses cydalises qui égayaient la vie de l'appartement (31) D'ailleurs Rogier rêve déjà de harems.

C'est pour un classique voyage en Italie qu'il s'engage, en 1837, après la dissolution du groupe. On ne sait pourtant que peu de choses sur ce séjour de trois ou quatre ans entre Florence, Rome et Venise (32). N'ayant pas suivi la voie royale qui aurait pu le conduire à la Villa Médicis, Rogier



Planche 3 : Camille Rogier : "Famille juive"  
(lithographie de *La Turquie*).

doit, comme par le passé, vivre de son travail. Il cherche pourtant à se sortir de cette condition d'illustrateur, d'où il a tiré jusque-là sa subsistance. Et à se hisser vers le grand art par la fréquentation des maîtres.

C'est encore sur un coup de tête, pour suivre quelques compagnons de bamboche (33), qu'il reprend la route, pour Constantinople cette fois. Il raconte avoir eu là, dès son arrivée, une invraisemblable aventure avec une dame de l'aristocratie turque, rencontrée à la promenade des Eaux-Douces d'Asie. De cette histoire, il existe plusieurs versions (34) ; Nerval en évoque le récit sur un mode romancé mais tout à fait vraisemblable. Gautier semble n'y pas ajouter foi : ce *topos* tartarinant est tout simplement impensable (35). L'essentiel est que Rogier l'ait racontée avec assez de conviction et de talent pour se faire remarquer par la communauté européenne d'Istanbul, recevoir ses commandes, et pouvoir gagner sa vie de son art.

Son habileté lui permet d'exceller dans le portrait ; sa curiosité le conduit à accumuler des scènes de genre, très prisées. Cantonné, comme dans le passé, dans les supports légers, il semble quand même avoir obtenu des commandes plus importantes. Un dignitaire arménien l'adopte et lui confie la décoration d'une chapelle, avec une monumentale *Adoration des mages*. Nerval lui impute même un portrait officiel du sultan Abdulmajid (36). Et c'est donc un artiste installé qui l'accueille à Constantinople.

Ils quittent cependant la ville, sans retour, quatre mois plus tard. Rentré à Paris, Rogier cherche à exploiter la documentation accumulée pendant son séjour. Il expose au Salon les séries de costumes et des scènes qui vont faire la matière de *La Turquie*. Ouvrage total, il devait compter, selon le bon de souscription, cinquante planches lithographiques. La première livraison paraît fin 1846 avec, comme on l'a vu, une préface signée de Gautier qui souligne la valeur du témoignage : conformément à sa légende, Rogier aurait su s'introduire dans les intérieurs orientaux et spécialement dans le quartier des femmes. Aucun libertinage pourtant dans cette collection. Des vues intimes, plutôt chastes, de la vie des familles (Planche 3). Et puis les classiques scènes de cafés, de boutiques et de cimetières (Planche 4). Le texte courant est informé, souvent démystificateur, aigu dans ses analyses (37). Est-ce pour ces qualités même que le livre, malgré les notes élogieuses que Gautier publie (38), ne suffit pas à réinstaller Rogier à Paris ?

A l'origine de sa décision de demander une place de fonctionnaire en séjour en Orient, il semble invoquer seulement le mauvais sort : la révolution de 1848, qui compromet la parution du second volume (39). Une recommandation du nouveau pouvoir suffit à l'installer directeur des Postes à Beyrouth. C'est une place de notable, et une sinécure qui ne l'empêche pas de voyager un peu et de continuer à exercer son art. Il s'y installe pour une douzaine d'années. Et c'est dans ce cadre qu'il fait la connaissance de



Planche 4 : Camille Rogier : "Café dans un cimetière"  
(lithographie de *La Turquie*).

Flaubert et de Du Camp. "Il mène là", écrit ce dernier, "une existence fort convenable dans une maison entourée de jardins pleins de mimosas" ; avec toutes les commodités de l'Orient de ce temps : des hamacs où fumer la pipe (à haschich ?), une domesticité diligente et un harem, fort peu convenable celui-là, dont il fait profiter ses amis. Mais c'est de la qualité de sa conversation et de ses collections d'art que le très conventionnel abbé Azaïs le félicite lors de son passage, en 1853. Le contraste dans la tonalité de ces visites ne manque pas de sel (40).

Il délaisse ce paradis de Mahomet dans les années soixante, mais pour bénéficier d'une promotion, devenant, à Marseille (41) "Commissaire général (des Postes) pour les Mers du Levant". On suppose qu'il a profité de sa nouvelle position, pendant son séjour marseillais, pour élargir ses collections aux objets d'Extrême-Orient. Continue-t-il à peindre ? Il n'expose plus au Salon depuis 1848. Et il ne se préoccupe de se faire admettre à l'Académie des Beaux-Arts qu'en 1870, alors qu'il est sur le point de quitter ses fonctions (42).

Quand la jeune République se résout à réduire l'administration pléthorique que lui a léguée l'Empire, il prend sa retraite. Elle est assez convenable pour lui permettre de se réinstaller à Paris dans le cadre champêtre de l'avenue Frochot où il disposera, au n° 26, d'un atelier, et d'un appartement assez vaste pour installer les vitrines de ses collections. C'est dans ce cadre qu'il reçoit aimablement ses visiteurs. Il leur distribue ses esquisses pour des entreprise délaissées : illustrations pour les *Mille et une nuits* (Planche 5) ou pour les *Mémoires* de Casanova (43). Aucune note de dépit dans ces années de vieillesse :

"Il y a ici-bas", écrit Forgues, "des hommes qui sont contents de leur sort et qui ont raison de l'être. M. Rogier est de ces heureux. (...) Sa figure aimable et sérieuse exprime la sérénité d'un fataliste oriental, maître enfin d'un repos qu'il a si bien gagné" (44).

Ses amis sont morts et connaissent désormais la gloire ; il n'est gratifié que d'un signe d'amitié de la part du vieil Arsène Houssaye (45). Si l'on ne connaît pas la date de sa mort, on voit cependant ses collections venir en vente à Drouot dès le mois de mai 1896 (46) - indice d'une condition célibataire.

### Contours d'une œuvre

Il n'est pas simple d'évaluer l'œuvre de Rogier. Gautier compare la rue du Doyenné à une Thébaidé où tout le groupe travaille avec acharnement

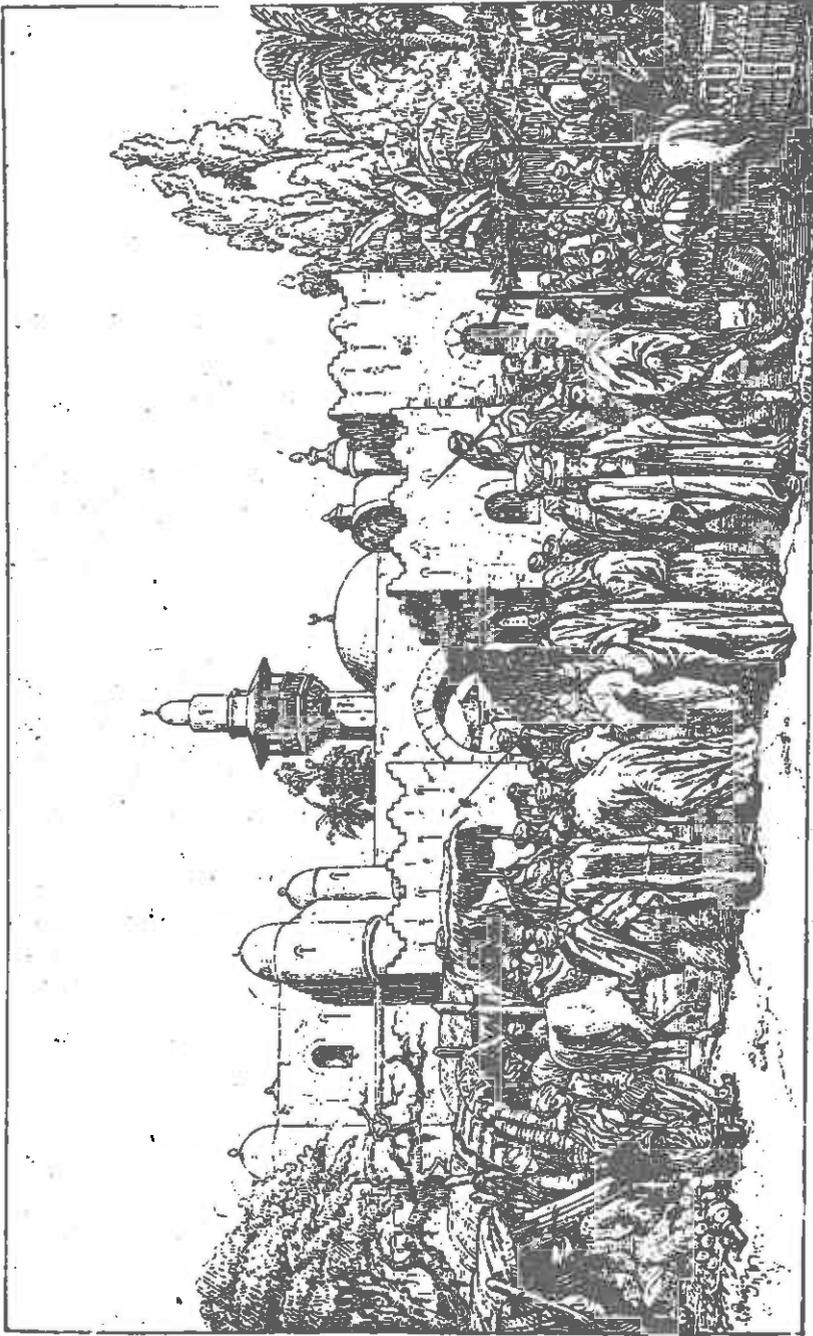


Planche 5 : Camille Rogier : illustration pour *Les mille et une nuits*  
(in Forgues 1883, h.t.).

(47). Rogier est avant tout à cette époque illustrateur de livres et c'est dans cette spécialité que les recueils biographiques le classent. Les critiques tardifs (et la postérité) ont finalement retenu de lui l'artisan habile, capable de changer de support, d'outil et surtout de manière. Et dans cette manière-là, l'Orient est encore loin. Au vrai, son dessin rappelle fort le trait de Nanteuil. A côté de quelques illustrations "piquantes", comme celles de *Roman pour les cuisinières* (Planche 6), on est plutôt dans les brumes oniriques d'Hoffmann, sa grande œuvre de l'époque (48). Le jeune homme a aussi l'honneur d'ornez une réédition de *Notre-Dame de Paris* (49), car il a ses entrées chez Hugo.



Dessin de Camille Rogier : *Roman pour les cuisinières*

Planche 6 : Camille Rogier : vignette pour Cabanon,  
*Un roman pour les cuisinières* (Paris, Renduel, 1834).

La carrière d'illustrateur de Rogier s'interrompt en 1837, avec le départ pour Italie. C'est l'occasion pour lui de se rapprocher des maîtres qu'il choisit dans son registre, marqué par le mouvement et l'effet : Longhi et surtout le grand Tiepolo - alors méconnu - remplacent les féeries romantiques et les marquises à la Boucher. On ne lui connaît pas de toiles de cette période (50). On ne cite pas celles de l'époque suivante : aucune en tout cas n'a été acceptée au Salon. Rogier a décidément du mal à s'imposer comme peintre (51). Reste la décoration de l'église de son protecteur arménien... et ce portrait mythique d'Abdulmajid que Nerval lui attribue.

La seule œuvre qui soit véritablement reconnue à Rogier est donc *La Turque*. On sait que les 25 planches publiées devaient être suivies d'une deuxième livraison, aussi importante. Il faut y ajouter dix "costumes de l'Empire ottoman", cités par Gautier. On sait aussi, par les carnets et les dessins à la plume qui ont récemment vu le jour, que cette série a fait l'objet d'une méticuleuse élaboration. Résultat d'enquêtes acharnées dans les lieux publics et dans les maisons, les croquis, pris sur le vif, deviennent dessins à la plume et compositions méditées avant d'être transcrits en lithographies. Exceptionnellement, on voit tout ce travail déboucher sur une composition à l'huile. C'est le cas pour le fameux *Marchand d'armes et de curiosités* (Planche 7) (52).

On constate cependant un affaiblissement au cours de cette élaboration : entre la densité de vie qui anime ces plumes nerveuses et le caractère un peu apprêté des lithographies publiées, il y a une déperdition certaine. Si Preziosi n'était pas, pour le séjour à Istanbul, le contemporain exact de Rogier (52bis), on lui verrait bien avoir inspiré cette représentation stéréotypée des beautés orientales qui se ressemblent toutes un peu : des yeux immenses et des joues pleines sur un menton en cœur (53). Nerval, dans un beau texte, a souligné l'ambition "anthropologique" de ces portraits ; mais on serait bien embarrassé de distinguer, sinon par des détails vestimentaires, la "Turque" de la "Grecque", l'"Arménienne" de la "Juive" (Planche 8) (54).

On a pourtant encore là, à une époque où le public se contente souvent d'impressions superficielles, un véritable travail de recherche mené avec le souci du détail exact et de l'exhaustivité. Rogier a-t-il été victime de la marginalisation qui affectait la Bohême (55) ? A-t-il joué de malchance pour être finalement contraint de délaisser la scène parisienne où il revenait, avec un bagage mieux rempli que bien d'autres "peintres-voyageurs" ? Il n'a certainement pas reçu la consécration qu'il méritait.

Pourtant, si tous les témoignages soulignent son entrain à la tâche, on peut quand même diagnostiquer chez lui un certain dilettantisme, une curiosité tous azimuts, qui se renforcera dans la passion du collectionneur. C'est sereinement qu'il ne se préoccupe bientôt plus de participer de façon aussi



Planche 7 : Camille Rogier : "Marchand d'armes et de curiosités"  
(lithographie de *La Turquie*)



Planche 8 : Camille Rogier : "Juive et Arménienne"  
(lithographie de *La Turquie*)

visible à la "caravane orientale" : il devient ainsi, après 1848, une sorte de peintre du dimanche.

### Un truchement

Il reste que toutes les notations que l'on peut collecter engagent à lui reconnaître une contribution plus diverse que son strict apport artistique. Car, par une grâce de son heureux tempérament, Rogier fait partager à son entourage tout le bien qu'il possède.

Ses hôtes notent qu'il fait complaisamment visiter les collections "d'objets d'art et de curiosités" qu'il a accumulées. Mais il prête aussi volontiers, à cette époque de travestissement, les costumes orientaux qu'il a rapportés en nombre (56) ; de même que son argent (57), et aussi ses connaissances féminines. Sur ce chapitre, Rogier, à qui on attribue une virilité hors du commun, se montre particulièrement libéral : depuis les grisettes du Doyenné, jusqu'aux houris aux grands yeux qui peuplent sa maison de Beyrouth, ce trait semble marquer son personnage. "Rogier n'a pas menti à sa vocation", écrivait Gautier à Nerval, "il devait être (...) marchand de chair humaine" (58). D'ailleurs, aux dires de Houssaye, ce serait là un élément essentiel de sa quête orientale :

"Rogier, né pacha, partit pour l'Orient plus préoccupé d'y trouver un harem que des inspirations" (59).

Dans un autre registre, il y a toute vraisemblance à ce qu'il ait participé aux fameuses séances de haschich où il est si chic d'être, fin 1845, du côté de l'hôtel Pimodan (60).

Surtout on lui doit une qualité de guide et d'initiateur fort appréciée de ses visiteurs. Il ne peut qu'en être dépossédé par ceux qui en font leur substance, comme nous l'avons vu. Selon une logique, bien méditerranéenne, de la générosité, certains savent à l'occasion lui en être redevables. Deux citations suffiront à illustrer ce point, et dire la portée d'interventions dans ce registre. La première est de Rogier lui-même, dans une lettre à Gautier, quand il lui recommande - prémonition de ses futures fonctions ? - le directeur des Postes à Istanbul, M. de Caldavène (61) :

"Il connaît et aime l'Orient", écrit-il, "comme quelqu'un qui l'habite depuis 15 ans ; c'est un homme d'esprit et même d'érudition (...) il a vu beaucoup, il en sait davantage et cause très volontiers" (62).

Voilà indiscutablement un compliment que Rogier aurait apprécié. La seconde est de Champfleury, dans ses *Vignettes romantiques*. Après des remar-

ques sans complaisance à l'égard de l'œuvre de Rogier, dont le style lui "paraît fade", il corrige :

"On lui doit en partie le meilleur de l'ouvrage de Gérard de Nerval, les *Scènes de la vie orientale*, qui n'auraient peut-être pas été écrites sans l'appui (qu'il trouva à Constantinople grâce au peintre qui y était établi" (63).

On ne doit pas sous-estimer la qualité de la reconnaissance que Rogier obtint, grâce à son rayonnement personnel, auprès de voyageurs assez perspicaces pour tirer tout le profit de son expérience, de sa connaissance du terrain, de sa conversation même. Les méridionaux savent le prix de cette forme de création oisive, qui conduit à se mettre en frais en toute circonstance, pourvu que l'on soit compagnie et à faire, dans ce registre, œuvre de création.

Par son inachèvement même, on peut voir dans la destinée de Rogier une réussite d'un autre ordre, qu'il n'est pas si fréquent d'atteindre. Car la vie de Rogier nous apparaît comme la réalisation réussie d'un rêve romantique : la tentation lancinante du bonheur colonial. Lamartine l'avait précocement exprimée, dans des phrases grandiloquentes, mais maladroitement mises en pratique. A l'opposé, Baudelaire allait bientôt donner une formulation définitive à l'échec de la rencontre avec l'exotisme réel, et le danger, attesté, qu'il y a à réaliser des rêves. Plus près de Théophile Gautier et de façon presque symétrique de celle de Rogier, quasiment à la même période, on a ainsi le lamentable fiasco où sombre l'installation en Algérie du très talentueux Petrus Borel, qui y meurt lamentablement de folie et de déception (64).

Face à cela, Rogier nous apporte un témoignage fragile et encombrant, parce que finalement assez isolé, sur le fait que les rêves sont parfois réalisables, et que cela est susceptible d'apporter une heureuse formulation vitale. Sans doute illustre-t-il également un peu le fait que des rêves réalisés n'attendent pas d'autre expression artistique que la quiétude ressentie face à leur satisfaction.

François POUILLON  
EHSS

## TEXTES

### *L'impasse du Doyenné*

Gautier, *Portraits contemporains* :

"J'avais, vers cette époque, quitté le nid paternel, et je demeurais impasse du Doyenné, où logeaient aussi Camille Rogier, Gérard de Nerval et Arsène Houssaye, qui habitaient ensemble un vieil appartement dont les fenêtres donnaient sur des terrains pleins de pierres taillées, d'orties et de vieux arbres. C'était la Thébaïde au milieu de Paris. C'est rue du Doyenné, dans ce salon où les rafraîchissements étaient remplacés par des fresques, que fut donné ce bal costumé et qui resta célèbre. (...) La rue du Doyenné se croise avec l'impasse du même nom (...) J'habitais deux petites chambres dans la maison qui fait face à l'arcade qui mène au pont suspendu. Camille Rogier, Gérard de Nerval et Arsène Houssaye occupaient ensemble, dans l'impasse, un appartement remarquable par un vaste salon aux boiseries tarabiscotées, aux glaces à trumeaux, aux plafonds décorés de moulures délicates et capricieuses. Ce salon chagrinait beaucoup les propriétaires et avait longtemps empêché le logis de se louer (...) Cette pièce (...) avait quelque chose d'étrange et de fantastique qui nous plaisait". Pour trouver un usage à ce lieu, Nerval a l'idée de donner dans ce salon un bal costumé : "Faire peindre un salon exprès pour une fête, c'est une galanterie digne de princes italiens ou de fermiers généraux, et qui nous couvrira de gloire". Alexandre Dumas ne vient-il pas de réhabiliter ce genre ? Les peintres convoqués sont ici moins célèbres même si l'on compte parmi eux le jeune Chassériau. Et bien sûr Rogier. "D'autres panneaux furent remplis de fantaisies orientales et hoffmaniques par Camille Rogier, qui plus tard réalisa ses rêves par un séjour de huit ans à Constantinople, d'où il a rapporté le plus curieux album" (65).

Nerval, *La rue du Doyenné* :

"C'était dans notre logement commun de la rue du Doyenné que nous nous étions reconnus frères. (...) Le vieux salon (...) restauré par les soins de tant de peintres, nos amis, qui sont devenus célèbres, retentissait de nos rimes galantes, traversées souvent par les rires joyeux ou les folles chansons des Cydalises. Le bon Rogier souriait dans sa barbe, du haut d'une échelle où il peignait sur un des trois dessus de glaces un Neptune- qui lui ressemblait ! Puis une porte s'ouvrait avec fracas : c'était Théophile. (...) Quels temps heureux ! On donnait des bals, des soupers, des fêtes costumées. (...) Nous étions jeunes, toujours gais, souvent riches..."

"Je me suis trouvé assez riche pour enlever aux démolisseurs et racheter deux lots de boiseries du salon, peintes par nos amis. J'ai les deux dessus de porte de Nanteuil ; les Watteau de Vattier, signés ; les deux panneaux longs de Corot, représentant deux paysages de Provence ; le moine rouge, de Chatillon, lisant la Bible sur la hanche cambrée d'une femme nue, qui dort ; les Bacchantes de Chassériau, qui tiennent des tigres en laisse comme des chiens ; les deux trumeaux (var. panneaux) de Rogier, ou la Cydalise, en costume régence, en robe de taffetas feuille morte (66) - triste présage - sourit de ses yeux chinois, en respirant une rose, en face du portrait en pied de Théophile, vêtu à l'espagnole. L'affreux propriétaire qui demeurait au rez-de-chaussée mais sur la tête duquel nous dansions trop souvent, après deux ans de souffrance qui l'avaient conduit à nous donner congé, a fait couvrir depuis toutes ces peintures d'une couche de détrempe parce qu'il prétendait que les nudités l'empêchaient de louer à des bourgeois" (67).

### *La rencontre des Eaux Douce d'Asie*

De cette invraisemblable histoire, Forgues nous donne la version la plus ramassée : "A son arrivée à Constantinople, il eut la bonne fortune, excessivement rare et dangereuse à cette époque, d'obtenir les faveurs d'une belle veuve turque. L'aventure le mit immédiatement à la mode dans la colonie européenne où il fit fureur" (68).

Sur la base d'un récit plus tardif, Burty développe :

"A peine débarqué, non encore installé et ne connaissant point la topographie pas plus que les mœurs de la ville, une aventure galante décida en grande partie de l'autre trame de sa destinée". Il réalise, en cachette, à la promenade des Eaux-Douces d'Asie, le portrait d'une fillette. Un serviteur s'en aperçoit et veut lui arracher son carnet. Il se débat et monte imprudemment sur la voiture de sa maîtresse, auprès de qui il parvient à mimer son désir de faire une copie de ce dessin. Retrouvant le lendemain la voiture "dans le faubourg de Pise" (69), il voit une négresse lui faire signe et l'introduire discrètement auprès de la maîtresse du lieu : "La dame était assise sur des coussins. Elle le salue, le fait asseoir ; on lui apporte un sorbet, une pipe, des coussins. Il tire son album, son crayon le plus tendre et ne sachant pas un mot de turc entame un croquis d'après la dame qui paraît enchantée et sourit. Après le dîner, on parlait comme d'anciens amis et la négresse apporte des coussins qui constituèrent un lit..." Le lendemain il est réveillé tard. Son ami Royer a même demandé à la police si elle avait arrêté un chrétien. La négresse le reconduit par le même chemin, où il doit affronter une meute des chiens. "Le cerveau tout plein d'étonnement, les sens de volupté, le carnet de dessins, l'artiste regagne son hôtel et raconte son extraordinaire aventure. (...) Rogier court chez l'ambassadeur qui voulut tenir de lui-même les détails de la rencontre et l'invita à dîner. La colonie fran-

çaise n'avait pas à s'amuser souvent d'une histoire de ce genre vraie. La dame, dont le mari était en mission à l'étranger (70), était de bonne condition. Le plus souvent ces intrigues s'échangent entre voyageurs qui mentent et Juives que l'on paye. Rogier fut félicité et envié" (71).

Rogier n'est pas cité, et pour cause, dans cette note de Gautier, au chapitre "Les Femmes" de son Constantinople : "Rien n'orne mieux un voyage d'Orient qu'une vieille qui, au détour d'une rue déserte, vous fait signe de marcher derrière elle et vous introduit par une porte secrète dans un appartement paré de toutes les recherches de luxe asiatique, où vous attend, assise sur des carreaux de brocards, une sultane ruisselante de pierreries, dont le sourire vous fait des promesses voluptueuses bientôt réalisées. Ordinairement l'intrigue se dénoue par l'arrivée soudaine du maître qui vous laisse à peine le temps de fuir par une porte dérobée. (...) Sans doute, il n'est pas sans exemple qu'un giaour, jeune, riche, sachant à fond la langue du pays, (...) n'arrive, en courant les plus grands périls et en exposant la vie de la femme, à nouer une intrigue d'amour avec une musulmane, mais cela est extrêmement rare et cela pour plusieurs raisons" (72).

Finalement la version la plus vraisemblable reste celle, légèrement romançée, de Nerval : "Le peintre, voyant que nous ne pouvions dormir, raconta une histoire. C'étaient les aventures d'un artiste de ses amis, qui était venu à Constantinople pour faire fortune, au moyen d'un daguerréotype" (73). Comme on le voit, le support change (74).

### *La préface de La Turquie*

La note de souscription souligne l'intérêt documentaire de l'ouvrage, "résultat d'un séjour de trois ans" à Constantinople : "aucun voyage n'a révélé entièrement le mystère des intérieurs turcs". C'est cet argument que développe Nerval et Gautier.

Les premiers paragraphes du texte reprennent à quelques détails près celui de Nerval, qui s'ouvre par une évocation de Constantinople :

"Aucune ville ne gagne davantage à être peinte, et aucune n'offre plus de contraste à l'observateur sérieux. Cette grandeur apparente, cette magnificence éphémère, il appartient à l'Europe de les recueillir et de les fixer dans le domaine des arts. (...) Si la ville a des aspects merveilleux, la foule qui l'habite offre d'étonnantes ressources au crayon de l'artiste, des tons éclatants à son pinceau ; l'intérieur de ces maisons trompeuses a des mystères et des trésors que l'Europe connaît à peine, si curieuse qu'elle en soit. Beaucoup de peintres ont pu rendre l'effet bizarre et chatoyant des rues des places et des bazars encombrés d'une foule bariolée, les scènes calmes et pittoresques des cimetières ombragés de cyprès, les frais paysages de la côte

d'Asie ; mais aucun jusqu'ici n'avait pénétré dans la vie intime de l'Orient, surpris les costumes des femmes, qui ne se montrent au dehors qu'affublées d'un vêtement uniforme et disgracieux. Nul n'avait pu saisir la physionomie charmante et variée des habitantes du harem. Un séjour de plusieurs années, des relations étendues et une série de circonstances favorables ont mis M. Camille Rogier en position de voir et d'étudier des détails de mœurs et de costumes qui avaient échappé à la plupart des touristes" (Planche 9).

La seule modification importante de Gautier est la suppression d'une phrase, à la fin du texte de Nerval : "Ce que la célèbre Lady Montagu a pu voir et décrire au siècle dernier, il a pu le saisir et le fixer à tout jamais sur le papier et sur la toile, ainsi l'Orient laissera tomber tour à tour devant nous les derniers voiles qui le couvraient" (75).

La fin du texte est de la seule plume de Gautier :

"Plus heureux que le simple voyageur, vous verrez, grâce à M. Camille Rogier, ce qui échappe aux investigations du touriste : ces fleurs parfumées du harem, ces visages blancs et délicats que le soleil n'a jamais flétris et qui ont bien voulu déposer leur voile devant notre peintre. Beaucoup de gens pourront être surpris de la tournure et du style de certains de ces costumes, différents, sur bien des points, des idées que nous nous sommes faites à cet endroit. L'Orient n'est pas, à beaucoup près, aussi immuable qu'on veut bien le croire. Constantinople a ses modes comme Paris. (...) Toutes ces beautés ont été rendues par M. Rogier avec une grâce et une délicatesse qui n'excluent pas la science et la largeur de l'effet. Ne voyez pas ici de frivoles croquis, où l'art est sacrifié à une vaine élégance ; c'est une œuvre sévèrement conçue, exécutée avec amour et conscience, et dans un but d'utilité générale. Chaque planche est à la fois un tableau et un document que l'on peut consulter en toute certitude ; pas un seul coup de crayon n'est donné au hasard ; où l'homme du monde verra une tête gracieuse comme une vignette de keepsake, le connaisseur une figure bien posée et bien dessinée, l'artiste trouvera des renseignements précieux, le voyageur des détails qui le charmeront par leur exactitude ; le poète et l'historien trouveront aussi leur profit à consulter cette rare et curieuse collection, résumé des observations et du travail de quatre ans et qui, au mérite du dessin joint celui de satisfaire un des rêves de l'imagination européenne, toujours préoccupée des mystères impénétrables du harem" (texte daté : "décembre 1846") (76).

### *Rogier à Beyrouth*

Pour une image convenable des choses, on doit commencer par le récit de l'abbé Azaïs, qui passe là à son retour de pèlerinage :

"Après avoir visité les établissements chrétiens, nous allons voir les précieuses collections d'un de nos compatriotes, directeur des Postes françaises



Planche 9 : Camille Rogier : "Entrée au bain"  
(lithographie dépareillée pour la seconde livraison de *La Turquie*, 1848).

à Beyrouth. M. Camille Rogier nous montre, avec la plus aimable obligeance, les richesses artistiques qui font de sa maison comme un musée charmant où l'on voit retracée l'histoire pittoresque de ce merveilleux pays. A côté d'armes damasquinées, dont la magnificence ferait envie à un pacha, se regroupent et se mêlent des objets d'art, des curiosités de toute sorte et de tous les âges. Des tableaux d'un haut mérite artistique, des dessins des croquis d'un grand et beau caractère, d'une couleur et d'une vérité locales saisissantes, font revivre, aux yeux du voyageur, les sites, les monuments, les ruines qu'il vient de visiter ; ils l'initient aux détails de la vie intime que les habitudes mystérieuses de l'Orient dérobent à sa curiosité, et complètent admirablement son voyage en lui révélant les faces les moins connues et les plus curieuses de ce pays, intéressant entre tous.

M. Rogier s'est pris d'une véritable passion pour l'Orient ; il en parle avec une science approfondie, et sa conversation féconde en ingénieux détails, en aperçus lumineux, achève de vous instruire, en vous montrant le passé, le présent et jusqu'aux perspectives de l'avenir, de ces contrées prédestinées. C'est d'ailleurs pour lui comme une patrie d'adoption. Un voyage l'avait conduit à Constantinople : il y fut retenu par l'accueil flatteur et les bienveillantes relations que son talent et d'éminentes qualités lui eurent bientôt créées dans la haute société de cette ville. Depuis il n'est plus revenu en France que pour y publier un ouvrage remarquable, où l'écrivain se révèle aussi bien que l'artiste. Dans les fonctions de directeur des Postes françaises qu'il exerce aujourd'hui à Beyrouth, la connaissance profonde qu'il a de ces contrées le met à même de rendre des services exceptionnels. Aussi, la position personnelle qu'il s'est faite dans le pays relève encore la position officielle qu'il y occupe, et l'entoure d'une considération toute au profit de l'influence française. Les voyageurs qui passent à Beyrouth sollicitent comme une faveur d'être admis à visiter sa riche collection et tous emportent de son accueil un souvenir plein de reconnaissance" (77).

C'est dans des termes analogues que l'on évoque une autre visite :

"On voit dans la correspondance de Flaubert", écrit Burty, "avec quelle courtoisie amicale il accueillait les Français qui passaient par là" (78). Mais Flaubert quant à lui a eu droit à un autre traitement, comme il le raconte dans sa lettre à Bouilhet du 20 août 1850 :

"A Beyrouth, nous avons fait la connaissance d'un brave garçon, Camille Rogier, le directeur des Postes du lieu. C'est un peintre de Paris, un de la clique de Gautier, qui vit là en orientalisant. Cette rencontre intelligente nous a fait plaisir. Il a une jolie maison et un joli cuisinier, un vi énorme auprès duquel le tien est une broquette. Quand il était à Constantinople, la réputation s'en était répandue et les Turcs venaient exprès, le matin pour le voir (textuel). Il nous a donné une matinée de tendrons. J'ai foutu trois femmes et tiré quatre coups - dont trois avant le déjeuner, le quatrième après le dessert. (...) Le jeune Du Camp n'a tiré qu'un coup. Son vi lui faisait

mal du reste d'un chancre gobé à Alexandrie sur une Valaque. (...) Les gail-  
lards buvaient de l'alcool avec vivacité. Je m'en rappelle une, à cheveux  
noirs crépus, qui avait une branche de jasmin dans les cheveux (...). Ces  
dames étaient des femmes de la Société, comme on dirait chez nous, et qui  
par l'entremise de la bonne maquerelle faisaient des passes pour leur plaisir  
et aussi pour un peu d'argent" (79).

Du Camp ne parle pas de cet épisode dans ses *Souvenirs littéraires* ; il  
n'a pourtant pas oublié Rogier, qu'il évoque à propos de Gautier et de l'im-  
passe du Doyenné (80). Mais l'académicien ne se vante plus de ses proues-  
ses - ce qu'il n'avait pas manqué de faire à l'époque, dans une lettre à Gau-  
tier du 13 août 1850 :

"A propos de muse, j'ai vu Camille Rogier à Beyrouth. Quoique nous  
ne (nous) fussions jamais aperçus, nous nous sommes vite reconnus comme  
étant de la même famille, et nous étions intimement liés après un quart  
d'heure de conversation. Il mène là une existence fort convenable dans une  
maison délicieuse, entourée de jardins pleins de mimosas, de nopals et de  
figuiers, avec de larges pipes pour fumer, un bon hamac pour dormir, et  
un effrayant cuisinier qui le vole outrageusement, mais le nourrit comme  
un Vitellius. Il engraisse et son Jean Jeudy, qui était fort gros, devient encore  
plus gros, je crois même qu'il est trop gros ; du moins c'est ce que préten-  
dent les dames du pays. J'ai daigné concourir, chez lui, à l'accroissement  
de la race musulmane en m'y superposant à quatre ou cinq drôlesses qui  
avaient des vêtements de velours, des pantalons de soie, des mains teintes  
au henné, des yeux bordés d'antimoine et des boisseaux de piastres dans  
leurs cheveux - quelques jours après j'ai été obligé de me mettre sous la  
protection du dieu Mercure, divinité bienveillante qui vous guérit des maux  
de Vénus - grâce à son influence, ce détail est passé, et me voici tout prêt  
en terre sainte, à combattre les infidèles comme Joconde. Malheureusement  
à Jérusalem..." (81).

Les suites de cette rencontre sont encore évoquées plaisamment par Flau-  
bert dès sa lettre du 14 novembre : "J'ai gobé à Beyrouth (je m'en suis  
aperçu à Rhodes, patrie du dragon) VII chancres. (...) Je me soigne à outran-  
ce. Je soupçonne une Maronite de m'avoir fait ce cadeau, mais c'est peut-  
être une petite Turque (82). Est-ce la Turque ou la Chrétienne ? (...) Voilà  
un aspect de la question d'Orient que ne soupçonne pas *La Revue des Deux-  
Mondes*" (83). Et dans une lettre du 11 mars, de Naples, à Camille Rogier :  
"Ah ! tu as ri, vieux gredin, hôte perfide, au sujet de mon infortuné braque-  
mart. Eh bien sache qu'il est *guarry* pour le moment. (...) La quantité de  
maquereaux qu'il y a ici est une chose plaisante. On m'a même proposé  
des mômes, ô mon ami, mais j'ai refusé. Ce qui pourra t'étonner, car j'ai  
toujours soupçonné qu'entre vous deux Abdallah, il se passait quelque chose.  
On ne garde pas un domestique si insolent sans qu'il y ait quelque motif  
honteux, inavoué. On a peur qu'il se venge par des indiscretions. (...) Oui,

la peinture est une belle chose et la sculpture aussi, et la poésie aussi, et le soleil aussi. Tu vas aller à Palmyre, pauvre vieux. Pense à nous là-bas, hein. Si tu savais comme je regrette déjà l'Orient" (84).

La rencontre des deux hommes ne sera pas sans lendemain, comme en témoignent deux lettres de Rogier à Flaubert (85). La première évoque un passage de Rogier à Paris ; elle est difficile à dater ("samedi 26", peut-être 1852 ou 53) : "Cher ami, le temps se passe et mes affaires avancent peu (...) le Parisien est devenu receleur à un point infini. Que j'envie ton bonheur (...) d'être né hors de cette immonde capitale des boutiquiers, des filous et des filles de joie funèbres (...) Tu vois cher vieux que je ne suis pas dans les meilleures conditions pour venir te visiter dans ta cabane. Je le regrette bien vivement et tout autant que toi sois-en bien convaincu. Et ton pari avec Bouilhet, (...) voilà encore qui me désespère. J'ai l'air de m'évanouir devant cette belle réputation que tu m'as faite. Ce n'est pas d'un vieux brave, j'en conviens. Quand tu reviendras en Syrie (86) décide Bouilhet de t'accompagner. Nous lui ferons voir du pays nouveau et d'autres choses avec. Nous reprendrons alors cette question trop souvent pendant."

Il évoque plus loin le voyage d'un tiers, parti à Marseille "pays de la raison et des belles manières" et la lettre se conclut : "Je n'oublierai pas la promesse que je t'ai faite à l'endroit de la houri dont tu n'as pas perdu le souvenir. Je copierai le plus exactement que je pourrai le dessin que je possède et je te l'enverrai. Tu la montreras à ton petit-fils quand tu auras 80 ans ; ça te fera respecter. Adieu, cher ami. Le temps est gris, je suis un peu souffrant. Cela doit t'expliquer mon dévoilement de quatre pages ; je ne suis pas coutumier du fait, tu le sais. Pardonne-moi et reçois mille amitiés de cœur". Signé C. Rogier.

La seconde est, pour une fois, précisément datée du 20 juin 1879. Elle évoque une période plus tardive, où Rogier s'est réinstallé à Paris ("rue de Laval, 26 av. Frochot"). Visiblement les deux hommes sont restés liés, après trente ans. Il s'agit, encore une fois, de servir d'intermédiaire : entre Flaubert un nommé Flormont... malgré la difficulté de trouver une date de rendez-vous...

## NOTES

- 1 C'est Dominique Colas, qui a attiré notre attention sur Camille Rogier ; nous tenons à le remercier, ainsi que Robert Guyon et Guy Barthélemy qui, sur quelques points décisifs, nous ont fourni de précieuses suggestions de recherche.
- 2 Notices des correspondants in Gautier, C. G., III : 446.
- 3 Rodinson 1989 : 79, note.
- 4 Moussa 1989 : 99.

- 5 *Venture de Paradis* 1983 : 15.
- 6 "Le drogman Abdallah", O. C., II : 270 sq.
- 7 Gérard a à son endroit des remarques impitoyables sur "le drogman se prétendant indispensable" et sur l'Européen résident qui "ne vous montrera rien que vous n'eussiez trouvé du premier coup" (O. C., II : 282-283).
- 8 Flaubert 1965, passim.
- 9 Sic, Du Camp 1987 : 114.
- 10 Si la génération de 1830 a bien vécu l'âge d'or de la Bohème (Bourdieu 1988 : 547) : le terme ne sera usité qu'autour des années 1848 : avec la publication en feuillets des *Scènes de la vie de Bohème* de Mürger (1851). Nerval l'utilise (1852) pour qualifier, rétrospectivement, cette période.
- 11 Nerval et Gautier (cf. textes en annexe) et surtout Arsène Houssaye (1885 : 282-288).
- 12 O. C., II : 605.
- 13 *Ibid.* : 784. Nerval écrit à son père : "J'ai rencontré un peintre, M. Rogier..." (O. C., I : 1401) ; le compère de la rue du Doyenné avait-il mauvaise réputation dans la famille ?
- 14 Rogier 1846 ; cf. textes en annexe. La préface est reprise dans *Fusains et eaux fortes* (1880). Sur l'ébauche de Nerval (O. C., II : 867) ; et sur cette "collaboration", cf. Jasinski 1925.
- 15 Rouger (1949) y voit encore la plume de Nerval ; cette lecture est contestée par Guillaume et Pichois cf. O. C., II : 1691.
- 16 C'est là qu'il réside en 1852, au moment où Gautier effectue son voyage à Constantinople.
- 17 Flaubert 1973 : 668.
- 18 Au dire des spécialistes, la durée de la période d'incubation de la maladie tendrait à incriminer un contact ultérieur, pendant le séjour à Damas (cf. Douchin 1984 : 118).
- 19 Houssaye 1896 : VI.
- 20 Comme dit René Jasinski : "Nous avons pu, à maintes occasions, vérifier le témoignage de Houssaye. Les détails sont douteux, les citations fausses, mais presque toujours le fond reste vrai" (1929 : 268, note 4).
- 21 Cf. Auriant 1943.
- 22 Connue du public depuis la publication, en 1887, de la correspondance du voyage en 1887 (Cf. Burty 1887 : 10).
- 23 Les lettres qui nous sont parvenues sont fonctionnelles et singulièrement laconiques - il s'excuse dans une lettre à Flaubert (Fond Lovenjoul : B VI, n°372) d'un "dévoilement de quatre pages", dont il ne serait "pas coutumier" : Rogier négligeait généralement de les dater.
- 24 La disparition de Rogier de la scène parisienne à partir de 1848 n'a pas facilité la tâche : le dictionnaire Bénézit ne fournit aucune date ; Lyme Thornton donnait, récemment encore, les dates de 1805-1870 (1983 : 265).
- 25 Forgues 1883 : 8.
- 26 C'est dans sa famille que Nerval, de retour de Constantinople, viendra fêter Noël en 1843 (O. C., I : 1409).
- 27 "Il était fort recherché à cause de sa belle humeur, de sa jolie tournure et, sans doute, de sa désirable maîtresse" (Burty 1887 : 4) ; "Rogier était le boute-en-train de la bande (Piot in Bonnaffé 1890 : 6) ; à Constantinople, "étant un homme du meilleur monde, spirituel, gai et travailleur, (C.R.) fut pris en affection particulière" (*ibid.* : 7) ; "avec une pointe de scepticisme et de raillerie, son air de bon apôtre, (C.R.) était l'homme du monde le plus charmant" (Houssaye 1885, I : 257).
- 28 Forgues 1883 : 10.
- 29 Cf. Nerval O. C., II : 1299, et les Catalogues du Salon.

- 30 On signale surtout son travail sur les *Contes fantastiques* d'Hoffmann (tr. Henry Egmont), Paris, Camuzéau, 4 vol., 1836; rééd. 1840.
- 31 Cf. la célèbre lettre de Gautier à Esquiros du 26 nov. 1835, où il est question de venir se "débaucher à l'endroit d'un bal costumé qui aura lieu samedi 28, chez Rogier. (...) Toute la bande y sera, et nous tâcherons d'être bouffons. Vous aurez pour 10 fr. un très bon souper et on vous fournira des beautés par dessus le marché" (C. G., I : 49).
- 32 Forgues 1883 : 11.
- 33 Alphonse Royer et l'Anglais Thomas Gripper... dont on ne nous dit rien.
- 34 Cf. textes en annexe.
- 35 En raison d'une loi sociologique assez bien résumée par Pagnol : "Vous devez savoir qu'à Constantinople, il n'y a pas de cocus ; il n'y a que des veufs" (*Fanny*, Acte I (2), scène 4).
- 36 Nerval O. C., II : 784 ; le fait n'est repris par aucun de ses biographes. Est-ce, de la part de Nerval, un hommage amical destiné à inscrire Rogier dans l'illustre descendance des peintres italiens qui, de Gentile Bellini à Fausto Zonaro (Juler 1987 : 278-281), furent appelés à la cour du Sultan ?
- 37 Même si, selon une tradition bien établie dans la littérature de voyage, il pille aux meilleures sources.
- 38 Cf. Lacoste-Veysseyre 1985. En voici les textes : "Nous terminerons ce voyage (...) en vous recommandant de jeter un coup d'œil sur les costumes de femmes turques dessinées à Constantinople, par Camille Rogier, à qui un long séjour a permis de pénétrer dans les retraites mystérieuses fermées à tous les regards" ("Salon de 1844", *La Presse*, 2 avril 1844) ; et, à propos des illustrations d'Alexandre Bida pour les *Scènes de la vie orientale* : "ce que M. Bida ne vous dirait pas, vous le saurez par M. Camille Rogier qui rapporte de la ville d'Abdul-Mejid un album complet de croquis charmants" ("Salon de 1848", *La Presse*, 10 mai 1848).
- 39 Forgues 1883 : 12. Quelques unes de ses planches sont exposées au Salon. Elles ont fait l'objet d'un dépôt légal à la B. N..
- 40 Cf. textes en annexe.
- 41 "...pays de la raison et des belles manières" (lettre à Flaubert, s.d., fond Lovenjoul).
- 42 Il ne se soucie d'y parler qu'en 1873, avec une conférence sur Baalbeck (1874).
- 43 Un certain nombre sont reproduites dans Burty (1887) et Forgues (1883).
- 44 Forgues 1883 : 8, 13.
- 45 "Ca a été une vraie joie pour moi, écrit Houssaye, de retrouver mon cher C.R. (...) dans un petit musée de l'avenue Frochot, où il a rapporté de ses pérégrinations les curiosités les plus rarissimes" (...) ; il lui paraît "tout aussi jeune" après un demi-siècle, "à ceci près que sa barbe blonde est une barbe blanche" (1885, I : 258).
- 46 Cf. *Catalogue...* 1896 ; cette vente ne comportait pas de collection de ses propres œuvres ; celles-ci ne sont réapparues que récemment, à l'occasion de deux ventes à Drouot les 30.3.89 & 27.4.90 (Mes Gros et Delettrez) - cette information nous a été fournie par Michel Fontaine.
- 47 Houssaye parle d'"une ruche" (1888 : 282) ; et Piot écrit qu'"on le trouvait toujours assis devant son chevalet" (Bonnafé 1890 : 6).
- 48 Mais il sacrifie à l'amitié en collaborant à l'illustration du *Monde Dramatique* de Nerval.
- 49 Paris, Renduel, 1836, 3 vol. ; rééd. Fume, 1840.
- 50 Peut-être cependant ce *Pan et Syrinx* (?) signalé comme orné d'un "cadre italien en bois sculpté" (*Catalogue* 1896 : 14).
- 51 Il existe cependant une série de photographies de lui dans son atelier (cf. Perez 1988 : 217, et catalogue de la vente de 1989, lots 43 et 44).
- 52 Mais on dispose, cette fois, de trois ou quatre "états" successifs (Grunberg Fine Arts, Paris).
- 52 bis. Juler 1987 : 204.



8

Planche 10 : Camille Rogier : "Mangeurs d'opium à Constantinople"  
(plume et lavis)

- 53 Cf. Houssaye : "Camille Rogier était par l'esprit et le talent un artiste oriental dans l'harmonie de la lumière, mais avec des nonchalances de crayon ; aussi son heure est venue quand il a peint des harems. J'ai sous la main toute une pléiade d'odalisques qui sont des merveilles par l'abandon voluptueux de leurs poses, par le charme onduleux de leurs attitudes" (1885, I : 287).
- 54 On ne peut suivre ici le très savant Rouger quand, dans les notes de son édition du *Voyage en Orient*, (1950, I : 108), il croit voir dans la planche "Grecque et Arménienne" (n°15), la source directe du texte "Quatre portraits" (cf. O. C., II : 631).
- 55 Bourdieu 1988 : 546-549.
- 56 Il se signale, dans la correspondance de Gautier, pour en avoir ainsi prêté à Ida Dumas (C.G., II : 149), à Ernesta Grisi (*ibid.*, III : 122), et à Gautier lui-même (*ibid.*, I : 304-5 - cette lettre est vraisemblablement postérieure au retour de Constantinople).
- 57 Tels ces 175 f. avancés pour le compte de Flaubert.
- 58 Gautier, C. G., II : 94.
- 59 Houssaye 1888, I : 344.
- 60 Son nom, cité dans la chronologie de Gautier (C. G., II : 199-200), est curieusement absent de l'érudition baudelairienne ; cf. Index des O. C. dans la Pléiade ou notices de Pichois aux *Paradis artificiels* (1989). La banalité relative de la consommation des drogues en Orient (Planche 10) pourrait bien avoir fait de lui, ici aussi, un précieux intermédiaire.
- 61 Déjà cité dans une lettre de Nerval (C. G., II : 66)
- 62 Gautier, C. G., II : 188.
- 63 Champfleury 1883 : 293.
- 64 Cf. la chronique qu'en donne Starkie (1950).
- 65 Gautier 1874 : 9 & 234-237.
- 66 Est-ce cette peinture, fort peu orientale, que Burty lui attribue dans la description suivante : "Un jeune seigneur, un berger avec sa bergère dans un parc de haute verdure ; la bergère tient négligemment un panier de cerises ; elle tend son visage animé vers son amant qui se penche, la serre par le cou et l'embrasse à pleine bouche, la préférant aux cerises." (...) Il y a du Boucher là dedans, mais Watteau n'est pas loin" (1888 : 5 (Planche 11)).
- 67 Nerval 1852.
- 68 Forgues 1883 : 11.
- 69 *Sic* ; sans doute Pera.
- 70 On note que Forgues parlait d'une "veuve".
- 71 Burty 1887 : 5-7.
- 72 Gautier 1856 : 195.
- 73 Nerval O. C., II : 777 - 779 .
- 74 On sait que Nerval était équipé de l'encombrant appareil, mais il avoue n'avoir pas su en faire usage ; il est peu probable que Rogier ait non plus beaucoup tâté du procédé, puisqu'il est cité précisément comme quelqu'un "dont les dessins valent mieux que ceux du daguerréotype" (Cf. Lettre du 24 dec. 1943 ; in O. C., I : 1411). Si Nerval souligne le ridicule du procédé - à propos d'un peintre français au Caire "plein de talent, mais très fort sur le daguerréotype" (cf. O. C., II : 271) -, on peut exclure qu'il fasse ici allusion à Du Camp, dont le voyage s'effectue précisément à l'époque de la première publication de ce texte.
- 75 Nerval O. C., II : 867 ; comparer avec Gautier 1880 : 220-221.
- 76 Gautier 1880 : 224-226.
- 77 Azaïs 1858 : 44-46.
- 78 Burty 1887 : 10.



Portrait (d'après Camille Rogier aux Archives de l'Institut de France de l'Académie des Beaux-Arts de Paris)

**Planche 11 : Camille Rogier :**  
**panneau peint sur les boiseries du salon du Doyenné**  
**(in Burty 1887 : 8).**

- 79 Flaubert 1973 : 668.  
 80 Du Camp 1883, II : 21 & 163.  
 81 Gautier, C. G., IV : 205-206.  
 82 Le texte du *Voyage parle*, à propos de la visite à Rogier, d'une "petite Turque, coiffure de jasmin, Fatmé mélancolique" (1948 : 182).  
 83 Flaubert 1973 : 707.  
 84 Flaubert 1973 : 760-762.  
 85 Fond Lovenjoul (partiellement reproduites in 1973 : 1105, note).  
 86 Cette note n'a pas échappé à Barnes (1987 : 163).

## REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AURIANT 1943 *Kouchouk-Hanam, l'Almée de Flaubert*, Paris, Mercure de France.  
 AZAÏS, abbé Pierre et DOMERGUE, C. 1858 *Journal d'un voyage en Orient* (en 1853), Avignon, Seguin.  
 BARNES, Julian 1984 *Flaubert's Parrot*, London, Cape ; tr. fr. *Le Perroquet de Flaubert*, Paris, Stock, 1987 ("le Livre de poche").  
 BAUDELAIRE, Charles 1989 *Les Paradis artificiels*, Paris, Gallimard ("folio" ; éd. Cl. Pichois).  
 BONNAFÉ, Edmond 1890 *Eugène Piot*, Paris, Btienne Charavey  
 BOURDIEU, Pierre 1988 "Flaubert's Point of View", *Critical Inquiry*, 14 (3) : 539-562.  
 BURTY, Philippe 1887 *Camille Rogier, vignettiste*, Paris, Ed. Monnier ("L'Age du romantisme").  
 Catalogue.. 1896 *Catalogue des objets d'art et de curiosité, orientaux et européens (...) composant la précieuse collection de M. Camille Rogier*, Paris, Hôtel Drouot.  
 CHAMPFLEURY 1883 *Les Vignettes romantiques*, Paris, Dentu.  
 DOUCHIN, Jacques-Louis 1984 *La Vie érotique de Flaubert*, Paris, J.J. Pauvert (Carrere).  
 DU CAMP, Maxime 1853 *Le Nil*, Paris ; réed. Paris, Sand/Conti, 1987.  
 1883 *Souvenirs littéraires*, Paris, Hachette, 2t.  
 FLAUBERT, Gustave 1948 "Voyage en Orient" in *Voyages*, Paris, Les Belles Lettres, t.2 (éd. René Dumesnil). 1965 *Les Lettres d'Égypte*, Paris, Nizet (édition critique par A. Naaman). 1973 *Correspondance I (1830-1851)*, Paris, Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade").  
 FORGUES, Eugène 1883 "Camille Rogier", *Le Livre (revue du monde littéraire)* : 8-13.  
 GAUTIER, Théophile 1853 *Constantinople*, Paris, nouv. éd., Michel Lévy, 1856 ; réed., La Boite à Documents, 1990. 1874 *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier. 1880 *Fusains et eaux fortes*, Paris, Charpentier (comprend la préface à "La Turquie" de Rogier : 217-226). 1986-90 *Correspondance générale*, Genève / Paris, Droz, 4 vol. parus (éd. Claudine Lacoste).  
 HOUSSAYE, Arsène 1885-1891 *Les Confessions : souvenirs d'un demi-siècle*, Paris, Dentu, 4 vol. 1896 *Souvenirs de Jeunesse (1830-1850)*, Paris, Flammarion.  
 JASINSKI, René 1925 "Une collaboration de Th. Gautier et de G. de Nerval : la préface à "la Turquie" de Camille Rogier", *Le Mercure de France*, 15.II.25 : 239-244. 1929 *Les Années romantiques de Théophile Gautier*, Paris, Vuibert.  
 JULER, Caroline 1987 *Les Orientalistes de l'école italienne*, Paris, ACR.  
 LACOSTE-VEYSSEYRE, Claudine 1985 *La Critique d'art de Théophile Gautier*, Montpellier, Université Paul Valéry.

- MOUSSA, Sarga 1989 "Un Défi à la communication : le récit de voyage en Egypte au XIXème siècle", *Sprachkunst* (Wien), XX (1) : 91-100.
- MÜRGER, Henry 1851 *Scènes de la vie de Bohème*, Paris, Michel Levy ; réed. Julliard, 1964.
- NERVAL, Gérard de 1852 "La Bohème galante", *L'Artiste*, 1er juill. - 15 déc. ; repris in *Poésies et souvenirs*, Paris, Gallimard, 1974 (coll. "Poésie"). 1950 *Le Voyage en Orient*, Paris, Imprimerie Nationale (éd. Gilbert Rouger). 1984-90 *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2 vol. parus ("Bibliothèque de la Pléiade").
- PEREZ, Nissan N. 1988 *Focus East : Early Photography in the Near East (1839-1885)*, New York, Harry Abrams.
- RODINSON Maxims, *La Fascination de l'Islam*, Paris, Maspero, 1980, 2è éd. augmentée, la Découverte 1989.
- ROGIER, Camille 1846 *La Turquie, mœurs et usages des orientaux au 19e siècle. Scènes de leur vie intérieure et publique, harem, bazars, cafés, bains, danses et musique, coutumes levantines etc., dessinées d'après nature (...) avec une introduction de Th. Gautier*, Paris, impr. Lemercier, grand in-folio, 20 p. et 25 pl. en noir ; nouv. livraison, en couleur, 1847 et 1848. 1874 "Baalbeck, ancienne Héliopolis", *Mémoires de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Marseille* : 139-149 (Discours de réception prononcé lors de la séance publique du 26.01.1873).
- ROUGER, Gilbert 1949 "Le "texte descriptif" de La Turquie", *Bulletin du Bibliophile*, n°1 : 420-422.
- STARKIE, Emid 1950 *Petrus Borel en Algérie*, Oxford, Blackwell.
- THORNTON, Lynne 1983 *Les Orientalistes, peintres voyageurs*, Paris, ACR.
- VENTURE DE PARADIS 1983 *Tunis et Alger au XVIIIème siècle*, Paris, Sindbad (Présentation de Joseph Cuoq).



**PLASTIQUE**  
**ET**  
**MUSIQUE**



## LES ORIENTS DE L'ART SOUS LE REGARD DE THEOPHILE GAUTIER

Dans les années 1830, le goût de l'Orient n'était pas chose nouvelle. Le premier quart du siècle avait, en effet, vu la fin de la campagne d'Egypte, la Guerre d'Indépendance grecque, la Guerre turco-russe. La conquête de l'Algérie, entamée au soir de la Restauration, se poursuivait sous la Monarchie de Juillet. Ainsi l'Occident avait pu fixer son regard sur une Méditerranée musulmane, géographiquement diverse, comprenant l'Egypte, le Maroc ou la Tunisie.

Pays de soleil levant, longtemps fabuleux, cet Orient s'offrait comme un immense espace à découvrir, tant du point de vue du goût que des connaissances. Il offrit, aux artistes, dans leur recherche de sujets nouveaux, un domaine non encore vraiment exploré (1).

Gautier sut s'en faire l'écho dans ses feuilletons et ses Salons, il partagea l'engouement des peintres ou des sculpteurs pour ces contrées, non sans, au passage, exprimer ses propres idées.

Le paysage, la scène de genre (2) furent les principaux sujets abordés par les orientalistes dont la première floraison s'épanouissait alors.

En plus du beau, qualité chère à Gautier, de telles œuvres répondaient à d'autres fonctions comme l'imaginaire ou le pittoresque.

"Merci donc, ô vous tous artistes souverains ! ...  
Sans sortir, avec vous, nous faisons des voyages,  
Nous errons, à Paris, dans mille paysages ;  
Nous nageons dans les flots de l'immuable azur,  
Et vos tableaux, faisant une trouée au mur,  
Sont pour nous comme autant de fenêtres ouvertes (3)..."

Trouées ouvertes sur l'espace depuis Paris, ces œuvres sont des invitations au voyage ; elles permettent l'évasion et par ce qu'elles montrent, peuvent conduire au rêve.

Quels que soient les artistes - Decamps, Delacroix ou Marilhat -, il y a toujours deux lectures possibles dans la critique de Gautier. La première s'attache à la description de l'œuvre tandis que la seconde se penche sur le sens surajouté par le feuilletoniste. Car, bien qu'il ait tenté de rendre aussi exactement que possible, par le langage, le sujet qu'il a contemplé, Gautier, dans son désir de précision, en arriva au résultat suivant : une récréation de l'objet original où son goût, ses conceptions se lisent. Dans le cas de l'Orient et des orientalistes, cette ambivalence se fit riche de sens.

## DESCRIPTION

Decamps, Delacroix, Marilhat se sont rendus sur place (4) ; ils ont visité ces pays un peu comme autrefois on serait allé en Italie. Ils rapportèrent des impressions, des croquis qui, souvent, leur servirent jusqu'à leur mort. Les œuvres exposées aux Salons se voulaient le souvenir de scènes, de paysages vus ou étudiés "in situ". Ce souci de vérité, Gautier l'a bien rendu dans ses descriptions ; à la fantaisie des chinoiseries a fait place le désir de rendre la sensation reçue.

Des "Convulsionnaires de Tanger (5)", le critique écrivit ceci :

"Ce sont des fanatiques de la Secte Ben-Yssa qui courent dans les rues en se livrant à des contorsions frénétiques et souvent dangereuses.

Cette scène singulière se détache sur un fond d'étincelante blancheur qui distingue les édifices en Afrique ; ... ; de belles femmes accoudées sur les terrasses regardent les Issaouis de ce regard indolent et voilé des Orientaux" (6).

Tout fait sens dans ces phrases et tout caractérise aussi en expliquant. A l'étrangeté de la scène vient s'ajouter la minutie de la description. Les adjectifs s'accrochent aux substantifs : étincelante blancheur, regard indolent et voilé. Le critique n'a de cesse que de nous transporter dans le tableau et, du tableau, au pays même où la scène a été observée.

Les mêmes remarques valent pour le "Tombeau du Sheik Abou-Mandour" de Marilhat (7).

"Le tombeau du Sheik est au milieu d'un bois de caroubiers, aux branches tortueuses, et de palmiers fluets terminés par une houe de feuillage... ; une chaude lumière dore les minarets et les dômes blancs de l'édifice original comme un conte des

"Mille et Une Nuits" ; dans le fond circule une eau bleue diamantée, où glissent des felouques et des pirogues ; ... (8)".

L'usage d'un vocabulaire spécifique et approprié augmente l'effet d'exotisme, de "couleur locale". Mais il souligne aussi l'impression d'éloignement et de découverte.

Si Marilhat nous donne à voir dans sa toile

"... l'Orient épanoui, rayonnant et calme, avec ses contours se-reins et ses couleurs éclatantes (9)..."

dans les "Convulsionnaires" de Delacroix,

"la couleur est chaude, vive et d'un éclat tout oriental" (10).

Ainsi, au fur et à mesure des descriptions, le critique inventorie les caractéristiques d'un Orient qu'il va faire sien.

Couleur et lumière, ardeur et éclat, nonchalance et beauté : ces attributs eurent leur acmé dans un tableau de Marilhat que Gautier se plut souvent à évoquer (11).

"M. Marilhat avait débuté il y a quelques années par un bizarre et merveilleux tableau représentant la place de l'Esbekieh au Caire, où la chimère de l'Orient était réalisée avec un relief étrange, une force de couleur et une âpreté de pinceau que personne n'a dépassé depuis (12)..."

"Saumon clair ou indigo foncé (13)", ce qui a séduit dans la toile, ce fut la correspondance entre les moyens picturaux mis en œuvre et le caractère du lieu

"où se tortillait, avec des épanouissements inextricables, un monstrueux caroubier" (14) ;

ce furent l'intensité du ton, la dureté des contrastes, le pittoresque inhérent à la configuration inhabituelle des arbres, des maisons, des gens ; ce fut, en somme, un air de sauvagerie.

On croûle sous le caractéristique, mais des notes fantastiques ne tardent pas à s'introduire. Gautier parle d' "édifice original comme un conte des "Mille et Une Nuits" (15), de la "chimère de l'Orient" (16).

Auparavant si exact, tout à coup si étrange, l'Orient, au travers des œuvres d'art, se métamorphose bientôt en contrée rêvée, en paradis perdu, en Eldorado.

## VERS LES ORIENTS DU REVE

En décrivant la vie locale transposée par des peintres ou des sculpteurs, Gautier n'a pas pu s'empêcher de dresser le portrait du génie oriental tel qu'il se l'imaginait.

Dans les "Convulsionnaires de Tanger", dans le "Supplice des crochets" - de Decamps -, les mœurs curieuses et frappantes, une première fois synthétisées par le peintre pour créer son œuvre, une seconde fois par le critique pour rédiger son compte rendu, servent de véhicule à l'imagination et d'illustration aux idées que Gautier se faisait de ce continent.

Après avoir décrit l'organisation de la toile, il note :

"Le vrai sujet du tableau, c'est la foule qui regarde, c'est le ciel et la forteresse qui sont d'une beauté de ton et d'une exécution admirable" (17).

Puis il ajoute :

"Quelle étrange cohue de chevaux, de femmes et d'enfants ! Quelle profusion de costumes étincelants ; quel éclatant papillotage !" (18)

L'effet produit par la toile peut s'apparenter à un festin pour l'œil, à un spectacle merveilleux et fascinant.

"Il fallait être un peintre de la force de Decamps pour exprimer d'une manière aussi profonde la résignation fataliste et l'impassibilité de l'Orient" (19).

Au travers de cette œuvre, Gautier fait de ces contrées les pays du spectacle, le dépositaire aussi d'une nature encore sauvage ; il les charge de propriétés diverses comme la cruauté, l'indifférence, l'acceptation du sort. Ces qualités, un personnage du tableau semble les résumer toutes.

"Monté sur un cheval isabelle, ... il a un air d'insouciance juvénile et de fierté satisfaite, que ne trouble en rien la scène terrible à laquelle il assiste distraitement ; il a un si magnifique cheval arabe, une si élégante veste de velours incarnadin, une si belle carabine incrustée de nacre et d'argent, qu'on peut bien jeter par dessus la muraille autant de misérables qu'on voudra, sans qu'il s'en émeuve le moins du monde" (20).

Gautier, en dépeignant cette figure, l'anime de l'intérieur, il lui prête des sentiments et une psychologie ; il la fait le symbole d'un dandysme barbare et fastueux. Ainsi, dans cet Orient de contrastes, la forme et la beauté prévalent, même si elles sont ici teintées de cruauté.

L'"Amany" de Barre ajoute à celles-ci un nouvel aspect.

"Le mouvement choisi est une pose de Malapou ou danse surprenante. La danseuse se cambre en arrière, le corps renversé, élève en l'air des bras morts de volupté, ses yeux nagent, sa tête s'abandonne, sa tête ploie comme un roseau, ses petits talons de chevette sauvage martèlent rapidement le sol (21)..."

Gautier, à l'instar du sculpteur, célèbre cet instant de volupté, de fête du corps qu'est la danse ; avec Amany, il introduit la sensualité et le plaisir, il en fait une des composantes du caractère oriental. Par ce biais, l'Orient devient le réceptacle et le conservatoire d'une païenne joie de vivre.

La "Tête de Teriaki" de Préault résume toutes ces idées. C'est un

"vieux turc mangeur d'opium, dont la bouche entr'ouverte par un sourire grimaçant laisse passer deux dents inégales, et dont l'œil à demi-voilé d'une large paupière semble plonger dans une délirante vision... Il est impossible... de faire mieux sentir à travers cette misère, cet hébètement et cet abrutissement, l'astuce, la cruauté, la soif de jouissance qui font partie du caractère oriental" (22).

"Le Café Turc" de Decamps ne fait que continuer ces thèmes.

"Ce café ne ressemble en rien aux nôtres, vous pouvez bien le croire. C'est une muraille blanche avec des piliers de pierres entre lesquels le regard s'enfonce dans une ombre fraîche et transparente où des Turcs prennent de l'opium et fument dans une attitude de paresse extatique à faire envie au plus actif des hommes" (23).

On sent combien un tel mode de vie a pu fasciner Gautier. Ces Turcs, détachés de tout, sont libérés des contraintes humaines, des devoirs de la vie ; ils sont résignés à leur sort, insouciant. Adonnés à l'opium et, par lui, indifférents au dehors, ils représentent une sorte de Bohème orientale, seréine et lumineuse, voluptueuse et nonchalante ; ils ne sont occupés qu'à satisfaire leurs sens, qu'ils soient spectateurs ou opiomanes.

Ainsi, grâce aux œuvres qu'il décrit, Gautier a élaboré peu à peu une sorte d'Orient mythique. La lecture de *Fortunio* ne fait que renforcer cette impression. Il suffit de se reporter à la description de l'El Dorado (24) pour

s'en mieux convaincre. L'auteur de *Mademoiselle de Maupin* a fait de l'Orient un anti-modèle de l'Occident. Il est devenu le refuge des valeurs païennes ; il est réfractaire au progrès européen et, par là, il ré-assume un caractère fabuleux et rêvé.

Même si le critique décrit des choses vues et réelles, l'imaginaire s'en est emparé et les a frappées d'un coin *Mille et Une Nuits*. Les œuvres retenues sont bien des fenêtres ouvertes sur les lointains, sur les ailleurs du monde. Elles sont un peu comme des miroirs magiques qui dévoileraient une nouvelle patrie, une patrie spirituelle. Celle-ci, siège d'une vie barbare et raffinée, faite de nonchalance, de luxe, de volupté, n'a plus rien à voir avec le réel, sauf peut-être le nom.

Là encore, l'El Dorado de *Fortunio*, oasis et mirage en plein Paris, fiction totale, révèle le désir d'évasion, l'envie de voyage qu'a ressentis Gautier face aux œuvres orientalistes.

L'Orient est devenu le pays du rêve ; il était encore en enfance par rapport à l'Europe. Là une vie sensuelle et belle aurait pu se dérouler ; là art et vie auraient pu se mêler. Les œuvres orientalistes, en donnant à voir une vision pittoresque de la réalité, n'ont pas peu contribué à l'élaboration de cet imaginaire pays, de cette utopique patrie.

Qu'ont été, en définitive, les Orient de l'art sous le regard de Théophile Gautier, si ce n'est le support inconscient d'une évocation, ayant pour thème les ailleurs différant de l'Europe ? Pour résumer, comme *Fortunio*, nous allons avancer à notre tour :

"Adieu, vieille Europe qui te crois jeune ; tâche d'inventer une machine à vapeur pour confectionner de belles femmes, et trouve un nouveau gaz pour remplacer le soleil. - Je vais en Orient ; c'est plus simple !" (25).

Francis MOULINAT

#### NOTES

- 1 Feuilleton du 27 mars 1840, *La Presse* : "Decamps et Marilhat se firent les peintres de l'Orient, spécialité toute nouvelle..." nota Gautier dans son introduction au paysage au Salon de 1840.
- 2 Eugène Delacroix, pour ne citer que lui, dans des œuvres comme le *Massacre de Scio*, dépasse l'anecdote pour atteindre à la peinture d'histoire, il en va de même de Gros dans les *Pestiférés de Jaffa*.
- 3 Variétés du 27 avril 1839, *La Presse*.

- 4 Decamps se rendit en Turquie en 1828-29 ; Prosper Marilhat voyagea de 1831 à 1833 en Egypte, avec l'expédition scientifique du Baron von Hugel. Eugène Delacroix se rendit en 1832 au Maroc.
- 5 Les "Convulsionnaires de Tanger", Salon de 1838, Institute of Arts, Mimeoapolis.
- 6 Feuilleton du 22 mars 1838, *La Presse*. La description se poursuit ainsi : "Au milieu de la rue s'agite le groupe le plus étrange que l'on puisse rêver dans le cauchemar d'une nuit d'été ; ce sont des figures sauvages, bronzées, noires, couleur de cuivre rouge, avec des barbes violentes, des cheveux exorbitants, des prunelles ardentes comme des charbons, des bouches pleines d'écumes et de cris, des corps cambrés en arrière par la tension des muscles, des membres tordus, des ricanements convulsifs, des dents qui s'enfoncent dans les chairs et mâchent les perles sanglantes qu'elles font jaillir, des ongles qui labourent la peau ; la folie et la rage poussées à leurs dernières limites ; par derrière de beaux Turcs, simples et graves, montés sur de superbes chevaux, qui suivent l'étrange procession ; des femmes enveloppées de leur bourous, cet élégant linceul des beautés arabes ; des enfants nègres se dispersent et fuient devant les terribles convulsionnaires".
- 7 "Le tombeau du Sheik Abou-Mandour", Salon de 1837.
- 8 Feuilleton du 21 mars 1837, *La Presse*.
- 9 Idem.
- 10 Feuilleton du 22 mars 1838, *La Presse*.
- 11 Sur la fortune critique de cette œuvre chez Gautier, il faut voir : "Théophile Gautier et Marilhat : peintures, textes et contextes" de Frans Amelinckx, p. 1 à 9 in *Colloque international Théophile Gautier, l'art et l'artiste*, tome 1, Montpellier, Université Paul Valéry, 1982.
- 12 Feuilleton du 27 mars 1840, *La Presse*.
- 13 Idem.
- 14 Idem.
- 15 Feuilleton du 21 mars 1837, *La Presse*.
- 16 Feuilleton du 27 mars 1840, *La Presse*.
- 17 Feuilleton du 27 mars 1839, *La Presse*. Le "Supplice des crochets", Salon de 1839, Wallace Collection, Londres.
- 18 Idem. Il poursuit ainsi : "Mousseline, velours, brocard, caftan de Damas, bourous et cabans en poil de chameaux, tout s'y trouve : il y a des Zeibecs, des Turcs, des Albanais, des Juifs, des Arabes, toutes les races et tous les teints de l'Orient, depuis le blanc jusqu'au noir, en passant par toutes les nuances inimaginables du jaune et du cuivré".
- 19 Feuilleton du 27 mars 1839, *La Presse*.
- 20 Idem.
- 21 Feuilleton du 1er mars 1839, l'Art en miniature, *La Presse*. Sur ce sujet, il est bon de consulter : "La Bayadère Amany", p. 116 à 123 in *A travers le XIX<sup>e</sup> siècle* de René Jasinski, Abbeville, Minard, 1975.
- 22 Feuilleton du 27 avril 1837, *La Presse*.
- 23 Feuilleton du 27 mars 1839, *La Presse*.
- 24 Il faut voir : *Fortunio et autres nouvelles* de T. Gautier, Lausanne, l'Age d'Homme, 1977 ; là, il s'agit du chapitre XXIV, p. 122 à 129.
- 25 Il faut lire le chapitre XXVI de *Fortunio* (Cf note 24), p. 134 à 137. La citation est extraite de la page 137.



**CONSTANTINE DISPARUE**  
ou le double destin de Constantine dans les récits de voyage (1)  
de Théophile Gautier et d'Eugène Fromentin

Pourquoi, parmi toutes les villes de l'Algérie, avoir justement choisi celle dont ni Gautier ni Fromentin n'ont gardé la description dans la version publiée de leurs récits de voyage ? Par goût du paradoxe, nous l'avouons, mais la ville elle-même n'en est pas exempte, ni, chacun à sa façon, les deux artistes qui l'ont visitée. Cependant plus encore que la fidélité à "l'esprit du lieu", les coïncidences, nombreuses, ont prévalu.

L'époque d'abord. Gautier découvre Constantine en août 1845, Fromentin en janvier 1848 (2). Puis le périple, identique pour les deux : Alger, la grande Kabylie, cabotage jusqu'à Djijel ou Bougie, et la route du Hamma, qui aboutit aux gorges du Rummel. Constantine est alors une étape obligée sur la route de Biskra, avant-poste donc, mais combien différent, du désert.

Les motivations, fraternelles jusque dans l'expression : Gautier se dit atteint de la *maladie du bleu* (3) ; Fromentin avoue : *j'aime passionnément le bleu* (4). Et jusqu'aux projets d'utilisation des notes prises pendant le voyage, qui sont étonnamment symétriques : livre illustré pour Gautier, album commenté pour Fromentin (5), l'un comme l'autre assumant texte et image, avec cette seule opposition, capitale cependant, des proportions respectives de l'image et du texte, qui pose par-delà la question pratique : quelles sont les bonnes proportions du mélange ? la question plus ambitieuse de la théorie intersémiotique : les arts doivent-ils rester indépendants ou bien collaborer ?

Constantine, où ils s'étaient succédé, fit se rencontrer Gautier et Fromentin. Au Salon de 1849, Gautier saluait en ces termes la toile exposée par Fromentin (6) :

"La Place de la Brèche à Constantine est d'une vérité étonnante, avec ses murailles démantelées, ses toits de tuiles désordonnés, où les cigognes laissent tomber les serpents qu'elles ramassent au bord du Rummel, sa population bigarrée, et ses effets violents d'ombre et de lumière. Il nous semble que si on pouvait entrer dans la toile sans la crever, nous irions acheter là-bas, au fond, dans cette rue des Marchands, ombragée par des planches, un portefeuille brodé, pour remplacer celui que nous avons perdu, et qui nous servait à nous convaincre de la réalité de notre voyage".

Par la suite, Gautier joua un rôle décisif dans la publication d'*Un Été au Sahara* (7).

Mais ce n'est pas tout, car une ville capable d'impressionner à ce point (8) un voyageur comme Gautier, enthousiaste certes, mais chevronné, n'est pas une ville ordinaire. Ne dépasse-t-elle pas en singularité pittoresque tout ce qu'on peut imaginer ? s'exclamait-il, de mémoire, en 1851 (*La Presse*, 29 sept.). De son côté, Fromentin rapproche dans sa défense des sites authentiques la métropole de l'est et la capitale :

"Le vieil Alger n'est pas détruit ; à considérer les choses au point de vue pittoresque, ce qu'on avait de mieux à faire, c'était de respecter ce dernier monument de l'architecture et de l'existence arabes, le seul peut-être, avec Constantine, qui subsiste en Algérie, non pas intact, mais reconnaissable" (9).

Or le paysage pittoresque a de tout temps été le lieu par excellence du désir pictural. Impossible à peindre ; impossible de ne pas le peindre ! Par ricochet, il forme le nœud du complexe pictural de la littérature, qui ne rêve que d'immobiliser son lecteur, entraîné par le récit. Pittoresque, Constantine défiait de son rocher la littérature et la peinture, comme elle avait défié la colonisation. Le parallèle était tentant ; nous l'avons tenté.

### 1. Une ville disparaît.

Si la correspondance de Gautier atteste son passage, la place qu'occupe Constantine dans le *Voyage pittoresque* est très limitée. Dans le chapitre qu'il lui consacre (10), la description de la ville proprement dite a été escamotée au profit d'une évocation de la *danse des djinns*, cérémonie d'exorcisme, à laquelle il avait été invité, et qui intitule le chapitre. L'arrivée à Constantine devient alors un simple préliminaire. Le nom de la danse a un écho poétique qui ne pouvait laisser Gautier indifférent (*la ballade ascendante et décroissante d'Hugo a dû vous familiariser avec ce nom baroque*). La description elle-même suit scrupuleusement le développement du poème

de Hugo : lent ébranlement, apogée du délire (l'assistance pousse des you-you, les danseuses se déshabillent), et brusque apodose, qui précipite les danseuses au sol avec *une roideur tétanique*. Elle est encadrée par une description du chemin que Gautier et son mentor français doivent se frayer dans un dédale de ruelles pour parvenir jusqu'au lieu de la cérémonie, puis par une anecdote assez longue, qui sent sa coïncidence. En effet, Gautier, au retour, perd son guide, mais retrouve les deux danseuses qui l'hébergent pour la nuit. Il les quitte au matin après avoir crayonné le portrait de la plus jeune. Le *Voyage s'(in)achève* sur une note de nostalgie : la nouvelle de l'assassinat d'Ayscha, qui rend le croquis irremplaçable (11).

Constantine n'aurait même pas dû figurer dans *Un Été au Sahara* inspiré comme *Une Année au Sahel* par le troisième séjour en Algérie de Fromentin, le plus long, effectué en compagnie de sa jeune épouse, de 1852 à 1853. D'ailleurs les notes prises par Fromentin dataient du deuxième voyage, de 1848. Cependant, il lui réserve un petit rôle, rôle ingrat peu en accord avec l'abondance de notations et d'éloges contenus dans le carnet de 1848. Elle symbolise l'ultime sentinelle de l'hiver sur la route du sud, et établit du même coup la suture entre les souvenirs de 48 et ceux de 52 :

"C'était en 1848, en février, il n'y avait pas eu d'intervalle cette année-là entre les pluies de novembre et les grandes pluies d'hiver ; j'avais fui de Blidah à Alger, d'Alger à Constantine, sans trouver un point du littoral épargné par ce funeste hiver ; il s'agissait de chercher un lieu qu'il ne pût atteindre : c'est alors que je pensai au désert. La route qui y conduit se dessinait sur le Coudiat-Aty (boulevard de ceinture de Constantine) trempé d'eau et, de temps en temps, j'en voyais descendre de longs convois de gens, au visage marqué par un éternel coup de soleil..." (12).

Félix culpa, donc, le séjour constantinois disparaît du livre, et avec lui la description de la cité, si finement travaillée, et surtout si fermement assumée, puisque Fromentin, dans son carnet, ironisait sur tout ce qui attirait les touristes moyens et qu'il avait, pour sa part, délibérément ignoré (13).

A quelles causes profondes faut-il, au-delà de l'anecdote biographique, imputer cette censure ? Nous en distinguerons pour notre part deux : la conception du voyage littéraire comme genre, et le débat sur le pittoresque.

Plus de dix ans après le début de la conquête, l'Algérie commence à être connue des savants. En 1843, Louis-Adrien Berbrugger a publié une *Algérie historique, pittoresque et monumentale* (14). Mais le grand public la boude. Il s'agit de la faire passer du stade militaire au stade touristique et colonial. Ce sera le rôle du récit de voyage.

L'appellation de "voyage pittoresque", ou "extraordinaire", destinée à apâter le chaland, est de tradition dans ce type de récit. Le contenu se doit de remplir la promesse du titre. Or Fromentin s'est soigneusement abstenu de l'adjectif, comme du substantif d'ailleurs, preuve qu'il entendait changer le genre, sinon de genre.

Dès *Un Été au Sahara*, il prend le contrepied de ce qui était la tradition en matière de récit de voyage : très peu d'anecdotes, encore moins de descriptions. Selon l'heureuse formule de G. Sagnes, il "se risque à un itinéraire qui n'a pas de sites." Sa fiction n'a du journal que les dates et les mentions des moyens de transport. Expression et contenu journalistiques ont été profondément modifiés. Les épisodes affichent leur discontinuité. Les ellipses du récit ne sont pas récupérables. Il ne raconte plus un voyage, mais un séjour à *El-Aghouat*, qui constitue le sujet de la deuxième partie, celui de la première n'étant que le trajet *De Medeah à El-Aghouart*.

La progression psychologique remplace l'avancée géographique. La seule description de ville conservée est celle de Laghouat, où la révélation du désert a été la plus forte. Fromentin tourne délibérément le dos au voyage romantique à la Chateaubriand - ou à la Gautier -, plus proche, lui, de notre conception moderne du tourisme comme circuit obligé à travers villes et monuments célèbres. Mais d'un autre côté, il idéalise le pacte de sincérité que le mémorialiste voyageur conclut avec son lecteur, puisqu'il pousse la conscience épistolaire jusqu'à séjourner longuement en Algérie, et à y travailler (15).

Pour se démarquer des ouvrages sérieux, Gautier, lui, choisit une autre formule. En décrivant les mœurs plutôt que le site, il transporte le pittoresque du site géographique sur la scène du théâtre.

Par son destin et sa situation, Constantine était devenue un topos incontournable pour les historiens et géographes de l'Algérie. Grâce à Horace Vernet, le souvenir de l'assaut de la citadelle était encore dans toutes les mémoires. Ni Gautier ni Fromentin ne manquent à rappeler son célèbre *Siège de Constantine* (16), dont ils repèrent le cadrage au "marabout" (17), à l'arrière-plan de la bataille, sur le tableau. Sur les traces des pacificateurs dont elle prolonge la conquête, la géographie physique et économique aligne aussitôt les informations et les chiffres. Ville remarquable, Constantine détient un certain nombre de records. Fromentin se moquera des touristes avides de noms propres et de chiffres authentiques, qui comptent le nombre des mosquées, et mesurent la hauteur des piles du pont d'El-Kantara.

Opter pour le fantastique risquait de paraître désinvolte, mais le respect des chiffres est vite ennuyeux. On comprend que Gautier ait reculé devant

l'alternative, malgré la promesse du sous-titre : *Voyage pittoresque en Algérie, Alger - Oran - Constantine - la Kabylie*, mais conformément à l'esprit du livre, tel que l'exprimait la présentation :

"Nous avons donc pensé qu'un ouvrage purement descriptif, *purement littéraire*, où l'Algérie se peindrait comme l'artiste la comprend, comme le voyageur la connaît et telle que l'observateur voudrait la voir, serait, en ce moment, une publication intéressante et digne d'être enfin favorablement accueillie du public" (18).

Il y avait une autre raison, positive celle-là. *La Juive* d'Halévy, créé à l'Opéra en 1835, est un des opéras les plus représentés à l'époque, et fait partie intégrante de la culture française du 19<sup>ème</sup> siècle (l'air d'Eléazar au 4<sup>ème</sup> acte : "Rachel quand du Seigneur", devient dans *A la Recherche du temps perdu*, le surnom de la petite amie de Saint-Loup). Il doit son succès à son sujet, qui raconte les amours malheureuses d'une juive pour un prince chrétien, autant qu'à sa musique. Or Constantine est à l'époque - elle le restera jusqu'à l'indépendance de l'Algérie - une des plus grandes métropoles de la Diaspora. On décèle ici le point de départ d'un projet qui occupa Gautier à son retour d'Algérie : la création de *la Juive de Constantine* (19), représenté le 12 novembre 1846, à la Porte Saint-Martin, avec un accueil mitigé.

Il est clair que la découverte de la ville a été sinon occultée, du moins très fortement influencée par le souvenir scénique de l'opéra, et que l'épisode de la jeune juive condamnée à la mort civile par son peuple pour avoir aimé un Français a dû immédiatement enflammer l'imagination créatrice de Gautier. Prise entre la scène passée et la scène à venir, Constantine a donc été pour lui plus un rappel de décor, ou un décor potentiel, qu'un site réel. Rien d'étonnant dès lors à ce qu'il ait préféré l'atmosphère au détail, et l'expédition nocturne à l'excursion diurne.

Avec le tableau théâtral ou littéraire, qui vole son appellation à la peinture, nous entrons de plain-pied dans le débat du *pittoresque*.

La question du pittoresque plonge ses racines philosophiques dans le *Laocon* de Lessing. Dans cet ouvrage, Lessing discute l'adage d'Horace "*Ut pictura poesis*". Selon lui, la poésie, loin de se fixer comme but l'imitation de la peinture, doit respecter sa propre nature. Dans la mesure où le langage se déroule dans le temps, Lessing juge qu'il doit se cantonner au récit, avec lequel il a plus d'affinités temporelles, tandis que la peinture se consacre à la description (20). Or la séparation des arts, si elle affine la théorie de chacune des disciplines artistiques, les incite également à la concurrence. Artistes polyvalents, Gautier, et plus encore Fromentin, qui se fit connaître

d'abord comme peintre avant d'obtenir le succès romanesque que l'on sait, ne pouvaient échapper à ces pulsions contradictoires.

C'est Fromentin, le plus polyvalent des deux, qui est le plus séparationniste. Plus radical que Lessing, il souhaite que chaque art trouve en lui-même les moyens de tout traduire du réel, au lieu de se cantonner dans le genre qui lui est le plus accessible ; ce qui constitue un retour à une position classique.

Chez lui la plume ne remplace jamais le pinceau. Elle ne le concurrence pas non plus. Elle s'y oppose, et réagit sur la peinture en la dégoûtant des effets, de l'exotisme de bazar. Les mots favoris de Fromentin écrivain sont "plat", "sérieux" et "silence" (21). Il revendique l'"indigence pittoresque", -l'expression est de lui- comme une qualité. Peintre de profession, il est moins sensible que d'autres aux métaphores picturales de la littérature. Elles l'agacent, et il se refuse pour sa part à les employer. On remarquera comment il explicite le peindre littéraire dans la préface à la réédition des œuvres algériennes de 1874 :

"J'entendais dire que notre vocabulaire était bien étroit pour les besoins nouveaux de la littérature pittoresque. Décrire au lieu de raconter, peindre au lieu d'indiquer ; *peindre surtout, c'est-à-dire donner à l'expression plus de relief, d'éclat, de consistance, plus de vie réelle* ; étudier la nature extérieure de beaucoup plus près dans sa variété, dans ses habitudes, jusque dans ses bizarreries, telle était l'obligation imposée aux écrivains dits descriptifs par le goût des voyageurs... Un même courant, d'ailleurs, emportait l'art de peindre et celui d'écrire hors de leurs voies les plus naturelles" (22).

En peinture, le refus du pittoresque a une vertu libératrice. Il n'y a pas de sujets, il n'y a que des manières. Le poids des prédécesseurs : Marilhat, Decamps, pour Fromentin, s'allège d'autant. Revenant en 1874 sur ses débuts littéraires et picturaux, il avouait :

"La nouveauté du sujet ne m'embarrassait guère. Il ne me semblait nullement téméraire de parler de l'Orient après tant d'auteurs grands ou charmants" (23).

Théoricien enfin, il est, comme Baudelaire, contre le dessin, et pour la couleur. Mais à l'inverse de Baudelaire et de Delacroix dont il déplore que, malgré son génie, il ait sacrifié au genre, contre le pittoresque coloré. En cela il préfigure les impressionnistes, dont il partage l'amour des plaines, des horizons libres, où terre et ciel interfèrent, et surtout l'amour de la

lumière. C'est là son aspect le plus novateur, car la lumière suppose l'indépendance de la couleur par rapport aux objets. On ne s'étonnera donc pas que son mot d'ordre : "dégager le beau du bizarre" (24), soit l'exacte inversion de la célèbre formule baudelairienne : "le beau est toujours bizarre" (25).

Gautier en revanche est un adepte du pittoresque. Avant Baudelaire, son disciple sur ce point, il a prôné le bizarre, ou comme il disait : le "drôle". Son esthétique, plus néo-baroque encore que romantique, qui est aussi celle de Delacroix et de Baudelaire, défend le primat du regard sur la vision, et le droit de l'art à se soutenir de ses propres structures. La phrase de Baudelaire, en effet, n'a jamais été une équivalence (ce n'est pas le bizarre qui est beau), mais bien une définition : le beau est bizarre, en tant que beau. L'agencement particulier qui le produit sort de l'ordinaire façon de représenter. Pas moins novatrice que celle de Fromentin, quoique fort différente, cette esthétique est annonciatrice du symbolisme mallarméen.

Le pittoresque de Gautier est un pittoresque artistique, qui tient aux mots et à leur disposition dans la page. Seul le détail du texte peut nous en livrer la clef. En cela il s'oppose au pittoresque descriptif et rejoint le refus de Fromentin, sans pour autant en adopter la méthode, toute de sobriété. Ceci, joint à la différence de statut des deux textes, l'un, celui de Fromentin, préopéral : indications prises en vue des tableaux et des textes à venir, l'autre, celui de Gautier, état achevé d'une œuvre, invite à les analyser et à les comparer.

## 2. Constantine retrouvée

L'avantage de disposer de deux descriptions de statuts et d'auteurs différents pour un même objet est multiple. On repère plus aisément les structures communes, ce qui permet d'en tirer des enseignements sur la description des sites urbains en général. Les différences de style sont plus difficiles à cerner, qui peuvent tenir simplement à la différence de projet : on n'écrit pas de la même façon des notes personnelles et un texte destiné à être publié. Le diagnostic doit alors être complété par l'examen des œuvres abouties. En même temps l'échantillonnage a une valeur compensatoire. Le carnet de Fromentin remplace en quelque sorte les notes que Gautier n'a pas prises, ou qui ont été égarées. C'est ce qu'il aurait pu écrire, qu'en tout cas il a vu, et la comparaison avec le texte final du voyage pittoresque permet d'évaluer le trajet depuis l'impression première. Grâce à ces deux descriptions peut donc être précisée chez chacun des deux auteurs la relation qui lie pratique et théorie, ainsi que le cheminement du souvenir laissé par un site exceptionnel.

Il y a deux sortes de paradigmes descriptifs : linéaires (ou chronologiques), synchroniques (ou descriptifs), les premiers n'étant qu'une façon

particulière de décliner les seconds. On peut décrire les composants d'une ville dans l'ordre où on les aperçoit, ce qui oblige à faire plusieurs récits d'approche, si, comme c'est le cas pour Constantine (à l'époque), il n'existe pas de vue panoramique. C'est le parti choisi par Fromentin, qui décrit d'abord son arrivée, du Hamma au Koudiat, puis du Koudiat à la Brèche, s'arrête alors pour décrire le panorama qu'on a depuis la ville sur les alentours, et remet à d'autres feuillets une visite aux bains maures, et surtout la descente aux cascades du Rummel.

On peut préférer un ordre arbitraire, ou expressif, en tout cas non chronologique, et là les axes d'opposition sont en nombre quasiment illimité : extérieur/intérieur, ville/habitants, jour/nuit, vision générale/épisode particulier. Gautier a choisi une solution mixte. A l'approche succède l'épisode de la danse des Djinns. L'approche, identique pour l'essentiel à celle de Fromentin, est plus rapide, comme l'est le raccourci muletier qu'il emprunte, et qui explique l'absence de plan général de la ville, puisqu'il l'aborde par dessous. Mais l'itinéraire normal, tout en lacets ne permet qu'une vue lointaine, et tout aussi insatisfaisante, si l'on en croit Fromentin :

"A bien regarder le rocher de droite (car le premier regard n'y montre rien et il faut être prévenu pour découvrir la ville bâtie dessus), nous distinguons tout à fait sur nos têtes une silhouette plus sèche et plus régulière, comme une dernière assise composée de petits moellons symétriquement disposés au bord de cette énorme plateforme et lui formant pour ainsi dire parapet. Ce sont les maisons de Constantine" (26).

En revanche, on retrouve les mêmes détails dans les deux descriptions. Seule la tonalité diffère. Gautier aime l'hyperbole. Là où Fromentin voit des corneilles et des ramiers, il voit des vautours et des cigognes. Les cactus et les aloès que Fromentin compare à des "moisissures", deviennent chez lui des "vertèbres de cachalot" échoué, ou des "sabres et des lances" qui "bordent le chemin comme un troupeau de monstres ou une guérilla d'ennemis embusqués" (27).

Quel que soit le plan adopté, les règles de la description exigent que des reformulations interviennent de place en place pour synthétiser les informations, qu'elles peuvent soit anticiper soit récapituler, et unifier l'ensemble. Chez Gautier comme chez Fromentin, l'unité est assurée par l'impression, qui est identique, souvent jusque dans la littérature.

"La terre et le ciel étaient *menaçants*... et je ne sais quelle indéfinissable sentiment de danger planait dans l'air. Il y a des moments où la *solitude* ne veut pas être dérangée"

écrit Gautier, et Fromentin :

"Solitaire, inaccessible, (...) elle semble faite pour une race à part, isolée, sédentaire, menaçante" (28).

Jusqu'aux comparaisons dont la thématique, marine et orageuse, campe une Constantine plus hugolienne (le Hugo d'*Oceano nox*) qu'orientale. Les "vertèbres de cachalot" des cactus sont annoncées chez Gautier par une description de ciel où

"les nuances orangées du couchant, se rencontrant avec le bleu, produisaient des tons de turquoise rayés de quelques stries de nuages étroits, bruns par-dessus, frappés par-dessous de reflets rougeâtres *comme le ventre de certains poissons*",

tandis que Fromentin,

"derrière ces montagnes soucieuses, qui envoient l'haleine glacée de leurs neiges, sen(t) la mer orageuse et le nord d'où il vient et qu'il fuit".

Lorsqu'elle se mêle de pittoresque, la nature peut très bien se montrer plus excessive que l'art. Le piton rocheux de Constantine, ses maisons qui surplombent le vide, ses minarets, les gorges et les chutes du Rummel, les ponts suspendus, les ruines romaines, quelle fabrique du 18<sup>ème</sup> siècle aurait osé les réunir ? Si le jugement de Fromentin : "Ensemble de grandeurs sévères et de beautés un peu tristes, qui étonne, impose et d'abord ne satisfait qu'à demi" ne surprend guère, on s'étonne que Gautier fasse chorus : "aussi, quoique aucun péril appréciable ne me menaçât, éprouvai-je une sorte de soulagement lorsque j'aperçus... le marabout." Il voulait du pittoresque, il en a eu. Mais voilà, le pittoresque naturel, dans lequel l'homme n'est pour rien, défie la raison, et pèse sur l'homme du poids de son éternité. Pour sauvage qu'il soit, le pittoresque des mœurs porte quand même trace d'une organisation sociale. C'est à lui que Gautier a donné la préférence.

En outre ce pittoresque-là est un défi à l'exotisme. Couleur du liège, en partie troglodyte, Constantine, quoiqu'en dise Gautier, n'a rien d'une ville orientale. Il le reconnaîtra dans ses descriptions ultérieures. Fromentin, lui, est catégorique :

"Il n'y a rien ici, excepté le costume, d'une ville arabe, ni coupoles aux mosquées, pas même la flèche sombre et mobile d'un cyprès au milieu de cette (foule ?) pressée de petites maisons à toitures de tuiles et couleur de terre, percées irrégulière-

rement d'étroites ouvertures qu'on prendrait plutôt pour des meurtrières que pour des fenêtres" (28).

Ce malaise causé par l'abord de la ville est sans aucun doute le véritable responsable de l'oubli final, car chacun des auteurs s'est efforcé inconsciemment d'en refouler le souvenir. Cette disparition n'en est donc pas une, mais bien une censure, laquelle a suscité, sous diverses formes, des retours. De ce refoulement, on peut retracer les épisodes.

D'abord, l'arrivée. Entrer dans une ville qui s'est dérobée au regard tout au long de son approche, c'est paradoxalement vaincre le malaise, le prendre d'assaut comme la ville elle-même l'a été, mais aussi s'exposer à ne plus le retrouver, l'oublier sans avoir pu analyser : échec intellectuel, et pour l'artiste, esthétique. Constantine garde son mystère. Dès lors, l'écriture devient un exorcisme, une manière de tenir à distance, par la magie du style, des impressions incontrôlables.

Chez Gautier, le réseau métaphorique réduit l'étrangeté du référent pour lui substituer celle du texte. Constantine est comparée à "Alhama", "Ronda en Espagne", bâties comme elle en "aire d'aigle au sommet d'un rocher" (29), avant d'être submergée par la métaphore marine, renforcée de calembours (cachalo(eau)ts, *vaguement*). La seule métaphore qui échappe à ce champ sémantique a une vocation métatextuelle : "des vautours et des cigognes dont le vol trace de grandes *virgules noires*", et confirme l'autonomie du texte par rapport au référent. Issue de la description la comparaison l'étouffe. Pourquoi détailler en effet ce qu'un rapprochement frappant a d'emblée fait sentir ? Elle installe la ville dans une présence-absence, qui en fait un pur événement littéraire.

Fromentin a choisi la restriction, plus conforme à son tempérament : "le fleuve ne se précipite point avec fureur", et, avec une belle inconscience, il accumule des précisions : "la ville est dominée par trois plateaux pierreux qui l'enveloppent dans les trois quarts de son périmètre", dont il se moquera quelques pages plus loin. L'ensemble disparaît sous les détails.

Et après ? Quel chemin la vision obsédante a-t-elle parcouru dans l'inconscient des deux visiteurs entre le moment où ils ont quitté la ville et celui où ils l'ont représentée ? Le choix du médium est déjà une indication. Tous deux ont préféré la représentation (sur un tableau, une scène de théâtre) à la description, car l'écriture est plus abstraite, et donc davantage exposée aux résurgences des souvenirs refoulés par l'inconscient.

Qu'il s'agisse des décors de *la Juive de Constantine* par le peintre Devoir en 46, de l'exposition de la maquette en liège de la ville en 51, ou des

tableaux de Thuilier au Salon de 1846, de Leleu, d'Hédouin et de Fromentin lui-même à celui de 48, les réminiscences constantinoises de Gautier ont toutes pour point de départ des représentations plastiques. Comme si l'analogie calmait le malaise initial en lui assignant un lieu repérable, une épaisseur qui permettent de se l'appropriier enfin :

"Transportons-nous en Afrique, où M. Thuilier va nous montrer encore une fois notre chère Constantine" (30).

La fréquence des reprises stylise le souvenir et peu à peu l'affadit. Les poncifs regagnent le terrain que le contact direct avec la réalité leur avait fait perdre. En 1848, Gautier reproche à Leleu d'avoir fait "errer quelque nuage de Bretagne sous le ciel de Constantine" (31), l'année même où Fromentin la découvrait sous l'orage et la neige ! Dans la maquette de 1851, ce que Gautier apprécie, outre le charme de la miniaturisation : "d'une exactitude à donner le vertige", c'est le jeu de miroir qu'elle instaure entre la matière, le liège, et la métaphore des "murailles de liège" (32) qu'elle lui inspire.

Un processus irréversible se met en place lorsque "la représentation tend à configurer en lieu et place du réel, un univers à sa mesure" (33). Le site se mue en fantasme, dès que ses images commencent à renvoyer les unes aux autres, sans lui être confrontées. Très vite, Gautier n'atteint plus Constantine qu'à travers des alliances de termes : "froideur brûlante" et autres évocations négatives, dont le passage suivant, daté de 1851, est symptomatique :

"Quelle hallucination de ville orientale, à minarets d'ivoire surmontés de croissants, se soutiendrait à côté de cet étonnant nid de maisons... ses murailles brûlées, ses rochers couleur de liège ; son abîme traversé par ce pont, pourraient-ils être inventés par un décorateur d'Opéra ?" (34).

Un an encore, et elle entre au paradis mahométhan de l'ouvrier littéraire :

"Il arrive parfois en pays chrétien, lorsqu'il pleut et que les bourgeois sont trop laids dans la crotte, de penser aux minarets de Constantine, aux fantasias des douairs arabes, et de dire à mi-voix : il n'y a de Dieu que Dieu, et Mahomet est son prophète" (35).

Quant à Fromentin, il l'a reniée en paroles : " Nous n'aurons fait qu'effleurer Constantine, nous y aurons perdu beaucoup de temps" (36), avant de le faire en tableaux. Les scènes orientalistes si prisées de Gautier et de la

critique, jurent en effet avec les thèses d'*Un Été dans le Sahel*, véritable réquisitoire contre l'exotisme pictural (37). Gautier le louait d'avoir su éviter toute ressemblance avec Marilhat ou Decamps, et n'être pas parti de Paris, avec son Orient tout fait (38). Mais mesurées à l'aune du purisme fromentin les toiles constantinoises sont une concession à l'air du temps qui tranche avec les œuvres inspirées par le désert. Se vengeant de son mépris, Constantine lui avait dérobé son exotisme, au sens littéral.

Il est un autre mot pour désigner ce qui est à jamais ailleurs : utopie.

Nicole BILOUS

#### NOTES

- 1 Nous faisons référence d'une part au *Voyage pittoresque en Algérie*, qui avait été commandé à Gautier par Hetzel, et dont la publication, abandonnée après un commencement d'exécution, a été réalisée par Madeleine Cottin, en 1973, chez Droz, à Genève ; d'autre part au *Carnet de Voyage en Algérie (janvier-avril 1848)* tenu par Fromentin lors de son deuxième voyage (il avait séjourné à Blidah en 1846), non publié de son vivant, bien qu'il y ait fait quelques emprunts pour nourrir *Un Été au Sahara* et *Une Année dans le Sahel*, fruits de son troisième séjour en 1852-53, et réintégré par Guy Sagnes dans les *Oeuvres complètes* de Fromentin, Bibliothèque de la Pléiade, en 1984.
- 2 Très exactement du 22 au 28 août pour Gautier, et le 28 janvier pour Fromentin.
- 3 Op. cit., p. 159 : "Aucune nosographie n'en fait mention, à notre connaissance. Elle se développe chez nous, après une saison pluvieuse ; nous avons la nostalgie de l'azur... nous voyons s'élever, du bleu foncé de la mer vers le bleu foncé du ciel, des dentelures de villes éblouissantes de blancheur".
- 4 *Un Été dans le Sahara*, op. cit., p. 18-19 : "J'aime passionnément le bleu et il y a deux choses que je brûle de revoir : le ciel sans nuages, au-dessus du désert sans ombres".
- 5 "Nous voulons faire une série de dessins, formant ensemble une espèce d'itinéraire de Constantine à Biskra, par Lambessa. De retour à Paris, nous en ferions des eaux-fortes que nous publierons sous la forme d'album, avec un texte explicatif. Le texte serait bref, mais en rapport avec les dessins" (Fromentin, lettre à Armand Du Mesnil, 19 février 48, citée par G. Sagnes, dans l'édition Pléiade, p. 1256). Quant à Gautier, le prospectus d'Hetzel qui annonce son ouvrage, insiste sur sa double performance en ces termes : "On a dit de la plume de M. Gautier que cette plume était un pinceau. Rien de plus vrai au figuré ; mais par une bonne fortune singulière rien n'est plus vrai même au positif. Tour à tour peintre et écrivain, M. Théophile Gautier a souvent remplacé, dans sa route, la plume par le crayon, et son odyssee africaine, doit à cet heureux privilège, un élément de vérité de plus..." (cité par M. Cottin, p. 72).
- 6 Article de *La Presse*, 7 août 1849.
- 7 Deux ans en effet s'écoulèrent entre la publication dans la *Revue de Paris* et la publication chez Michel Lévy. Fromentin remercia Gautier de son intervention par l'envoi d'un exemplaire. La lettre qui l'accompagne, datée du 23 janvier 1857, reconnaît : "Il vous doit d'avoir enfin vu le jour" (Pléiade, p. 1261).
- 8 Il avait même un moment envisagé de se fixer comme colon en Algérie, dans la province de Constantine : vallée du Zerhmana, près de Philippeville (cf. M. Cottin, op. cit., p. 82).

- 9 *Une Année dans le Sahel*, p. 200, nous soulignons.
- 10 Le sixième de l'édition originale, pp. 106 à 127 (264 à 285 dans l'édition Droz).
- 11 Fromentin, qui ne pouvait pas avoir lu le *Voyage*, mais se fondait sans doute sur le goût du public, terminera *Une Année dans le Sahel* par un épisode similaire. Haoufa, l'Ouled-Naïl avec laquelle le narrateur a esquissé une liaison, est assassinée sous ses yeux, au cours d'une fantasia, par un mari jaloux. Cet épisode, en apparence le plus personnel du récit, a été emprunté à une nouvelle d'Armand Du Mesnil, où l'héroïne se nomme Zorr (cf. notice de G. Sagnes, *Pléiade*, p. 1358) ; concession, donc, du très classique Fromentin au romanesque qui doit pimenter tout récit de voyage.
- 12 Op. cit., p. 14.
- 13 C'est une longue et amusante préterition : "ils n'auront point manqué de faire le tour de la ville par le petit sentier qui suivant le bord opposé du ravin va rejoindre le pont d'Aumale, et de remonter par le Prado et la route de Batna, se donnant ainsi par une belle soirée le magnifique spectacle de Constantine, éclairée tout entière par le soleil couchant. Ils auront escaladé le Mansourah... Ils auront visité le ravin, les cascades et les grottes... Ils se seront baignés dans cette jolie cuve creusée au pied du Sidi-M'sid..." Les touristes bomés "retournent un beau matin comme ils sont venus" prendre le bateau à Philippeville. La révélation du désert est réservée à ceux qui, tel Fromentin, ne redoutent pas "les routes peu fréquentées de l'intérieur".
- 14 Cf. M. Cottin, op. cit., p. 68
- 15 Cf. le début d'*Une Année dans le Sahel* : "Je veux essayer du chez moi dans cette terre étrangère où jusqu'à présent je n'ai fait que passer" (*Pléiade*, p. 190).
- 16 Il représente au centre le colonel Combes, et en haut de la brèche Lamoricière. Exposé en 1839, avec d'autres pièces illustrant l'expédition : *les Kabyles repoussés des hauteurs de Coudiat-Ati*, *les Colonnes d'assaut se mettant en mouvement*, et *l'Attaque de Constantine par la porte intérieure du Marché*. Il fallut deux expéditions pour vaincre la résistance du bey de Constantine, Hadj-Ahmed. La première en 1836, conduite par Clausel, dut se replier. La seconde, conduite en 1837 par Danrémont, qui devait être tué pendant le bombardement de la place, donna un assaut victorieux le 13 octobre 1837.
- 17 Gautier, p. 107, Fromentin, plus précis, parle du "petit minaret blanc à toiture en tuiles, à galerie extérieure et couverte" (p. 927).
- 18 Op. cit. p. 71, nous soulignons.
- 19 Composé avec son ami Noël Parfait, d'après une histoire recueillie par eux à Constantine, cf. *Voyage pittoresque*, Cottin, p. 77.
- 20 L'exposé le plus clair à notre connaissance de cette thèse et de ses implications littéraires est celui qu'en a donné Jean Ricardou, dans ses *Nouveaux problèmes du roman*, Seuil, 1978, p. 48 à 50.
- 21 Cf. G. Sagnes, p. XX.
- 22 *Ibid.*, p. 7.
- 23 *Ibid.*, p. 5.
- 24 *Un Été dans le Sahel.*, p. 322.
- 25 "Exposition universelle (1855)", *Oeuvres complètes*, *Pléiade*, tome 2, p. 578.
- 26 P. 929.
- 27 P. 107.
- 28 P. 930.
- 29 *Voyage*, p. 108.
- 30 P. 86.
- 31 P. 89.
- 32 P. 61.

- 33 Jean Ricardou, *Théâtre des métamorphoses*, Seuil, 1982, p. 24. Le "marasme représentatif" pointé par Ricardou se produit lorsque la représentation "tourne à vide", sur un "réel d'opérette" qui ne lui oppose aucune résistance, "nouant ainsi un rapport de convenance illusoire avec son objet". Il explique à la fois la lassitude de Gautier pour le sujet (il est très déçu de la réalisation de la *Juive de Constantine*) et son euphorie évocatoire.
- 34 P. 61.
- 35 P. 91.
- 36 Du 2 avril 48, à Du Mesnil, Pléiade, p. 1254.
- 37 Notamment dans ce passage, p. 320 : "Les peintres qui estimeraient que ce qu'il y a de plus intéressant dans ces enfants, ce n'est pas d'être des petits Bliidiens, c'est d'être des enfants ; ceux-là sans contredit auraient raison".
- 38 P. 90.

**THEOPHILE GAUTIER, EUGENE FROMENTIN,  
ET PIERRE LOTI : AUTEURS FRANÇAIS  
ARTISTES AU MAGHREB AU XIX<sup>e</sup> SIECLE**

Trois auteurs français artistes - Gautier, Fromentin, et Loti - forment un fil conducteur esthétique du milieu à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Tous les trois adhéraient aux principes de "l'Art pour l'Art", et tous furent profondément influencés par leur contact avec l'Afrique du Nord. Chacun voulait partager avec ses lecteurs et ses amateurs, ses compatriotes casaniers en France, sa révérence et son enthousiasme pour ces nouveaux pays, ces nouveaux peuples, et cette nouvelle beauté qu'il venait de découvrir. Leur contact avec le Maghreb et leurs réactions littéraires et artistiques forment le corpus d'un livre que je suis en train de préparer, après plusieurs visites en Afrique du Nord et beaucoup de recherches dans les bibliothèques françaises et américaines. Mes remarques servent pour la plupart aujourd'hui de conclusion à cette étude.

En ce qui concerne la connaissance que nos auteurs artistes ont pu avoir du Maghreb, notons que Gautier n'a fréquenté que l'Algérie, et très peu - seulement les régions d'Alger et de Constantine, tandis que Fromentin, ne voyageant également qu'en Algérie, avait pénétré très au sud, jusque dans le Sahara, et que Loti a navigué le long de la Côte Méditerranéenne, puis a fait une courte incursion à l'intérieur du Maroc, jusqu'aux villes impériales de Fès et de Meknès.

Si nous examinons la production littéraire et artistique de ces trois auteurs artistes, nous constatons que Gautier a écrit plusieurs textes : un récit de voyage qui raconte ses aventures - *Voyage pittoresque en Algérie* (1845 et 1865) - qui s'avère être plutôt une série d'articles de presse ; une pièce de théâtre - *La Juive de Constantine* (1846) ; un divertissement musical - *Le*

*Sélam* (1850) en collaboration avec le musicien Ernest Reyer, et des poèmes tels que "Le Bédouin et la mer" et "Le Lion de l'Atlas" (1846).

Fromentin, lui, a écrit deux récits de voyages, de véritables romans, de sa visite en Algérie - *Un Été dans le Sahara* (1854 et 1857) et *Une Année dans le Sahel* 1857, 1858, et 1859) avec, de plus, une édition définitive des deux romans réunis en 1874, avec une préface servant d'*art poétique*.

Enfin, Loti nous a légué un petit conte inspiré par Alger - "Les Trois Dames de la Kasbah" (1884) et, en tant que membre du corps diplomatique français du ministre Pâtenôtre de Tanger au Sultan Moulay Hassan IV à Fès et à Meknès, un récit de voyage - *Au Maroc* (1889).

En tant qu'artistes, leur production reflète la même variété : Gautier n'a fait que quelques croquis, quelques dessins, pendant son voyage, laissant aux illustrateurs professionnels employés par son éditeur Hetzel, la tâche de réaliser ses visions, pour une belle édition projetée, mais jamais publiée.

Loti, quant à lui, avait déjà photographié la côte Méditerranéenne de Tabarka à Tanger, et avait fait des dessins de bateaux et de marins pendant ses croisières. Mais il n'a produit qu'un seul croquis du Maroc, une scène de son campement hors des murs de Meknès. De même que Gautier, il laissait aux autres la réalisation des illustrations de son livre, et plusieurs artistes - comme Benjamin Constant et Aimé Maro - lui ont effectivement fourni de jolis tableaux.

Fromentin, comme nous le savons, contrastant avec les deux précédents, créait sans cesse dessins et tableaux, tout inspiré, et même ivre, de son expérience algérienne. Il a continué à produire des scènes orientalistes jusqu'à la fin de sa vie. De loin donc, Fromentin, en tant que peintre, surpasse les deux autres en talent et en production. Néanmoins, même Fromentin, comme le faisaient Gautier et Loti, déclarait une préférence pour la littérature par rapport aux arts plastiques, surtout à la peinture, car, l'écriture était libre, mais la peinture limitée. L'image mentale l'emportait toujours sur l'image graphique, à leur avis.

En dépit de ces différences de contact et de réaction, les trois auteurs artistes se ressemblaient beaucoup dans les deux domaines artistique et littéraire. A tous les niveaux, de l'insignifiant au sublime, ils suivaient des routes semblables - ils avaient les mêmes modèles. Commencant par le côté le moins admirable, on peut constater qu'ils étaient des enfants de leur époque impérialiste, étant chauvins et curieux de ces pays, soit récemment colonialisés, soit en voie de le devenir. Cependant, ils se rachetaient du mauvais comportement de leurs confrères, les soldats et les colons français, par leurs remarques, voire leurs critiques - quoique dans des termes un peu timides - ainsi que par leur admiration pour les belles qualités des autochtones. En

revanche, chaque auteur artiste, comme ses confrères soldats ou colons, cherchait aussi à réaliser un petit profit de son aventure - soit par l'intermédiaire des journaux, en vendant des articles comme Gautier et Loti ; soit par l'entremise des galeries, en vendant des tableaux comme Fromentin ; soit en se servant des maisons d'édition, en vendant des livres, ce qu'ils firent tous les trois. Pour eux, il n'y avait aucun doute que l'Afrique du Nord pouvait être une source de gains au niveau personnel comme au niveau national.

A une échelle plus élevée et plus intéressante, on se doit de constater l'expérience esthétique des trois - la découverte de "nouvelles frontières" (excusez ce jeu de mots) dans les beaux-arts - qu'ils exploitent aussi si l'on veut, pour les développer et les incorporer dans leur œuvre. Ils comparaient l'Afrique du Nord à l'Italie, Alger à Rome - deux sources de renouveau pour les écrivains et les artistes, un catalyseur d'une seconde renaissance artistique et littéraire. Le philosophe Schopenhauer, parmi d'autres, proposait ce point de vue, ayant remarqué que

"le XIXème siècle ne devrait guère moins un jour à la connaissance du vieux monde oriental, que le XVIème siècle à la découverte ou à la révélation de l'antiquité gréco-romaine" (1).

Selon nos auteurs artistes, l'Orientalisme n'était que le dernier des phénomènes esthétiques et littéraires en France - le résultat du Romantisme, la continuation du Réalisme, et le compagnon, l'âme-sœur, de l'Art pour l'Art.

Ce dernier point - l'importance de l'Art pour l'Art pour l'Orientalisme en général et pour nos trois auteurs artistes en particulier - à mon avis, reste l'élément le plus important dans la parenté discutée ici, parce que ces trois génies créateurs - soit par l'équivoque, soit par la confession, soit par le refus de cette parenté - étaient disciples, et même de bons disciples, de ce mouvement. Gautier, bien sûr, est reconnu comme étant le soi-disant "père" de l'Art pour l'Art à travers "l'enfantement" de sa *Mademoiselle de Maupin*. De plus on devrait considérer Fromentin comme son "fils" et Loti comme son "petit-fils".

Gautier avait établi les règles du jeu esthétique plusieurs fois de suite dans ses œuvres : dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, dans sa poésie, *Emaux et Camées*, et dans ses critiques d'art et de littérature. Selon son credo, l'artiste doit toujours chercher le Beau, où qu'il existe ; et le Beau doit se différencier du Vrai et du Bien. L'Artiste - dans le sens le plus large du mot - musicien, peintre, sculpteur, poète, romancier - doit adorer le Beau comme un Dieu. L'artiste doit continuellement chanter ses louanges, combattre et, si possible, convertir ses ennemis - les philistins, les barbares (2).

L'écrivain/l'artiste idéal devait, selon Gautier, rester pur comme un prêtre, et éviter le non-beau, certainement l'utile - surtout le matérialisme, spécifiquement l'argent (Il est amusant de noter que dans ce cas, il y avait une certaine faiblesse chez le prêtre et ses disciples, parce que cet idéal s'avérait trop difficile pour nos trois artistes, forcés de gagner leur vie dans un monde pratique). De plus, selon les principes, ce prêtre devait éviter la politique (encore une impossibilité). L'artiste (dans ce cas plutôt l'écrivain) devait rester visuel - le peintre de mots par excellence - exceptionnellement sensible aux couleurs et aux formes. Il devait transposer sa vision sur la feuille de papier pour que les autres puissent la lire, parce que l'art visuel était insuffisant. Et, le prêtre devait essayer de reconstituer le Beau, idéal et fragmenté, de réaliser le rêve de cet absolu platonicien, la synthèse des arts, afin que les amateurs ou adorateurs du Beau puissent contempler face à face ce Dieu, ou ce Dieu/Déesse (si on pense à l'hermaphrodite).

Gautier avait développé sa technique des transpositions d'art pour réintégrer les fragments du Beau. Un tableau de mots est un exemple évident d'une transposition d'art, mais l'emploi d'un vocabulaire musical ou plastique était un autre de ses procédés. L'enthousiasme déréglé de Gautier pour ce langage pan-esthétique - ou comme disaient les Goncourt "l'écriture artiste" - persuadait d'autres écrivains d'être plus prudents dans leur emploi de ce langage, croyant que "le père" avait tendance à exagérer.

Fromentin cherchait volontairement le restreint et même "l'abnégation" - selon le terme de Mme Brahimi. En contraste avec Gautier il semblait presque classique. Néanmoins, Fromentin, rendant hommage à son maître, et s'en séparant en même temps dans la préface de 1874 de ses romans algériens, restait son héritier esthétique parce que lui aussi créait des tableaux de mots - les encadrait même - expliquant en détail la couleur, la forme, et la lumière, de ses scènes maghrébines. Fromentin séparait le Beau de son milieu impur, rachetait la conquête impérialiste et même la mort - le meurtre et le massacre - par des images, écrites et peintes.

Loti, tout "petit-fils" de Gautier qu'il fût, montrait moins de contrôle que Fromentin. Au contraire, il rivalisait avec Gautier dans son enthousiasme adolescent, avec "ses hymnes de découverte et de joie" - pour lesquels Mme Brahimi le compare à Rabelais, à cause de sa joie de vivre devant les palettes des cieus, des champs, des vêtements, des plantes, et des animaux marocains. Peiné des effets néfastes de l'incursion de son entourage dans ce paradis esthétique et vierge, Loti au moins respectait, plutôt, adorait les trésors - la richesse humaine et matérielle - qu'il venait de découvrir dans ce royaume islamique.

Nos trois auteurs artistes non seulement nous assuraient qu'ils n'étaient que des prêtres du Beau, mais ils insistaient aussi sur le fait qu'ils jouaient

le rôle de conservateurs de cette civilisation récemment découverte et actuellement menacée. Par leur art et par leur littérature, ils prétendaient avoir immortalisé les peuples et les objets qui, depuis le contact avec l'Ouest, étaient en train de disparaître. S'ils n'avaient pas été assossés à la politique impérialiste, ils n'auraient jamais pu témoigner de ces beautés nord-africaines transitoires. Ils ne les auraient point captées non plus. Certainement le reste du monde, spécialement le public français, ne les aurait jamais appréciées. Un peu comme des lépidoptéristes, ces trois artistes avaient cueilli des créatures exquises, mais fragiles et les avaient préservées pour toute l'éternité dans les repositoires scellés de leur art sacré. Cette rationalisation esthétique servait de leitmotiv principalement dans leur traitement des femmes - des beautés aux destins malheureux, qui étaient soit assassinées, soit battues, soit vendues, mais dont l'image exquise était captée et préservée en art ou en littérature pour l'éternité. L'Ayscha de Gautier, la Haoûa de Fromentin, et les femmes anonymes de Loti des terrasses ou du marché aux esclaves sont les papillons exposés avec fierté parmi les pages de leurs livres.

Aujourd'hui on a tendance à renoncer à l'Orientalisme comme à un phénomène bizarre, sinon négatif - un peu ridicule, sinon vraiment maléfique, à cause de sa curiosité excessive de l'exotique, sa soif du bizarre - les produits inattendus de "la race, (du) moment, et (du) milieu", comme disait Taine (3) ou les polémiques de Tamba (4) et de Lahjomri (5).

Il y a un certain mérite dans cette accusation. Même Fromentin, vers la fin de sa vie, se lamentait sur "la réduction à l'absurde" des stéréotypes dans son orientalisme pittoresque où il semblait condamné à répéter *ad infinitum* les mêmes scènes de dromadaires, de chevaux, et d'Arabes - toile après toile, pour satisfaire son public. Certes, ces trois auteurs empruntaient au stock commun des personnages (des danseuses), des intrigues (des vols et des meurtres), et des images (le soleil, le sable, et les couleurs brillantes) pour créer tout ce qu'on demandait de la littérature orientaliste.

Aussi honnêtes étaient les tentatives de Gautier, de Fromentin, et de Loti pour trouver la précision - on doit dire pour être réaliste - dans leurs écrits (et dans leurs dessins) pour convaincre le public de l'authenticité de leur reportage. L'emploi de termes arabes sert de bon exemple de ce phénomène. Chaque écrivain - pour la couleur locale, pour le réalisme - a criblé son texte de mots et d'expressions arabes. Gautier et Loti n'étaient que des touristes curieux de linguistique, qui pour l'effet, démontraient avec fierté une acquisition rudimentaire de quelques expressions étrangères. Fromentin, en contraste, jouait plutôt au savant, cherchant des étymologies - même s'il se trompait de temps en temps - incorporant à son texte de petites conversations dans la langue étrangère, faisant des plaisanteries et des jeux de mots en arabe. De même, pour le réalisme, chacun essayait d'expliquer les mœurs

du peuple nord-africain, de donner à ses lecteurs de petites leçons sur l'islam - ses principes, par exemple le concept de l'hospitalité ; - ses célébrations, par exemple le Ramadan ; - les distinctions sociales, les différences de classe, de religion, et de race, par exemple les Maures, les Berbères, les Juifs ; - la flore et la faune ; - la géographie par exemple les contrastes entre le littoral et l'intérieur, entre le désert et les montagnes, entre le Tell, le Sahel, et le Sahara. On finissait par croire que ces hommes étaient des explorateurs, des savants, aussi bien que des écrivains et des artistes et qu'on pouvait les lire pour apprendre aussi bien que pour se distraire.

Au-delà de ce qui s'y trouvait de spécifique et de réaliste, il émergeait de ces œuvres une généralité - voire même une universalité - qui est, à mon avis, la qualité suprême et rédemptrice de ces étranges textes orientalistes. Car en étudiant l'étranger, l'exotique, et l'excentrique, ces écrivains finissaient par se découvrir, et par extension, parvenaient à découvrir toute l'humanité. Même au fond du désert, assistant aux cérémonies indigènes - des fantasias, des exorcismes - ils ont retrouvé des sentiments et des comportements fondamentaux, partagés par des Parisiens aussi bien que par des Arabes - surtout les réalités de l'amour et de la haine, la matière de base de la vie et de la mort. La remarque de Térence, "Homo sum : humani nihil a me alienum puto" (6) était toujours vraie. En effet Guy Turbet-Delof, dans son livre (7), prétend que le phénomène des Français qui se trouvent en étudiant la culture maghrébine, ce qui était déjà le cas bien avant le XIXème siècle, était l'unique et peut-être la contribution la plus importante des cultures nord-africaines à la civilisation française.

"Mais ce que n'ont fourni à la France ni l'Océanie et l'Amérique, ni l'Asie et l'Afrique noire, tous continents probablement trop éloignés, la Barbarie l'a fait : un miroir à la fois lointain et assez proche pour qu'on s'y reconnût - devant lequel, du moins, s'interroger".

Donc, ironiquement, en vacances, à la recherche des "frissons nouveaux" - écho de Victor Hugo, le progéniteur par excellence de l'Orientalisme - Gautier, Fromentin, et Loti avaient trouvé plutôt l'essence de la vie qui touchait profondément leur propre psyché et celle de leurs lecteurs. Chacun confessait avoir un sentiment de "déjà-vu" - un vestige de gènes arabes. Pour eux, l'étrange était devenu familier, l'étranger était frère. Leur sujet, "en cessant d'être Arabe", est devenu "humain" (8).

Dans un tel cas, on n'a pas du tout besoin d'excuse pour ces "mauvais" disciples de l'Art pour l'Art, qui en cherchant la Beauté pure tombaient par accident dans "l'engagement existentialiste" - la proclamation de la fraternité universelle. Certes, en ayant en mémoire le fait que Gautier a toujours été connu comme étant "le bon Théo", grâce à sa gentillesse sans bornes, on

ne peut que penser que ce "père" aurait été plus que satisfait du résultat humanitaire des efforts esthétiques communs de sa petite famille.

Un dernier point, résultat de l'universalité déjà discutée, peut-être de moindre importance, mais qui mérite cependant notre attention, est que ces textes "étranges" ne sont pas "étrangers" à l'ensemble de l'œuvre de ces trois auteurs. On ne suggérerait certainement jamais qu'on puisse séparer les textes ou les tableaux de l'œuvre de Fromentin, celui d'entre eux qui était si profondément "Orientaliste". On aurait tout de même tendance à dénigrer l'œuvre nord-africaine de Gautier en l'appelant un simple divertissement, une expérience tangentielle à son œuvre principale bien enracinée en France.

Loti, bien sûr, un conteur de voyages par excellence, est donc lui aussi, un cas particulier. Néanmoins on ne l'a pas notamment reconnu pour ses textes nord-africains. Il est plutôt célèbre pour ses portraits du Japon - la fameuse Mme Chrysanthème qui devient *Madame Butterfly*, transposée par Puccini - ou de la Turquie, son pays d'adoption. Tout de même son ouvrage sur le Maroc entre bien dans son œuvre générale, étant en continuité avec les préoccupations et les procédés qu'on trouve plus complètement développés ailleurs.

Quel jugement final peut-on donc porter sur ces efforts littéraires et artistiques de Gautier, de Fromentin, et de Loti, inspirés par le Maghreb ? Au moins deux, je crois. D'abord, on devrait reconnaître le fait que cette littérature - ces récits de voyages, ces contes, ces pièces de théâtre, et ces poèmes - aussi bien que cet art - ces dessins et ces tableaux - existent pour donner du plaisir, le fameux principe d'Horace, "le doux". Nos auteurs s'amusaient énormément en les créant. L'esprit d'aventure - les vacances, le divertissement, le voyage, le safari, l'expédition, la quête rabelaisienne et même rimbaldivienne - est plus qu'évident. En second lieu, on devrait reconnaître "l'utile". Il est évident que des informations étaient transmises aux lecteurs français du XIXème siècle qui autrement n'auraient connu que très peu de la culture nord-africaine. Cependant, un plus grand service était rendu à l'art - à ce Dieu que chaque écrivain/artiste adorait sincèrement. Dans ces textes spécialement, mais aussi dans ces dessins et dans ces tableaux, on trouve une profusion de beauté - fraîche, merveilleuse, et soutenue - qui continue à ravir des générations d'amateurs. Grâce aux efforts de Gautier, de Fromentin, et de Loti, l'art pictural et littéraire français avait fait un grand progrès. Pour cela on leur doit une éternelle reconnaissance.

Elwood HARTMAN  
Washington State University

## NOTES

- 1 Citation de Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française aux XVIIème et XVIIIème siècles*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 360.
- 2 Cela touche à un point très intéressant et même amusant. Par la découverte de l'Afrique du Nord, c'est maintenant "le barbare", qui inspire "l'esthète". Ironiquement, c'est le *barbare* (écho curieux du *berbère*) qui au lieu de rester *philistin* (dans le sens de *anti-art*, pas du tout dans le sens de *Palestinien*) enseigne au civilisé ce qu'est la vraie beauté.
- 3 Voir la discussion d'Edward Saïd dans *Orientalism*, New-York, Pantheon Books, 1978.
- 4 *Le Maghreb à travers l'idéologie coloniale (1870-1918)*, thèse, Paris (Institut d'Etudes politiques de Paris, 1980).
- 5 *L'image du Maroc dans la littérature française de Loti à Montherlant*, Alger, SNED, 1973.
- 6 *Heautontimoroumenos*, vers 77.
- 7 *L'Afrique barbaresque dans la littérature française aux XVIème et XVIIème siècles*, Genève, Droz, 1973, p. 316.
- 8 Thompson et Wright, *La Vie et l'œuvre de Fromentin*, Paris, ACR, 1988, p. 98.

## LE PEGASE A VAPEUR OU THEOPHILE GAUTIER ORIENTALISTE

Les affirmations catégoriques, volontairement provocatrices du jeune Théophile Gautier : "Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid", que chacun connaît, sont bien loin de fonder, une trentaine d'années plus tard, ses orientations de critique d'art. Sans doute, au moment où, ayant pris la direction de *L'Artiste*, il prétend y réintroduire l'esthétique de "l'art pour l'art" et publie dans *L'Art moderne* (1856) "Du Beau dans l'art", ce chapitre pourrait faire croire que sa pensée n'a pas changé : l'art aurait pour but "la recherche et le désir du beau éternel et général", "en art il n'y a pas de progrès", "l'art sacré sera toujours pour (l'artiste) le but et non le moyen", etc... (1).

Mais il s'agit encore ici d'un texte théorique. La pratique du critique d'art manifeste en revanche une notable distance entre ces principes réaffirmés et la curiosité, les exigences, les souhaits de Gautier quand il se trouve confronté à des œuvres précises. Cet écart est particulièrement sensible dans un domaine cher à Gautier, l'art orientaliste. On aurait pu cependant penser que l'Orient - entendons l'Afrique du Nord et le Proche-Orient - qu'il a visité et dont il se souvient comme de sa véritable patrie - demeurerait pour lui essentiellement le refuge du rêve. Or, dans les années 1850-1860, quelques textes développés, à côté de nombreuses remarques éparées, apparaissent comme particulièrement révélateurs d'une évolution de l'esthétique de Gautier :

- le chapitre des *Beaux-Arts en Europe* (1855) consacré à Decamps,
- les deux articles parus dans *L'Artiste*, le premier le 28 décembre 1856, "Gérome - Tableaux, études et croquis de voyage" ; le second le 16 février 1858, "La poésie dans l'art - Ary Scheffer",
- le "Salon de 1859" publié dans *Le Moniteur Universel*.

Théophile Gautier, sans se convertir positivement à l'idée de progrès en art, estime toutefois qu'au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle l'art européen a besoin de se régénérer.

"Jusqu'à présent, l'art, tout occupé de l'idéal grec, ne s'est pas inquiété de ce monde immense, peuplé de races inconnues, de types inexploités, et qui pouvait renouveler, par des motifs neufs, son inspiration épuisée. L'Occident, au temps des croisades, n'avait rapporté de l'Afrique et de la Syrie que des idées d'architecture et d'ornement (...) on ne voit pas que la statuaire et la peinture de ces époques aient été modifiées par la connaissance et l'étude des types orientaux",

écrit-il en 1856 (2). L'année précédente il avait déjà dit, à propos du *Grand Bazar Turc* de Decamps :

"Arrivant sur un terrain neuf, M. Decamps a dû inventer sa manière de toutes pièces ; les grands maîtres des musées n'auraient rien à lui apprendre, car ils ne soupçonnaient même pas l'Orient (...)" (3).

Et en 1861 :

"(L'Algérie) a fourni son contingent à l'art, elle lui a procuré un élément nouveau. Le voyage d'Alger devient pour les peintres aussi indispensable que le pèlerinage en Italie" (4).

Mais il n'est pas question d'un renouvellement du langage plastique. Alors que dans les années 1850 les critiques analysent tous - souvent pour les dénigrer - les expériences picturales d'un Decamps, Gautier, pourtant très informé de la technique, s'intéresse surtout au sujet. Pour lui l'Orient va fournir des "motifs" nouveaux : paysages, costumes, scènes de guerre, types humains... Non un modèle de style ou d'écriture.

Par ailleurs la découverte de l'Orient par l'Occident va permettre de combler une lacune de l'art universel. L'Orient en se refusant à la représentation s'est refusé les

"artistes dans l'acception où nous prenons ce mot aujourd'hui (...). Les pays où règne l'Islam sont entièrement vierges au point de vue de l'art. (...) L'on ne peut espérer que les contrées dominées par l'islamisme renoncent à leur civilisation particulière pour épouser les idées de la nôtre ; mais ce qui est interdit au croyant, l'infidèle peut le faire" (5).

Cet élargissement du domaine artistique n'a été rendu possible que grâce aux progrès techniques. Et voilà celui qui en 1834 vitupérait le chemin de fer et "toutes les choses essentiellement civilisantes (qui font) marcher l'humanité dans la voie du progrès" (6), celui qui affirmait encore en 1856 :

"si le bateau à vapeur est supérieur à la trirème grecque, Homère n'a pas été dépassé" (7) ;

le voilà qui, à la fin de cette même année 1856, vante

"ce temps de locomotion universelle et rapide où chaque peuplade de la planète sera visitée",

développant chez l'artiste le sentiment ethnographique. Il est encore plus net les années suivantes.

"Les inventions mécaniques, que d'abord on pouvait croire funestes à l'art, lui rendront, au contraire, les plus immenses services".

De la découverte de la vapeur sera datée une nouvelle ère pour la poésie. L'imagination, ravivée par les grands spectacles que Dieu a préparés aux hommes et qui se jouaient naguère dans la solitude, va prendre désormais des essors imprévus. Le Pégase moderne sera une locomotive ! (1858) (8). Gautier atteint l'enthousiasme en 1859 quand, s'interrogeant sur l'avenir de l'art après le classicisme et le romantisme, il prophétise : "le salut vient toujours d'un côté inattendu".

"Alors la Vapeur est venue, qui lui a dit (à l'art) : Prends ta palette, je t'emmène et je te ferai voir du pays.

Chacun de nous, dans le commencement, a plus ou moins anathémisé la vapeur au point de vue poétique. (...) Quand l'homme ne prophétise pas après coup, il lui arrive souvent de se tromper. La vapeur n'a pas tué l'art, et c'est peut-être elle qui le sauvera en lui ouvrant des horizons nouveaux et en le portant en quelques jours au seuil des contrées vierges où s'est réfugié le pittoresque exilé de la civilisation" (9).

Gautier n'est pas le seul à penser que l'art va se transformer au siècle des communications faciles et rapides. Dans *Les nouvelles tendances de l'art*, en 1857, Théophile Thoré imagine aussi une "transmutation" de l'art. Mais pour lui

"le caractère de la société moderne - de la société future - sera

l'universalité. Tandis qu'hier - autrefois - chaque peuple se renfermait dans les petites circonscriptions de son territoire, de ses traditions spéciales, de son culte idolâtrique, de ses lois égoïstes, de ses préjugés ténébreux, de ses coutumes et de son langage, il tend aujourd'hui à s'épandre hors de ses normes étroites, à ouvrir ses frontières, à généraliser ses traditions et sa mythologie, à humaniser ses lois, à éclairer ses conceptions, à élargir ses usages, à confondre ses intérêts, à prodiguer partout son activité, sa langue et son génie. Telle est la propension actuelle de l'Europe, et même des autres parties du monde" (10).

Pour sa part Gautier demande au contraire aux artistes de partir à la découverte de la diversité du monde :

"Cet avenir (de l'art) est déjà visible ; nous pensons que c'est là une haute mission de l'art, et tout aussi religieuse que de peindre des saints à auréole destinés à quelque église obscure. Notre devoir est de visiter la planète (...).

Dans quelques années d'ici, le Salon devra être le panorama du monde (1858)" (11).

Instrument de connaissance du monde, l'art va devoir répondre à des exigences rigoureuses, et avant tout respecter la vérité. Si "le beau est la splendeur du vrai" comme le définissait Gautier après Platon en 1856 dans *L'Art moderne*, ce "vrai" doit s'entendre au sens strict d'exactitude. A chaque fois qu'il aborde la peinture orientaliste, Gautier juge les œuvres d'abord selon le critère de vérité.

Ainsi Gérôme a mis au service des études orientalistes " son talent de dessinateur fin, élégant, *exact* et cependant plein de style" ; ses croquis sont des "notes rapides prises en face de la *réalité*, sans apprêt, sans arrangement, sans système" (12). Cet artiste expose au Salon de 1869 *La Promenade du Harem* qui fait voir une cange flottant sur le Nil

"dans une sorte de brouillard d'un effet magique. La barque semble baigner à la fois dans l'eau et dans l'air. Ces effets, qui paraissent presque invraisemblables aux yeux qui ne sont pas habitués aux tendresses de ton des pays de lumière, sont rendus par M. Gérôme avec une *vérité* extrême" écrit Gautier (13).

De la poésie soit, mais non de l'invention ou de la déformation. Gautier est aux antipodes d'un critique comme Henry Trianon qui demandait en 1849 à Fromentin "d'accommoder davantage à nos yeux septentrionaux"

la "vérité" du ciel algérien (14). C'est parce que Fromentin fonde ses œuvres sur une longue expérience vécue qu'il est "au premier rang" des exposants au Salon de 1859 :

"Jamais il ne s'est montré plus original, plus *exact* et plus complet. On sent que ses tableaux ne sont pas faits à l'atelier d'après des croquis superficiels pris à la hâte sur l'arçon d'une selle ou la bosse d'un chameau. Il a habité les sites qu'il peint, causé familièrement avec les personnages dont il les anime (...)" (15).

Au besoin Gautier apporte sa caution à l'artiste, pour témoigner de l'exactitude de l'image produite. "Nous pouvons répondre de sa vérité", écrit-il du *Grand Bazar Turc* de Decamps.

"Ce tableau merveilleux nous fait entrer de plain pied dans l'intimité de la vie orientale. La réalité ne vous en apprendrait pas davantage, ou peut-être vous en apprendrait moins, car qui peut se vanter d'avoir l'œil de Decamps ?"

Ce sont donc les qualités d'investigateur, d'observateur, de narrateur fidèle qui sont particulièrement prisées. A propos de *Souvenir de la Turquie d'Asie*, Gautier note à la suite du même texte que cette toile

"a une si grande force d'illusion, que la réalité lui serait peut-être inférieure. Ici le procédé a disparu, le peintre est absent ; c'est la chose même, plus cet inexplicable accent que l'artiste de génie donne à tout ce qu'il touche" (16).

L'expression de la personnalité de l'artiste n'est pas à exclure, mais elle vient en plus. Quant à l'œuvre d'art elle est niée en tant que telle, assimilée à son sujet ("C'est la chose même") - assimilation fréquente, et toujours à titre élogieux, dans la critique d'art du milieu du siècle.

Car (Trianon fait exception) c'est au nom de la vérité que sont habituellement jugées les peintures orientalistes, soit parce que cette vérité s'y trouve, soit parce que les critiques regrettent de ne pas l'y voir. Maxime Du Camp félicite par exemple Berchère d'avoir dans une *Vue prise à Matarich* "admirablement exprimé ces effets de lumière particuliers à l'Égypte" et dans le *Repos en Égypte* représenté

"très exactement le lieu où, selon la tradition copte, Jésus, sa mère et son père nourricier se sont arrêtés".

Il admire aussi deux dessins du Nil de Bida, "deux chefs d'œuvres d'exécution et d'*exactitude*". Toujours en 1855, le même auteur, pour qui Decamps est "le meilleur artiste de ce temps-ci", écrit :

"Dès qu'il eut vu l'Orient, M. Decamps se sentit dans son élément, dans sa *vérité*, et il l'a rendu et traduit avec une *exactitude* dont je suis ébloui" ;

ses tableaux jouissent d'une "imperturbable *véracité*" (17). Alexandre Dumas, commentant le Salon de 1859 exprime ainsi son admiration pour Fromentin :

"De tous les peintres qui exposent au Salon des tableaux représentant l'Orient, Fromentin est l'artiste qui nous est le plus sympathique, parce qu'il nous paraît être le plus sensible, le plus *vrai*, le plus fin et par dessous tout le plus distingué. (...) *Une vue à El-Aghouat* est une œuvre d'une telle *vérité* (...) que l'on dirait d'une grande photographie colorisée, ce qui serait un reproche à faire à l'artiste, si l'artiste n'y avait pas mis toute son âme honnête et naïve" (18).

Théophile Gautier est sans doute celui qui donne le plus de prix à l'*exactitude*, jusqu'à applaudir au caractère scientifique de l'image. Les dessins à la mine de plomb de Gérôme,

"études-portraits d'après différents types caractéristiques "sont" si exactement observés qu'ils pourraient servir aux dissertations anthropologiques de M. Serres" (19).

Cette valeur attribuée à l'*exactitude* explique qu'après avoir été sévère, dans sa jeunesse, pour Horace Vernet, Gautier publie en 1863 un article nécrologique très élogieux pour l'auteur de la *Prise de Constantine*, et de la *Smalah* :

"Il y a dans ces toiles, d'une dimension que la peinture n'aborde pas ordinairement, quelque chose de l'illusion et de l'effet magique que produisent les panoramas, et le peintre y pousse très loin la science du trompe-l'œil, mérite secondaire sans doute, mais qu'il ne faut pas mépriser et qui impressionne vivement la foule" (20).

Gautier n'a-t-il pas oublié la condamnation qu'il portait dans *Du Beau dans l'art* ? Il écrivait alors :

"Est-ce la vérité de l'imitation qu'on admire ? Nullement ; les tableaux les plus *vrais* n'ont jamais fait illusion à personne et l'illusion n'est pas le but de l'art. Sans cela, le chef d'œuvre suprême serait le trompe-œil, et le trompe-l'œil est exécuté par les peintres les plus médiocres avec une certitude mathématique. Les diorama, les panorama, les navalorama ont produit en ce genre des effets merveilleux"

et cependant ils sont inférieurs aux paysages qui

"ne trompent qui que ce soit une minute" (21).

A l'Exposition Universelle de 1855 Gautier n'avait aucunement méprisé un plan en relief de la vallée du Nil et la reproduction des travaux de l'isthme de Suez. Sortant du panorama peint par Rubé et Chaperon, sur des dessins de Chapon, architecte de la compagnie du Canal de Suez, Gautier se réjouit comme le commun des visiteurs de l'Exposition :

"Quand on sort de cette rotonde, il semble qu'on ait fait le voyage de l'isthme".

Il regarde attentivement les photographies des travaux et commente deux peintures qui accompagnent les plans et maquettes, œuvres de deux peintres orientalistes dont il critique favorablement les envois au Salon. L'une, de Berchère, représente le site avant les travaux, "à l'état sauvage", l'autre, de Barry, représente "l'eau baignant pour la première fois la profonde tranchée du canal" (22). Encore une fois c'est l'exactitude du reportage qui importe à Gautier.

C'est pourquoi il admire également la maquette en liège de la ville de Constantine, par Duclaux et Abadie, exposée passage Jouffroy, en raison de sa "fidélité", de son "exactitude".

"Regardée avec une lorgnette, cette Constantine de bouchon n'offre aucune différence avec la Constantine de pierre", "aucun détail ne manque",

les auteurs ont su

"attraper aussi bien que Decamps ou Marilhat cet aspect de pain grillé que la pierre prend au soleil dans les pays chauds".

L'éloge n'est pas mince...

A qui serait surpris de l'intérêt porté par Gautier à cette catégorie d'images et de formes située à la frontière et même en marge de l'art, l'explication

est fournie par le critique lui-même. Il évoque son séjour à Constantine dix ans plus tôt et conclut :

"Ce plan (sic) est d'autant plus précieux que Constantine comme Alger doit bientôt disparaître sous l'invasion du goût français. A cette époque (en 1845) elle était encore intacte, (...) elle n'existera bientôt plus qu'à l'état de souvenir. Heureusement le peintre et l'archéologue la retrouveront tout entière dans le miraculeux travail de MM. Duclaux et Abadie" (23).

Dans cette optique l'artiste orientaliste doit se faire lui-même archéologue et surtout ethnologue et anthropologue... Car les civilisations d'Orient sont menacées par la "métempsychose sociale" que Thoré appelait de ses vœux (24). Gautier écrivait en 1845 dans *la Presse* :

"Les artistes, pressentant que cette pittoresque barbarie va bientôt disparaître devant notre plate et laide civilisation, s'empressent à l'envie d'en multiplier les portraits. Dans vingt ans d'ici les Turcs qui voudront savoir quels costumes portaient leurs pères ne les retrouveront que dans les tableaux de Decamps".

De même que Delacroix voyait en Afrique du Nord "l'antiquité vivante", Gautier considère les pays d'Orient comme un conservatoire des peuples antiques, voire primitifs :

"Les plus beaux pays du monde, et où le type humain a gardé sa noblesse originelle (...). Cette terre antique (...) garde l'empreinte des premiers pas de l'homme" (25).

"Les Fellahs et les Coptes n'ont pas varié depuis Moïse" (26).

Les peintres vont chercher en Algérie

"des mœurs et des attitudes primitives et bibliques" (27).

Grand admirateur de Delacroix et de Chassériau, de Marilhat et de Decamps, Théophile Gautier estime cependant, en 1856, dans *L'Artiste*, que Gérôme apporte encore plus que ses aînés car il ne se borne pas, comme ses prédécesseurs, à peindre les paysages d'Orient.

"On peut dire que, malgré bien des chefs d'œuvre, l'Orient fut plutôt reproduit avec son paysage étrange, ses formes architecturales singulières, son brillant carnaval de costumes et son

luxe varié de couleurs, qu'étudié dans la beauté sculpturale de ses types".

Même

"Decamps n'a vu, le plus souvent, dans ses Turcs, ses Zeibecks et ses Arnauts, qu'une tache éclatante ou sombre à faire se détacher sur la craie maçonnée d'un mur blanc".

Puisque la photographie "dispense l'artiste de copier les monuments", Gérôme a dirigé ailleurs son travail. Il a mis son talent

"à rendre ce simple détail qu'ont négligé jusqu'ici, pour le paysage, le monument et la couleur, les explorateurs modernes de l'Orient, - l'homme !".

Thoré, déjà cité, exprime la même revendication en 1857, non seulement à propos de peinture orientaliste, mais en puisant ses exemples dans les œuvres de Delacroix et de Decamps - qu'il considère en revanche comme des précurseurs dans l'étude de l'homme :

"presque jamais l'homme, en sa simple qualité d'homme n'a été le sujet direct de la peinture et des autres arts plastiques. Combien compterait-on de peintres contemporains qui fassent exception ? Peut-être le peintre du *Massacre de Scio* et des *Femmes d'Alger* ? Peut-être le peintre des *Braconniers* qui s'en vont à l'affût, des Turcs qui fument à l'ombre, des enfants qui jouent au soleil ? S'ils ont encore des adhérences au romantisme, à *l'art pour l'art*, et non pas précisément à *l'art pour l'homme* (...) mettons qu'Eugène Delacroix et Decamps appartiennent, jusqu'à un certain point et par certaines tendances irrésistibles, à cet art nouveau dont le Romantisme fut le précurseur, et que Courbet, presque seul encore, exprime tant qu'il peut" (28).

On constate que le théoricien de "l'art pour l'art" est plus exigeant que Thoré vis-à-vis de Delacroix et de Decamps. Au sujet de ce dernier, il serait plus proche d'un auteur comme Edmond About qui écrivait en 1855 : chez Decamps (à la différence de Delacroix)

"l'homme n'est rien. (...) Où est le *boucher turc* ? au fond de sa boutique, bien effacé dans l'ombre. Le mur vient en première ligne ; après le mur, le chien. (...) Il y a des enfants dans le tableau intitulé *Anes d'Orient* ; toujours les mêmes enfants, qui sont bien inférieurs aux ânes. (...) Lorsqu'on sort de

l'exposition de M. Decamps, on se demande si le grand artiste n'est pas brouillé avec le genre humain, tant il affiche de prédilection pour tout ce qui n'est pas nous" (29).

Gérome, en revanche répond aux souhaits de Gautier en plaçant l'homme au centre de ses compositions. "Ses fortes études de peintre d'histoire" sont au service du sentiment "ethnographique".

"L'artiste voyageur a fait à la mine de plomb plusieurs études-portraits d'après les différents types caractéristiques : il y a des Fellahs, des Cophtes, des Arabes, des nègres sang-mêlé, des hommes du Senaar et du Kordofan (...) si magistralement dessinés qu'ils feront le succès du tableau où ils trouveront place" (30)

"Ce fin dessinateur (...) recherche en Orient des types caractéristiques, médailles ayant conservé nette l'empreinte du coin primitif" (31).

Mais Gérome n'est pas le seul à étudier l'homme. En 1859, dans le feuilleton du *Moniteur Universel* consacré aux orientalistes du Salon, Gautier félicite tout particulièrement Berchère, prix de Rome parti faire une étude historique de l'Algérie, qui, dans *Les Rahia* (=pâtres arabes) montre "l'homme du Sahel et du désert", faisant de l'homme "le sujet principal du tableau" (32). Une dizaine d'années plus tard, Gautier "ne saurait trop louer" la "compréhension des types" que manifeste *Le Charmeur de serpents* de Fortuny (33).

A tous les artistes Gautier demande de peindre les différents types humains, les différentes "races".

"Le grand peintre qui va surgir, - car chaque époque produit les génies qui lui sont nécessaires, - pourra colorer son idéal de toutes les nuances de l'humanité, depuis l'albâtre de la vierge de Norvège jusqu'à l'ébène de la fille de Damanhour. Pour varier les types éternels des Vénus et des madones, il aura, dans les cartons rapportés de ses voyages, les innombrables profils des races inconnues" (34).

A cet égard, il rejoint Théophile Thoré dans sa remise en question de l'existence d'un type idéal de beauté. Quel serait le plus beau type de la race humaine, demande Thoré ?

"Le type grec, ou le type romain ? ou le type arabe, ou le type anglais ? ou peut-être le type parisien ? (...). La recherche d'un type en art est (...) absurde" (35).

Gautier trouve un exemple de cette relativité du beau dans la *Vénus africaine*, buste polychrome de Cordier exposé au Salon de 1852 :

"La Vénus noire a chez nous peu d'autels, et pourtant il y a une beauté particulière dans ses lèvres épanouies comme des œillets, ces yeux bridés et ces pommettes saillantes comme celles des sphinx. Cette pauvre fille qui, à Paris, passerait pour une variété de singe, trouverait des adorateurs sans nombre dans le Quaday, le Darfour et le Dahomay. Captive, elle se vendrait très cher aux caravanes qui fournissent les marchés du Caire et deviendrait la favorite d'un voluptueux musulman. Nous (il s'agit de Gautier lui-même) aimons cette beauté sombre (...)"

Il est vrai que Gautier poursuit :

"mystérieuse et primitive, où le cachet de l'origine se conserve intact comme un sceau de fatalité" (36),

partageant le jugement de son temps sur les

"nègres (...) qui font deviner à peine dans leur regard d'une placidité animale ou d'une insouciance enfantine, leur âme obscure comme leur peau" (37)...

Quoi qu'il en soit, et en dépit de cette opinion dont on ne peut lire aujourd'hui l'expression sans un certain malaise, il est certain que Gautier se réjouit de

"la tendance ethnologique et voyageuse (...) bien particulière à (son) époque" (38).

"Décidément, si nous ne connaissons pas notre planète, ce ne sera pas la faute des peintres" (39).

Sans doute ne s'agit-il pas pour les artistes "de s'atteler au service d'une école de philosophie ou d'une coterie politique", danger contre lequel il les met en garde dans *Du Beau dans l'art*. Il ne croit toujours pas plus qu'en 1834 à la "prétendue perfectibilité du genre humain" et jamais il n'adhèrera à la doctrine de Proudhon qui définit l'art :

"Une représentation de la nature et de nous-mêmes, en vue du perfectionnement physique et moral de notre espèce" (40).

Mais il confie à l'artiste une "mission" d'exploration et d'étude du monde, de transmission du savoir, une mission éducative, dans le domaine de la

connaissance, sinon dans celui de la morale. Gautier, notamment au sujet de l'art orientaliste, a de fait pris ses distances vis-à-vis de sa propre théorie de "l'art pour l'art". En outre, lorsqu'il juge les œuvres en fonction de leur vérité, de leur exactitude (41) et attribue la première place à l'étude de l'homme, il est beaucoup plus proche qu'il n'en a conscience de l'esthétique naturaliste qui s'élabore dans les années 1850-1860, pour triompher dans les années 1880. Un critique qui fait ses débuts à la fin des années 1850, Castagnary, bientôt grand ami de Courbet, écrit dans la *Philosophie du Salon de 1857* et dans son *Salon de 1864* des lignes qui pourraient être signées Théophile Gautier critique de la peinture orientaliste :

"Une nouvelle période de l'art commence avec un objet nouveau, l'homme" (42).

"Le paysage est le triomphe de l'Ecole française. (...) dans la voie de renouvellement où la peinture est engagée, le paysage était la première étape à fournir. (...) Le paysage compris, nous évoquerons l'homme" (43).

Antoinette EHRARD  
Université de Clermont-Ferrand

#### NOTES

- 1 "Du Beau dans l'art", *L'Art Moderne*, Paris, Lévy, 1856.
- 2 "Gérome. Tableaux, études et croquis de voyage", *L'Artiste*, 28 décembre 1856.
- 3 "Decamps, *Les Beaux-Arts en Europe*, Paris, Lévy, 1855, p. 199.
- 4 *Le Moniteur Universel*, 2 juillet 1861.
- 5 "Gérome", *L'Artiste*, 1856.
- 6 Préface à *Mademoiselle de Maupin*, 1834.
- 7 *L'Art Moderne*, p. 133.
- 8 "La poésie dans l'art - Ary Scheffer", *L'Artiste*, 16 février 1858.
- 9 "Salon de 1859, *Le Moniteur Universel*, 28 mai 1859.
- 10 Théophile Thoré, "Nouvelles tendances de l'art", 1857 pp. XIV-XV, *Salons de T. Thoré*, Paris, Renouard, 1868.  
Sur Théophile Thoré et les autres critiques d'art cités ici, voir :  
. Sophie Monneret, *L'impressionnisme et son époque, Dictionnaire international*, Pris, Laffont, 1987.  
. Nicole Blondin, Jean-Paul Bouillon, Antoinette Ehrard, Constance Riser, *La promenade du critique influent, anthologie de la critique d'art dans la seconde moitié du XIXème siècle*, Paris, Hazan, 1990.
- 11 "La poésie dans l'art", *L'Artiste*, 1858.
- 12 "Gérome", *L'Artiste*, 1856.
- 13 "Salon de 1869", *Tableaux à la plume*, p. 304.

- 14 Henry Trianon, "Salon de 1849", *Le Correspondant*, 22 juillet 1849, Tome XXIV, p. 470.
- 15 *Le Moniteur Universel*, 28 mai 1859.
- 16 *Les Beaux-Arts en Europe*, 1855, p. 199.
- 17 Maxime Du Camp, *Les Beaux-Arts en 1855*, Paris, pp. 130, 254-255, 267.
- 18 Alexandre Dumas, *Le Salon de 1859*, Paris, pp. 124 et 128.
- 19 "Gérome", *L'Artiste*, 1856.
- 20 *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier, 1874, p. 317.
- 21 *L'Art Moderne*, 1856, pp. 135-136.
- 22 "L'Egypte à l'Exposition Universelle" (1855). Repris dans *L'Orient*, 1877, t. II, pp. 91-122.
- 23 "Algérie", *L'Orient*, t. II, pp. 376-382.
- 24 Théophile Thoré, "Nouvelles tendances de l'Art", p. XV.
- 25 *Les Beaux-Arts en Europe*, 1855, p. 194.
- 26 "Gérome", *L'Artiste*, 1856.
- 27 *Le Moniteur Universel*, 2 juillet 1861.
- 28 Théophile Thoré, "Nouvelles tendances de l'art", pp. XXXVI-XXXVII.
- 29 Edmond About, *Voyage à travers l'exposition des Beaux-Arts*, Paris, Hachette, 1855, pp. 183-184.
- 30 "Gérome", *L'Artiste*, 1856.
- 31 "Le Salon de 1869", *Tableaux à la plume*, p. 304.
- 32 *Le Moniteur Universel*, 3 juin 1859.
- 33 *Le Moniteur Universel*, 19 mai 1870.
- 34 "La poésie dans l'art", *L'Artiste*, 1858.
- 35 Théophile Thoré, "Nouvelles tendances de l'Art", p. XLIII.
- 36 "Salon de 1852", *La Presse*, 10 juin 1852.
- 37 "Gérome", *L'Artiste*, 1856.
- 38 "Salon de 1859", *Moniteur Universel*, 11 juin 1859.
- 39 *Id.* 3 juin 1859.
- 40 Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, Garnier, 1865.
- 41 Dans l'avenir "la vérité mettra à la disposition de l'artiste plus de ressources que le caprice ; tout ce qu'on peut rêver, il l'aura vu", écrit-il en 1858 (*La poésie en Art, L'Artiste*).
- 42 Jules Castagnary, "Philosophie du Salon de 1857", *Salons*, Paris, Charpentier, 1892, Tome I.
- 43 Castagnary, "Salon de 1864", *id.*



## LES ORIENTS MUSICAUX DE THEOPHILE GAUTIER (1)

Le pluriel de mon titre est un reflet de la complexité du sujet de notre colloque, même quand il s'agit d'un domaine aussi limité que l'œuvre orientale écrite pour la musique. Cette complexité provient en partie de la fluidité de l'idée de l'Orient chez Gautier, une idée qui évolue forcément au cours d'une longue carrière littéraire qui commence pendant la conquête de l'Algérie et finit pendant une époque d'impérialisme en sud-est asiatique.

Non que ce phénomène littéraire soit la simple représentation d'un phénomène politique et social, si important soit-il. L'exotisme oriental dans les œuvres de Théophile Gautier écrites pour la musique met bien en scène des pays aussi divers que l'Algérie, l'Égypte, la Turquie et l'Inde, sans compter l'Espagne mauresque et l'Arabie, mais pas dans l'ordre des événements politiques. L'Orient musical de Gautier est plus vaste encore si l'on tient compte des ouvrages musicaux dont il a rendu compte dans *la Presse* et le *Moniteur universel* (2) la Chine, le Japon et Tahiti s'ajoutent à Babylone, à Madagascar et à tant d'autres encore. Et dans certains de ces opéras et ballets on entrevoit l'un ou l'autre message politique, je pense par exemple à l'apologie du nouvel impérialisme dans *L'Africaine* de Meyerbeer. Cette fonction politique est remarquable par son absence chez Gautier.

Ces Orientes musicaux sont représentés dans nombre d'ouvrages importants - les ballets *La Péri* et *Sacountalâ* (ainsi que l'infortuné *Cléopâtre*, l'aîné de tous mais qui ne fut jamais monté et dont le scénario est perdu) ; l'ode-symphonie *Le Sélam*, écrite comme *Sacountalâ* avec Ernest Reyer, l'opéra *Salammbô* dont Théophile Gautier n'écrivit jamais un mot, trois poèmes destinés à être mis en musique par Félicien David, et le mélodrame *La Juive de Constantinople*, dont la musique est plus importante qu'on ne croit généralement (3).

Je vais aborder l'étude de ce corpus considérable en posant d'abord une des grandes questions de notre colloque, celle du rêve et de la réalité : L'Orient de Théophile Gautier aurait-il évolué à la lumière de l'expérience, c'est-à-dire du voyage, et en quel sens ? Sans entrer dans trop de détails et surtout sans prétendre épuiser le sujet, je rappellerai que pour Gautier le voyage était d'abord anticipation, ensuite déception, et enfin découverte. Thèse, antithèse, synthèse, selon le modèle classique (4). L'avant et l'après sont tout aussi importants que le voyage lui-même.

Nous avons, autour du voyage algérien de Gautier (5), un bel ensemble de textes à la fois littéraires et musicaux qui regroupe ces trois moments et qui pourra donc nous servir de référence. Le ballet arabo-égyptien *La Péri*, lui-même tiré du conte «La Mille et deuxième nuit», qui date de 1842-43, en est le prédécesseur (6). Les trois mélodies écrites en collaboration avec Félicien David, le compositeur du *Désert*, datent de 1844-45, donc peu avant le voyage de Gautier pendant l'été 1845. *La Juive de Constantine* le suit de près en 1846. L'ouvrage le plus important du point de vue musical, *Le Sélam* écrit avec Ernest Reyer (7) (qu'il a peut-être rencontré à Alger avant que celui-ci vienne à Paris compléter sa formation musicale), date de 1850. Le magnifique récit mi-journalistique, mi-littéraire intitulé *Les Aïssaoua*, écrit et publié en 1851 (8), raconte une expérience-clé du voyage en Algérie.

Le choix de ce groupe de textes pour le seul critère d'être à la fois littéraires et musicaux comporte bien entendu un élément d'arbitraire. Des ouvrages orientaux importants sont exclus de la discussion, et d'autres restent où l'élément purement littéraire est réduit par les exigences de la forme musicale. Je pense à *La Péri* où, comme l'a justement remarqué Edwin Binney, la moitié de «La Mille et deuxième nuit» a disparu. Malgré ces limitations, l'examen de ces textes musicaux présente deux avantages. Premièrement, la musique a une place très spéciale dans l'esprit de Gautier. Elle est la porte qui s'ouvre sur l'au-delà (9). L'expérience authentique que Gautier rencontre en voyage, que ce soit en Espagne, en Algérie en Turquie ou en Russie, est très souvent une expérience musicale (10). En second lieu, certains de ces textes peuvent jeter de la lumière sur la question du rêve et de la réalité, à cause de leur ressemblance formelle qui, indépendamment de leur aspect thématique et linguistique, révèle un nombre limité de modèles de l'orientalisme musical de Gautier.

Cependant, avant d'aborder ce groupe d'ouvrages directement, je voudrais examiner un curieux petit texte du très jeune Gautier, peu connu parce que peu important, mais qui renferme déjà ces modèles en microcosme. Il s'agit de la jolie petite préface d'un keepsake, *Le Sélam*, sorti en décembre 1833 et dont Lovenjoull donne le texte (11). Dans cette préface, un de ses premiers

écrits en prose, le jeune Gautier ironise gentiment sur la mode d'un orientalisme superficiel et conventionnel, dont l'absurdité est représentée par le titre, un mot turc qui nomme un recueil de contes "qui, selon toutes les probabilités, doit être écrit en français".

Ce refus humoristique de comprendre un titre qu'il a vraisemblablement choisi lui-même, fournit un premier modèle de l'orientalisme littéraire chez Gautier : entre signifiant (le titre "sélam") et signifié (le livre écrit en français), il y a rupture. Le rapport entre les deux est imposé arbitrairement, dans ce cas par l'acte même de choisir un titre. L'auteur souligne l'illogisme plaisant de cet acte par une question rhétorique :

"Quel rapport y a-t-il entre un bouquet de fleurs et un recueil de contes français illustré de vignettes anglaises ?",

et sa réponse :

"Il n'y en a aucun, et c'est pourquoi le titre est excellent".

Gautier feint ensuite de céder à des instances de ses lectrices imaginaires et fournit une explication humoristique "pour les personnes qui veulent absolument qu'un titre signifie quelque chose". Cette explication est une analogie où l'Angleterre est une

"belle odalisque du nord -le joli oxymoron- qui envoie, du fond de son harem, un bouquet de gravures dont le recueil de contes français est la traduction en beaux et bons contes".

Le sélam exotique et mystérieux est démystifié, réduit à un ensemble de gravures d'un genre familier. Leur rapport avec les contes devient donc chose connue : un rapport logique est établi entre titre et recueil. C'est un deuxième modèle de l'orientalisme musical chez Gautier. Dans ce cas, le rapport est établi au prix de tout véritable exotisme, mais il a néanmoins des connotations de plaisir, de nouveauté et de richesse, tout à fait "orientales" et tout à fait à propos pour ce livre d'étrennes.

Il se trouve cependant que l'une des vignettes, la première du livre et qui lui donne son titre, représente une femme orientale qui donne un sélam à son amoureux. Celui-ci joue de la guzla sous sa fenêtre. Gautier, reconnaissant qu'il s'agit d'un cliché européen et non oriental, se réfère à la scène analogue du *Barbier de Séville*, se servant du vocabulaire même de Beaumarchais : le bouquet parlant qu'est le sélam permet à ces femmes analphabètes de communiquer avec leurs amoureux,

"Ce qui prouve que la précaution que prennent les bons Osmanlis de ne pas faire apprendre à écrire à leurs femmes, de peur des correspondances amoureuses, est une précaution très efficace et très utile comme toutes celles de ce genre".

Cette intertextualité est amusante non seulement pour la disproportion entre les deux textes, mais pour son commentaire doublement ironique, à la fois sur la naïveté de la gravure et sur celle du livre.

Par son rapprochement de la pièce de Beaumarchais, le type du faux exotisme espagnol, avec le recueil de contes français sous le titre turc, Gautier montre avec humour qu'il n'est pas dupe de cet Orient qui, loin d'être étranger, est une simple transposition du familier. Cette transposition fournit alors une variante de notre deuxième modèle. Le rapport logique entre les deux termes est fourni par le référent, *le Barbier de Séville*, où l'exotisme espagnol de convention n'est qu'un masque transparent, comme chacun sait, et qui, au lieu de transformer la réalité présente, sert plutôt à la découvrir pour mieux la comprendre. Ce modèle met en scène un orient factice, un orient de boulevard qui n'est en fait qu'un Paris par trop familier, très légèrement déguisé pour mieux se référer à lui-même.

Un troisième modèle de l'orientalisme musical de Gautier se fait remarquer par son absence de cette amusante page de jeunesse, mais il est suggéré par l'attitude ironique de l'auteur envers les deux premiers. Ce modèle serait la représentation fidèle d'un exotisme oriental pour son intérêt propre, c'est-à-dire pour sa beauté ou pour sa valeur documentaire. Dans ce modèle, signifiant (représentation littéraire de l'Orient) et signifié (l'Orient) coïncident, ou du moins veulent coïncider. Ces expériences authentiques sont parfois le point de départ pour un paradis esthétique, exprimé par la nostalgie d'une existence antérieure ou par un autre rêve d'une vie idéale. C'est souvent le cas de l'expérience musicale.

Ces trois modèles se retrouvent dans les écrits musicaux de Gautier qui entourent le voyage de 1845, et il ne serait pas illogique de s'attendre à ce qu'ils y paraissent en ordre. Le premier, dans la naïveté de ses préconceptions, serait l'équivalent de l'anticipation dont j'ai parlé tout à l'heure, le deuxième, dans son désabusement, serait l'équivalent de la déception, et le troisième, dans sa fidélité, serait l'équivalent de la découverte de l'authenticité. C'est la ligne générale que nous allons trouver.

Dans *La Péri*, tous les effets de mise en scène montrent un très grand effort de travailler dans le sens du troisième modèle, de créer un orientalisme proprement pittoresque, malgré tout ce qui est conventionnel chez les personnages et dans l'intrigue (12).

Mais ce qui m'intéresse le plus particulièrement, l'aspect musical et dansé, participe des trois modèles. Sans entrer dans l'histoire du ballet et de son esthétique particulière, nous pouvons dire que tout ce qui est rêve d'opium, merveilleux des *Mille et une nuits*, supplice final d'une cruauté pseudo-orientale, fait partie du premier modèle, où le signifiant (mouvements et gestes conventionnels du ballet-pantomime du XIX<sup>ème</sup> siècle français) est en rupture avec le signifié (la représentation d'un Caire musulman d'une époque indéfinie mais manifestement antérieure).

Le thème central du ballet pourtant, le mouvement entre le réel et l'au-delà, suit le deuxième modèle, en ce qu'il est doublement en rapport avec l'exotisme oriental de l'ouvrage. D'abord, ce thème chez Gautier est typiquement oriental, depuis *Fortunio*. Il participe des tendances mystiques de l'auteur, qu'il associe volontiers à l'Orient mystérieux et merveilleux. Et ce thème est exprimé par la danse elle-même. Ce sont les danses des péris qui représentent l'au-delà, et leur mouvement, flottant et accompagné de musique, symbolise le mouvement entre terre et paradis :

"Les Péris franchissent la limite qui sépare le mode idéal du monde réel, et descendent dans la chambre en voltigeant et en sautillant comme un essaim d'oiseaux lâchés" (13).

De même, les transformations de la Péri en Leïla et de Leïla en Péri, avec leurs images de femme cachée/femme révélée et de visible/invisible, sont exprimées par le mouvement de sa danse (14).

Cela n'a rien d'étonnant en soi, ce genre de référence ou de mise en abyme étant monnaie courante chez le jeune Gautier, mais ici, dans le contexte oriental, elle prend une nouvelle dimension. La danse est non seulement l'expression d'un thème, mais elle représente l'esprit de l'Orient, comme on peut voir dans les épisodes des derviches tourneurs de *Constantinople* ou mieux encore dans la seconde partie des *Aïssaoua*, que je mentionnerai tout à l'heure.

Ce rapport est le plus visible dans le moment central du second acte (15), la célèbre Danse de l'abeille. Même si ce pas, créé pour Carlotta Grisi, ne réalisa pas les espoirs de Gautier, il réussit néanmoins à unir le topos de la danse comme sujet de la danse au thème de l'Orient par l'exotisme inhérent à ce pas national. Comme le lien entre signifiant - Pas de l'abeille - et signifié - le thème oriental - est logique, ce pas, comme le ballet qu'il résume, suit mon deuxième modèle. Et Gautier le veut authentique ; du moins il le présente comme tel dans le compte rendu du ballet qu'il publie sous forme d'une lettre à Gérard de Nerval, à ce moment au Caire :

"Je n'ai pas besoin de décrire le pas de l'abeille, que tu as dû voir exécuter au Caire dans toute sa pureté native" (16).

Grâce à ce souci d'authenticité, le pas de l'abeille participe également du troisième modèle, celui de l'orientalisme "vrai".

En somme, trois ans avant le voyage, les trois modèles de l'exotisme oriental trouvent une expression musicale. Le troisième, la représentation fidèle de l'Orient, domine visuellement, mais le deuxième, où orientalisme et pensée ont une relation logique, domine au niveau thématique.

Bien plus proche du départ pour Alger le 3 juillet 1845, les trois mélodies écrites en collaboration avec Félicien David depuis le coup de foudre du *Désert* en décembre 1844 (17) forment un ensemble unique, remarquable pour l'association d'un compositeur qui connaissait la musique arabe d'expérience et d'un poète qui l'avait depuis longtemps rêvée.

C'est ce qui rend d'autant plus frappantes l'absence d'éléments arabes dans cette musique et la prédominance de sentimentalité européenne dans ces poèmes. Ces tendances furent encore accentuées par des changements opérés entre la publication des poèmes seuls et celle avec la musique. Tout ce qui est sensualité - et nous savons combien la sensualité est une des constantes de la perception romantique du monde arabe - est atténué ou édulcoré, et une grande partie de la couleur locale est supprimée dans le poème comme dans la musique (18).

Effet de la pudeur du saint-simonien David ? Correction d'inexactitudes par le voyageur expérimenté ? Aucun document ne subsiste pour éclairer le problème.

Indépendamment de cet affaiblissement de ce qui me semble la raison d'être de ces poèmes, leurs thèmes même, surtout l'amour inassouvi et la recherche de l'idéal dans l'amour, sont des lieux communs de la poésie occidentale de l'époque :

"Tout, ici-bas, a quelque chose  
Pour s'épancher...  
Moi, je suis seule, et rien au monde  
Ne me répond (.)"

Voilà ce qui attriste l'odalisque de "Tristesse de l'odalisque", intitulé "Dans un baiser, l'onde" avant que David fasse supprimer le baiser. Dans le reste du poème, à part le titre, il n'y a que deux petites références géographiques (dont une disparaît dans le texte de la mélodie) pour situer ce sentiment en Orient et plus précisément à Istamboul.

Dans la musique également (et je remercie Ralph Locke pour cette analyse musicale), rien de proprement oriental, mais une affinité entre la mélodie vocale et l'accompagnement qui la double ou l'anticipe au début de l'ouvrage et à plusieurs autres moments. Sympathiques aussi les dissonances qui suivent chaque strophe chantée et qui correspondent à la tentation du suicide dans les vers finals :

"Moi, je suis seule, et rien au monde  
Ne me répond,  
Rien que ta voix morne et profonde,  
Sombre Hellespont !" (19).

Dans "Amour pour amour", titre qui remplaça le titre original "Autre guzla" et qui fut remplacé à son tour par "Gazhel", même décalage entre thème et cadre. Dans une première version du poème (20), ce thème était la préférence chez la narratrice pour l'amour érotique par contraste avec objets de luxe qui l'entourent, après un véritable catalogue de riches objets orientaux qui font appel à chacun des cinq sens.

"Il me plaît qu'une noire  
Fasse mordre à l'ivoire  
Mes cheveux, manteau brun,  
Et, versant l'eau de rose,  
Sur mon sein qu'elle arrose,  
Comme l'aube et la rose,  
Mêle parfum et parfum.  
(...)

J'aime aussi (...)  
Sur un plat de la Chine  
Des sorbets d'ambre gris (...)  
Un doux bruit de musique  
S'échappant d'un caïque  
De falots constellé"

malgré ce catalogue de richesses, que j'abrège considérablement, la sultane avoue que

"Le trésor que préfère  
Mon cœur jeune et sincère  
C'est ton cœur, blond giaour !"

Dans cette première version, donc, priorité de l'érotisme sur le luxe. Pour la musique de David, et dans ce cas pour la publication éventuel en recueil,

cette conclusion apparemment trop sensuelle est remplacée par "C'est amour pour amour !" Ce changement introduit une idéalisation de l'amour, et le poème s'approche, du point de vue thématique, de la romance française. Dans ce deuxième poème donc, beaucoup plus d'exotisme que dans le premier, mais toujours clivage entre signifiant et signifié, entre apparence orientale et fond européen.

"Sultan Mahmoud" reprend le thème de *La Péri*, l'ennui de l'homme entouré de belles femmes qui s'efforcent de lui plaire mais qui ne l'aiment pas. Gautier reprend également le topos chorégraphique du ballet des nations, auquel il tenait beaucoup, selon Edwin Binney (21) :

"Ni la vierge de Grèce,  
Marbre vivant ;  
Ni la fauve négresse,  
Toujours rêvant ;  
Ni la vive Française,  
A l'air vainqueur ;  
Ni la plaintive Anglaise,  
N'ont pris mon cœur !"

Ici il y a peut-être plus de rapport entre le décor oriental et la nature de la plainte du sultan : à moins d'être Don Juan, le pauvre Européen à du mal à s'écrier avec lui, et cela trois fois :

"Que ne suis-je un esclave,  
Un pâtre obscur ;  
Hélas ! j'ai six cents femmes,  
Et pas d'amour !"

Et pourtant, même cette consonnance limitée entre sujet et couleur locale est infirmée par l'élément de parodie. Absent dans *La Péri*, ou plutôt relégué à un unique rôle de genre, celui de l'eunuque Roucem, dans ce poème l'humour domine. Il est présent dans la musique de Félicien David aussi, selon une autre explication que nous devons à Ralph Locke, dans la lourdeur répétée des chutes de phrases. David crée cet effet en donnant aux vers de quatre syllabes une valeur rythmique deux fois plus longue que celle des vers de six syllabes. Il en résulte une image d'un sultan lascif, mais rigide, pesant, et ridiculement suffisant.

Un second élément musical vient appuyer la parodie dans les vers de Gautier : des successions d'accords typiques de la musique de la renaissance et une cadence ornée d'un trille baroque donnent à cette musique, plutôt qu'une couleur orientale, quelque chose de suranné. C'est comme si la musi-

que était aussi fatiguée, aussi anachronique peut-être que le Sultan lui-même (22).

A son retour d'Algérie, Gautier écrivit avec son compagnon de route Noël Parfait *La Juive de Constantine*, créée le 12 novembre 1846. Conçue dans une forme traditionnelle - Gautier dit dans son compte rendu que "notre ambition était de faire un mélodrame" (23) - *La Juive de Constantine* montre néanmoins un très grand souci de couleur orientale. Le compte rendu, discret sur la propre contribution de Gautier, loue avec une grande chaleur l'exactitude des décors, des costumes et du jeu des acteurs, allant jusqu'à critiquer le public pour son peu d'appréciation de la vérité de la mise en scène (24). Ces remarques démontrent un désir de suivre notre troisième modèle.

Cependant, la musique de la pièce, en tant que musique orientale, devait être bien plate, à ne juger que par le texte imprimé et par le résumé qu'en fait Gautier dans son compte rendu. Les trois petites lignes qu'il lui consacre à la fin du feuilleton suffisent pour nous apprendre qu'il n'y trouvait rien de particulier à signaler. Le ballet, trois ans après *La Péri*, n'est pas plus oriental que le joli chœur et les ritournelles qui accompagnaient les entrées des personnages :

"Un divertissement fort gracieux et empreint d'autant de couleur locale que les exigences chorégraphiques le permettent".

Cependant, grâce encore aux recherches de Lovenjoul, nous avons le texte d'un appel à la prière du soir qui fut coupé aux répétitions (25) :

"Le Muezzin, paraissant sur le haut d'un rocher."

"Enfants de l'Islam,  
C'est l'instant du sélam !  
Allons, à genoux,  
Prosternez-vous !  
Priez le Dieu puissant.  
Le jour finit, le soir descend ;  
Tous à la fois  
Jetez vos voix !"

Ce poème, vraisemblablement destiné à être chanté, constituerait un effort de la part de Gautier pour transformer la musique banale qui accompagnait traditionnellement le mélodrame, en lui donnant un exotisme reconnaissable comme oriental. Serait-ce pour cela, pour une couleur locale trop vraie pour le public du Théâtre de la Porte-Saint-Martin, que le morceau fut supprimé ? En tout cas, Gautier semble vouloir capter une impression sonore de son

séjour algérien, encore récent, tout en se souvenant évidemment du "Chant du muezzin" du *Désert*. Il s'en souviendra encore en écrivant le "Chant du soir" par lequel commence la troisième partie du *Sélam*. Dans l'ensemble, musique et décors de cette pièce montrent un souci d'exotisme précis et évocateur, et participent ainsi du troisième de nos modèles.

Avec *Le Sélam*, nous revenons à cette image si chère à Gautier, le bouquet parlant, symbole paradoxal de la communication et plus précisément, par le soin esthétique qui caractérise sa composition, de l'œuvre d'art. Image constante dans le vocabulaire de Gautier, car elle apparaît non seulement dans la petite préface que j'ai citée tout à l'heure et dans l'ode-symphonie qui est le sommet de ses collaborations avec les musiciens, mais aussi dans la "Prière du soir" de *La Juive de Constantine* que je viens de citer et dans *La Péri*, quand la fée compose un talisman qui permet au héros de l'évoquer (26).

Grâce à son code - au fond très peu secret, parce qu'il doit être compris par un amant qui n'a précisément pas l'occasion de l'apprendre de son auteur - grâce donc à son code, le sélam crée un lien entre un signifiant (les fleurs) et un signifié (un message d'amour) qui autrement n'en ont pas. Pour un poète fasciné par le pouvoir d'expression de la parole, et surtout par les limites de ce pouvoir, le sélam, qui parle sans paroles, exerce une attraction permanente.

Le texte poétique - je n'ai malheureusement pas la musique de Reyer (27) - est, comme celui du *Désert*, un groupe de scènes de genre, moins le fil narratif de la caravane qu'on trouve dans le livret d'Auguste Colin. Une scène d'amour est interrompue par les bruits d'une attaque sur des nomades ; une bande de sorcières conjure des djinns qui hantent une maison ; un amoureux chante la tombée du jour pendant qu'un muezzin lance l'appel à la prière ; et un groupe de pèlerins chante son retour de la Mecque. Aucune sentimentalité de romance, en fait très peu de conclusions thématiques ; un exemple plutôt de l'orientalisme pour l'orientalisme, un bouquet de fleurs poétiques, si vous me permettez d'emprunter l'image de Gautier, qui transmet un message d'amour esthétique.

Au moment du départ en Algérie, nous avons constaté un mouvement vers un clivage entre couleur orientale et sentiment européen. Alors que *La Péri* participait principalement de nos deuxième et troisième modèles, les trois mélodies écrites avec Félicien David marquaient, paradoxalement, un retour vers le premier. Cette tendance sera rompue par l'expérience personnelle de la musique arabe authentique, dont *La Juive de Constantine* et *Le Sélam* porteront l'empreinte.

Le meilleur exemple de cette expérience personnelle est la musique que Gautier entendit au cours d'une expérience si bouleversante qu'il attendit six ans pour la décrire dans un article intitulé *Les Aïssaoua*. Un paragraphe d'introduction, supprimé dans les republications en livre, ancre cette expérience très fortement dans la réalité vécue, la situant avec précision en août 1845, pendant que Gautier était à Blidah.

Et pourtant il y a dès le début une atmosphère de conte fantastique nécessaire peut-être pour faire accepter la barbarie sanglante de son dénouement. Gautier raconte qu'il était assis dans un café de Blidah

"quand on vint annoncer une séance d'*aïssaoua*, espèce de convulsionnaires, dont on raconte des merveilles, qui depuis longtemps piquaient vivement ma curiosité en même temps qu'elles excitaient mes doutes" (28).

Enlevé à ce confort relatif, il fait une longue et difficile chevauchée dans l'obscurité nocturne avec une poignée de Français qui doivent comme lui se fier aveuglément à l'expérience de leurs chevaux pour arriver sans accident au campement arabe où la cérémonie doit avoir lieu. Cette épreuve initiatique réussie, ils y sont comme admis.

Je vais surtout insister sur le divertissement musical qui précède la manifestation des *aïssaouas*, espèce de fakirs qui, dans leur exaltation hypnotique, subissent des douleurs et exécutent des horreurs barbares. Au début, cette musique de flûtes et de tambours rappelle à Gautier la Danse des almées du *Désert* de Félicien David ; la vie imite l'art. Mais bien vite il est enthousiasmé par cette musique insistante, même à six ans de distance :

"C'était étrange et charmant. La pose des musiciens, la forme de l'instrument, la nature de la mélodie, l'auditoire groupé dans ses draperies bibliques, tout reportait l'imagination aux temps de l'antiquité la plus reculée, aux souvenirs de ce monde primitif disparu à jamais" (29)

Se dissociant de toute idée préconçue sur la musique - il s'en prendra une page plus tard (30) aux

"amateurs d'ariettes et de cabalettes sur le patron rossinien"

Gautier se distance des

"compositeurs de profession qui trouvent la musique des Orientaux barbare, discordante, insupportable, (qui) n'y recon-

naissent aucun dessin, aucun rythme et n'en font pas le moindre cas" (31)

On reconnaît l'influence de David et surtout de Reyer sur l'auteur de 1851.

Pour lui, l'effet est tout autre ; il aime cette musique précisément pour son étrangeté, pour sa différence, et il l'aime aussi comme moyen d'accès à des états de conscience supérieurs :

"Pourtant elle m'a souvent produit des effets d'incantation extraordinaires avec ses quarts de ton, ses tenues prolongées, ses soupirs, ses notes ramenées opiniâtrement ; ces mélodies frêles et chevrotantes sont comme les sursurrements 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 ; on croirait entendre la chanson de la nourrice qui berçait le monde enfant. Si j'ai compris jamais les effets prodigieux que les historiens rapportent de la musique grecque, (...) c'est en écoutant ces airs arabes dédaignés par messieurs de la fugue et du contre-point, et qui ont valu à l'ode-symphonie du *Désert* la plus rapide et la plus enthousiaste vogue musicale de notre temps" (32).

Si j'ai cité si longuement cette page magnifique, c'est que l'exotisme en est exquis, ethnographiquement exact et artistiquement présenté en même temps. C'est aussi que cet orientalisme pris sur le vif est en parfaite harmonie avec l'idée orientale de la métempsychose, de la transmigration des âmes, qui a toujours fasciné Gautier, dans bien d'autres contextes exotiques. (J'aurais pu, sans quitter l'Orient, citer l'épisode des derviches tourneurs dans *Constantinople* ou, avec un léger écart vers le nord, celui des musiciens tziganes dans le *Voyage en Russie*.) C'est-à-dire que sous l'influence de l'expérience vécue, mon premier modèle, celui de l'incohérence, s'efface, et cède la place aux deux autres.

Il me semble, pour tirer quelques rapides conclusions de cet examen chronologique, qu'il y a en effet mouvement. A la lumière de ses expériences, Gautier réduit progressivement l'élément parisien dans ses ouvrages musico-orientaux. Il reste de plus en plus dans le contexte exotique pour le fond autant que pour la forme, et sans abandonner la référence intime, bien au contraire, il insiste de plus en plus sur la description précise et communi-

cative du vécu. Le véritable Orient musical chez Gautier, pour reprendre ma question du début, est bien celui de la réalité.

Andrew G. GANN  
Mount Allison University  
Canada

#### NOTES

- 1 Cette communication était la première d'une séance consacrée à Théophile Gautier et la musique orientale et orientaliste. Elle fut suivie par une communication de Ralph Locke (Eastman School of Music, Rochester USA) sur Gautier et Félicien David, lue en son absence par son collègue Jean-Pierre Bartoli (Université de Paris IV). Une publication connexe de M. Locke, "Félicien David, compositeur saint-simonien et orientalisant", a paru dans *Les Saint-Simoniens et l'Orient*, éd. Magali Morsy (Aix-en-Provence, Edisud, 1989), pp. 135-154. M. Bartoli ajouta plusieurs remarques pertinentes à celles de M. Locke. Il fit ensuite une communication impromptue sur *Le Sélam* comme musique orientale, communication illustrée par son propre enregistrement d'une partie de la version pour piano de cette ode-symphonie écrite en collaboration par Gautier et Ernest Reyer. La séance conclut par l'audition d'un enregistrement intégral du *Désert* de Félicien David, aimablement fourni par M. Locke.
- 2 La critique musicale de Gautier couvre essentiellement la période 1836-1855 dans *La Presse* et 1864-1870 dans *Le Moniteur universel* (à partir de 1869, dans son successeur *Le Journal officiel*). La monumentale *Histoire des œuvres de Théophile Gautier* de Lovenjoul (*HOTG*) donne le titre de la plupart des opéras et ballets dont il rend compte dans ses articles hebdomadaires. Certains de ces comptes rendus publiés jusqu'en 1852 sont reproduits, le plus souvent tronqués, dans *l'Histoire de l'art dramatique depuis 25 ans*.
- 3 Sur les ballets représentés et sur *Cléopâtre*, voir Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier* (Paris, Nizet, 1965); sur *Cléopâtre*, voir Lovenjoul, *Les Lundis d'un chercheur* (Genève, Slatkine, 1968), pp. 18-24; sur *Le Sélam* et *La Juive de Constantine*, voir Claude Book-Senninger, *Théophile Gautier auteur dramatique* (Paris, Nizet, 1972); sur *Salammbô* voir Lovenjoul, *Les Lundis d'un chercheur*, pp. 77-87; sur les poèmes mis en musique, voir Andrew G. Gann, "Lyrics by Gautier: The Poet as Songwriter", *Francofonia* 2 : 83-100, 1982. Les textes de *La Péri*, de *Sacountalâ* et du *Sélam* se trouvent dans *Théâtre : Mystère, comédies et ballets* (Paris, Charpentier, 1872); celui de *La Juive de Constantine* n'a jamais été réimprimé.
- 4 Voir à ce propos les études du *Voyage en Espagne* par Jacqueline Berben, "The Romantic Traveler as Questing Hero: Théophile Gautier's *Voyage en Espagne*", *Texas Studies in Literature and Language* 25 : 367-89, 1983 et Kathleen Bulgin, *The Making of an Artist: Gautier's Voyage en Espagne* (Birmingham, Ala., 1988). Gautier lui-même disait "Je voyage pour réaliser un rêve tout bêtement" (propos recueilli par Emile Bergerat, *Théophile Gautier*, p. 126).
- 5 Voir le livre de Madeleine Cottin, modestement présenté comme une simple édition du *Voyage pittoresque en Algérie* (Genève, Droz, 1973), et qui en donne, outre le texte de *Loin de Paris* (1865), l'historique, la chronologie, une documentation superbe, et des illustrations,

- y compris toutes celles destinées au livre projeté par Gautier et qui ont survécu. Les deux chapitres musicaux, "La danse des Djinns" et "Les Aïssaoua", sont reproduits pp. 236-85.
- 6 Sur la relation entre le conte et le ballet, voir Binney, op. cit., pp. 152-54, et Andrew G. Gann, "La genèse de *La Péri*", in *Théophile Gautier, l'art et l'artiste. Actes du colloque international*. Montpellier, Université Paul-Valéry, 1982. T. I, pp. 207-20.
  - 7 Sur Reyher, voir ma notice biographique dans *Théophile Gautier, Correspondance générale* (Genève, Droz, 1989), T. IV, pp. 515-16.
  - 8 Lovenjoul donne l'histoire de ses publications (*HOTG* T. I, pp. 459-60). Paru d'abord dans la *Revue de Paris* du premier novembre 1851 sous le titre "Les Aïssaoua, ou les Khouan de Sidi-Mhammet-ben-Aïssa ; scène d'Afrique", réimprimé deux fois en 1852 et 1853, entré finalement dans la section *En Afrique de Loin de Paris* en 1865.
  - 9 Voir l'élégant article de Marie-Claude Schapira, "La Musique médiatrice de l'extra-monde dans l'œuvre en prose de Théophile Gautier", *Bulletin de la Société Théophile Gautier* n° 8, 51-69, 1986, et mon étude "La Musique élément structurant dans les récits fantastiques de Gautier" *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 6, 73-82, 1984.
  - 10 A titre d'exemples, la recherche répétée de l'authentique *baile nacional* dans *Voyage en Espagne*, l'amusant récit du cortège du lord-maire de Londres, accompagné du vacarme de plusieurs orchestres jouant tous des morceaux différents (*Caprices et Zigzags*, pp. 193-94) et, plus proche de notre propos, les expériences prévues et imprévues en Turquie (*Constantinople*, 134-42, 186, 193, 228, 241, 312 et bien d'autres) et la visite au couvent de Romanoff (*Voyage en Russie*, pp. 327-28).
  - 11 *HOTG*, T.I, pp. 53-55.
  - 12 Voir la discussion de Binney, et surtout dans son chapitre "Les sources de *La Péri*", les pp. 141-43 et 146-49. Il conclut : "*La Péri*" représentait exactement la vision de l'Orient exotique que connaissaient les Français de 1840" (p. 162). Pour l'authenticité de la description de la place de l'Esbekieh, voir la communication de D. Brahimi.
  - 13 Acte I, scène 5 ; p. 385 dans la première édition du *Théâtre* de Gautier (Paris, Charpentier, 1872). Un état antérieur est encore plus explicite : "Les Péris vont et viennent montent et descendent traversant les limites du monde fantastique au monde réel et forment des groupes de danse dont le mouvement et l'apparence vaporeuse contrastent avec la réalité et le calme des odalisques" (Collection Spoelberch de Lovenjoul, C 432).
  - 14 I, 5 et 7, II, 2 et 5.
  - 15 II, 4.
  - 16 *Correspondance générale*, T. II, p. 46.
  - 17 "Admirer est une si belle chose ! (...) Nous avons une bonne nouvelle à vous annoncer ; dimanche dernier, un grand musicien s'est révélé ; d'un seul bond, il est allé s'asseoir sur le trône d'ivoire et d'or des maîtres radieux et consacrés (...). Depuis Beethoven, Rossini et Meyerbeer, il ne s'est rien produit de cette force" (*La Presse*, 16 décembre 1844).
  - 18 Tout ce qui est spécifiquement turc est supprimé : giaour, Hellespont, guzla, ainsi que tout ce qui est vaguement érotique : le baiser dans le titre "Dans un baiser, l'onde", le vers cité *infra* "C'est ton cœur, blond giaour !", et le couplet clef de "Sultan Mahmoud" (et qui est déjà présent dans la lettre à Nerval qui rend compte de *La Péri*), "Hélas ! j'ai six cents femmes, Et pas d'amour !"
  - 19 Ici un exemple musical, tiré du disque *Richard Wagner à Paris* (Arion ARN 38733) : "Tristesse de l'odalisque" chantée par Udo Reinemann, accompagné au piano par Noël Lee.
  - 20 Publiée par Lovenjoul, *HOTG* T. I, p. 289.
  - 21 *Op. cit.*, p. 114.
  - 22 Ici une seconde illustration musicale, "Sultan Mahmoud", aimablement fourni par Ralph Locke.

- 23 *La Presse*, 16 novembre 1846.
- 24 Peut-être est-il moins discret que défensif ; Gautier considérait qu'il y avait plus de lui-même dans les décors que dans le texte de la pièce (voir M. Cottin, *op. cit.*, pp. 77 et 80-81).
- 25 *HOTG*, t. I, p. 346.
- 26 I, 5.
- 27 La communication de J.P Bartoli a montré l'importance des éléments proprement arabes dans cette musique. Elle était donc parfaitement en harmonie avec le texte de Gautier, tous deux participant de mon troisième modèle.
- 28 Pp 79-80. Mes références sont au texte de *Loin de Paris*, reproduit dans l'édition de M. Cottin.
- 29 P. 87.
- 30 P. 88.
- 31 *Ibid.*
- 32 *Ibid.*



## **REFLETS D'ORIENT**



## L'APPEL DE L'ORIENT AU VOYAGEUR EN ESPAGNE

Gautier disait souvent qu'il fallait visiter les pays dans leur saison violente. Il entendait par là la saison qui ferait ressortir "l'essence du pays", et pour l'Espagne c'était l'été. Il savait, ou croyait savoir, quelle était cette essence qu'il y recherchait en compagnie de son ami Eugène Piot, amateur de peinture et d'objets d'art. Voilà en grande partie le secret de l'appel de l'orient au voyage romantique en 1840. Gautier s'était déjà fait une image de l'Espagne, et surtout du sud de l'Espagne, image nourrie tant par sa lecture des *Mille et une Nuits* et toute sa féerie arabe que par son désir d'échapper à une existence devenue pénible. Cette image se meublait de tout ce qu'il imaginait être le contraire de sa vie à Paris : tandis que la réalité quotidienne n'apportait que froidure, pluie, contraintes, soucis domestiques, déceptions, laideur et pire, la hantise du néant qui exacerbait son sentiment d'impuissance, l'Andalousie lui promettait chaleur, lumière, abandon, beauté et délivrance de son démon, de sa maladie gothique. En attendant de quitter Madrid, ville qui lui était devenue insupportable, il dit :

"Nous ne rêvions qu'orangers, citronniers, cachucas, castagnettes, basquines et costumes pittoresques ..." (1)

Cette Espagne "essentielle" devait être surtout un pays chaud et vibrant de couleur.

Gautier a parfois trouvé ce qu'il cherchait, cet orient, qu'il qualifiait de "terre de soleil, d'où vient toute lumière et toute sagesse" (2). De Grenade, "rêve de tout poète", il dit :

"Le bruit de l'eau qui gazouille se mêle au bourdonnement enroué de cent mille cigales dont la musique ne se tait jamais

et vous rappelle forcément... aux idées méridionales et torrides. L'eau jaillit de toutes parts... Plus il fait chaud, plus les sources sont abondantes... Ce mélange d'eau, de neige et de feu, fait de Grenade un climat sans pareil au monde, un véritable paradis terrestre, et, sans que nous soyons More, l'on peut, lorsque nous avons l'air absorbé dans une mélancolie profonde, nous appliquer le dicton arabe : Il pense à Grenade" (3).

L'Andalousie répondait donc souvent à son besoin de fuir, d'aller vers d'autres horizons.

Mais ce daguerréotypiste littéraire -ce peintre manqué- ne cherchait pas toujours à fuir. Le réaliste et le romantique se disputaient sans cesse en Gautier de sorte que tout le long de son récit les pensées fantaisistes de l'écrivain heurtent souvent une réalité qu'il ne saurait déformer. Celui qui vante l'obscurité en disant "la foi est fille de la nuit" (4) est celui même qui écrit

"L'infini dans le clair est bien autrement sublime et prodigieux que l'infini dans l'obscur" (5).

Surtout il est vrai qu'il n'était pas fait pour *se* fuir. Il en résulte, dans le *Voyage en Espagne*, un portrait curieux et non pas toujours homogène de l'Espagne orientale. Il peint, certes, ce qu'il voit -qu'il fasse nuit ou jour- mais sa manière de peindre est dictée autant par son effort de voir clair en lui-même que par les vicissitudes du temps ou de sa propre humeur. L'Orient du *Voyage en Espagne* reflète donc non seulement la disposition du narrateur tantôt romantique tantôt réaliste et légèrement moqueur, mais aussi et surtout ses préoccupations plus profondes d'artiste.

La première évidence de l'Orient en Espagne n'apparaît -pour Gautier du moins- qu'à Tolède, et sa réaction aux traces de la civilisation arabe est d'autant plus positive qu'il vient de quitter Madrid, ville à laquelle il reproche sévèrement les effets du progrès et de la modernisation. Voici donc le romantique qui parle, celui pour qui tout ce qu'il y a de valable appartient au passé. Admirant les rues étroites, il note :

"Ce peu de largeur ferait jeter les hauts cris à tous les partisans de la civilisation, qui ne rêvent que places immenses, vastes squares, rues démesurées et autres embellissements plus ou moins progressifs" (6).

Sa joie en contemplant l'Alcazar s'explique autant par son désir d'échapper au monde moderne et de se sentir transporté ailleurs, que par son appréciation de ses qualités architecturales :

"Accoudé à l'embrasure d'un créneau... il me prenait des doutes sur ma propre identité, je me sentais si absent de moi-même, transporté si loin de ma sphère" (7).

Des mots tels que "féérique", "magique" et "rêve" s'insèrent à maintes reprises dans ses descriptions quand il désire s'évader, et pour préserver l'illusion il se garde de contempler la réalité de trop près. A l'âme romantique malheureuse, le spectacle de la Sierra-Nevada vue de loin au coucher du soleil offre un immense soulagement, défiant même

"toute la joaillerie féérique des *Mille et une Nuits*" (8).

C'est un peu du rêve trahi dont parle Albert Béguin, dans *L'Ame romantique et le rêve* qu'il s'agit ici. La déception qu'éprouve Gautier parfois en contemplant l'Andalousie moderne l'amène souvent à se réfugier dans le rêve oriental et à regretter la disparition des Arabes. Il avait observé en arrivant à la porte de l'Andalousie :

"Le *Puerto de los Perros* (passage des chiens) est ainsi nommé parce que c'est là que les Maures vaincus sortirent de l'Andalousie, emportant avec eux le bonheur et la civilisation de l'Espagne. L'Espagne, qui touche à l'Afrique comme la Grèce à l'Asie, n'est pas faite pour les mœurs européennes. Le génie de l'Orient y perce sous toutes les formes, et il est fâcheux peut-être qu'elle ne soit pas restée moresque ou mahométane" (9).

La réalité de l'Espagne moderne, tout comme celle de l'Orient moderne,

"rejette l'imagination et finit par renvoyer à l'imagination comme endroit préférable à la réalité" (10).

En effet, quand la réalité du lieu ne correspond pas à l'image qu'il y apporte, Gautier réussit parfois à supprimer cette réalité en se rappelant les détails de la lecture qui avait fait naître l'image. Au cours de sa visite au palais de la Galiana, par exemple, il écrit :

"... il est impossible d'imaginer quelque chose de plus noir, de plus enfumé, de plus caverneux et de plus sale... et pourtant la charmante Galiana, la belle Moresque aux longs yeux teints de henné, aux vestes de brocart constellées de perles, avait posé ses petites babouches sur ce plancher défoncé ; elle s'était accoudée à cette fenêtre, regardant au loin dans la *Vega* les cavaliers mores s'exercer à lancer le djerrid" (11).

C'est la Galiana de la légende qu'il voit -et que nous voyons- et non pas son palais actuel.

Mais le souvenir d'une légende ne s'interpose pas toujours entre sujet et objet, et notre voyageur change assez rapidement d'humeur. Malgré les déceptions qu'il éprouve en rencontrant les effets du progrès, Gautier sait se moquer de son propre romantisme. Il note :

"L'aspect général de Grenade trompe beaucoup les prévisions que l'on avait pu se former. Malgré soi, malgré les nombreuses déceptions déjà éprouvées, l'on ne s'avoue pas que trois ou quatre cents ans et des flots de bourgeois ont passé sur le théâtre de tant d'actions romantiques et chevaleresques... Les gens que l'on rencontre en costume moderne ... vêtus de redingotes à la propriétaire ... vous semblent plus ridicules qu'ils ne le sont ; car ils ne peuvent réellement pas se promener, pour la plus grande gloire de la couleur locale, avec l'*albornoz* more du temps de Boabdil ..." (12)

En racontant la légende de la chapelle mozarabe à Tolède, Gautier échange sa disposition rêveuse contre une disposition plutôt badine. Ici, loin de détailler les vertus de la foi musulmane, de louer le "génie de l'Islam" à la Chateaubriand, Gautier se plaît à railler doucement la rivalité en matière de religion. Il s'agit des efforts du légat de pape Grégoire VII pour faire abandonner par les Tolédans l'office mozarabe pour le rite grégorien à l'époque du règne d'Alonzo VI au XI<sup>ème</sup> siècle. Gautier écrit :

"Les partisans du rite grégorien et du rite mozarabe devaient choisir deux champions et les faire combattre, afin que Dieu décidât dans quel idiome et dans quel rite il aimait mieux être loué. En effet, si le jugement de Dieu a été acceptable, c'est assurément en matière de liturgie" (13).

La victoire du champion tolédan et le combat lui-même ayant été trouvés chose impie par le roi, il fut décidé de s'en rapporter à un miracle.

"L'épreuve consistait (...) à mettre sur un bûcher allumé un exemplaire de l'office romain et un autre de l'office tolédan ; celui qui resterait dans la flamme sans se brûler serait réputé le meilleur et le plus agréable à Dieu" (14).

Plus loin, au milieu des merveilles de la mosquée de Cordoue, c'est la comédie :

"Parmi ces lampes se trouvaient les cloches de Saint Jacques de Compostelle, conquises par les Mores ; renversées et suspendues à la voûte avec des chaînes d'argent, elles illuminaient le temple d'Allah et de son prophète, tout étonnées d'être devenues lampes musulmanes de cloches catholiques qu'elles étaient" (15).

Chez Gautier, l'esprit gaulois veille toujours à corriger les excès du romantisme : la gravité portée trop loin est toujours suivie de son antidote, mais dès qu'il s'agit de l'élan religieux qui élève des mosquées, nous revoilà au cœur du narrateur romantique qui reconnaît le rôle créateur de la foi.

Si le voyageur du *Voyage en Espagne* fait preuve de plusieurs sensibilités, il n'en est pas ainsi pour le poète. Les restes de l'architecture arabe suffisent quelquefois à évoquer le rêve oriental pour l'homme, mais ils n'inspirent guère l'artiste pour qui l'idéal esthétique ne se sépare pas du solide, du concret. Il y avait chez Gautier la tendance paradoxale à fuir le réel tout en l'affrontant directement : la poésie la plus fantaisiste et la plus immatérielle est en même temps la poésie la plus palpable et la plus apparentée à la sculpture. Dans ses visions orientales, même l'éloigné est ramené au solide. Toutes les couleurs d'un coucher de soleil à l'Alameda de Grenade sont transformées en matières précieuses : argent, opales, perles, rubis, agate, aventurine, lapis-lazuli, saphirs (16). Malgré son étonnement devant les splendeurs multiformes de l'Alhambra, celui pour qui valeur esthétique s'associait à immutabilité de matière ne saurait approuver les friables matériaux qui servaient à la construction des édifices arabes, en dépit de leur permanence dans le climat sec de l'Espagne. L'art arabe peut être supérieur à l'art gothique à certains égards, mais Gautier lui reproche son plâtre qui

"contrarie beaucoup les idées de luxe féérique que le nom seul de l'Alhambra éveille dans les imaginations les plus positives" (17).

## Il écrit

"... ces merveilleux édifices, qui rappellent les féeries des *Mille et une Nuits*, ne sont malheureusement bâtis qu'avec des briques et du pisé recouvert d'une croûte de stuc ou de chaux. Toutes ces dentelles, toutes ces arabesques, ne sont pas, comme on le croit généralement, taillées dans le marbre ou la pierre, mais bien moulées en plâtre, ce qui permet de les reproduire à l'infini et sans grande dépense" (18).

Si Gautier approuve le génie oriental -que ce soit chez les artistes, les

architectes ou les ingénieurs- c'est surtout parce que ceux-ci furent les fabricants, non pas du spectacle, mais plutôt du décor. Pour un Gautier désireux d'échapper au présent, de vivre sa propre fantaisie, la scène moresque servait admirablement son dessein. Nous avons déjà signalé l'admiration de Gautier pour les Arabes *conquistadores* : leur système d'irrigation, leurs palais et leurs jardins n'étant pas susceptibles d'être améliorés par une technologie plus savante, leur passé restait intact et donc favorable aux transports :

"Le souvenir des Mores est toujours vivant à Grenade. On dirait que c'est d'hier qu'ils ont quitté la ville..." (19).

Ce décor et cet art répondent au besoin de l'homme d'échapper à lui-même, mais ils ne disent rien au poète qui se cherche et qui doit forger sa propre esthétique. Ce n'était donc pas cet art-là qui parlait à sa condition d'artiste, et Gautier s'était évadé en Espagne précisément parce qu'il espérait y faire face à son propre dilemme : comment réaliser une œuvre d'art à la fois immuable et vivante ? A cet égard il était, comme l'étaient tous les grands voyageurs écrivains de l'époque -ces voyageurs pèlerins coupables d'avoir évité l'Orient des érudits (l'Orient "étudié") pour poursuivre un but purement égoïste. Selon E. Said, le pèlerin littéraire exploitait l'Orient pour justifier sa propre vocation existentialiste.

"C'est *son* âme, *sa* mémoire, et *son* imagination qui comptent" (20).

Gautier a donc justifié sa vocation en Espagne en y résolvant son dilemme. Cette résolution lui proposa deux esthétiques dont aucune n'empruntait rien à l'art arabe : l'une pour le poète et l'autre pour le prosateur. Toutes deux, différemment paradoxales dans leur insistance sur le périssable et l'im-périssable, l'éphémère et le durable, exigent tout de même quelque apport du génie et du genre humains, en somme, quelque participation "d'une main humaine", enfin, de l'individu. Ce que Gautier reproche surtout à cet art -à ce "miracle de travail et de patience" (21)- ce n'est pas tellement sa matière, c'est cette absence de génie humain :

" Rien ne serait facile comme de reproduire identiquement une salle de l'Alhambra ; il suffirait pour cela de prendre les empreintes de tous les motifs d'ornement (...). Si nous étions un peu millionnaire, une de nos fantaisies serait de faire un duplicata de la cour des Lions dans un de nos parcs" (22).

"C'est quelque chose comme les gâteaux d'une ruche, comme les stalactites d'une grotte, comme les grappes de globules savonneux que les enfants soufflent au moyen d'une paille. Ces

myriades de petites voûtes (...) semblent plutôt le produit d'une cristallisation fortuite que l'œuvre d'une main humaine" (23).

Malgré son dégoût de l'Europe moderne et progressiste et sa curiosité désintéressée, Gautier juge le génie oriental comme un Européen éclairé et souvent condescendant. Son romantisme l'amène à valoriser l'art arabe précisément parce qu'étant ancien, cet art évoque plus facilement le passé, région aussi chère aux romantiques que les pays lointains. En même temps, son mépris de ce qu'il appelle l'aspect fortuit et automatique de l'art et de la sculpture arabes vient non seulement de son romantisme, mais aussi d'une arrogance culturelle typique des Français et des Anglais de l'époque. E. Said, qui analyse à fond ce phénomène, l'a bien vu. Notant la distinction faite dans l'Europe du XIX<sup>ème</sup> siècle entre le "bon Orient -l'Inde ancienne- et le "mauvais" Orient- l'Inde moderne et tous les pays de l'Islam, il cite surtout Schlegel comme porte-parole de ces attitudes en tant que défenseur du sanskrit par rapport aux langues sémitiques. Les préjugés de ce dernier contre les Sémites, dont il trouvait la langue "agglutinative, mécanique, et peu esthétique" (24) ont pu influencer l'optique de Gautier. Il parle souvent de "la barbarie orientale" et en sortant de la mosquée de Cordoue, il s'écrie :

"Quand on songe qu'il y a mille ans, une œuvre si admirable et de proportions si colossales était exécutée en si peu de temps par un peuple tombé depuis dans la plus sauvage barbarie" (25).

Ici, Gautier occupe -peut-être sans s'en rendre compte- une position analogue à celle de Montaigne lorsque celui-ci jugeait les Indiens dans "Les Cannibales" : en tant que romantique, il identifie la barbarie avec la vertu, mais en tant qu'Européen il la déplore. La barbarie à laquelle Gautier romantique associe la vigueur est la même qui tue sans scrupule, qui est avide du sang du toréador aussi bien que de celui du taureau.

En tant qu'observateur français, cependant, Gautier est peut-être moins blâmable que ces compatriotes parce qu'il se critique en même temps qu'il déprécie l'Orient. S'il ignore le vrai "ethos" arabe, il connaît trop bien les présomptions de la civilisation européenne pour l'approuver sans réserves. Le jugement suivant, porté sur l'église catholique, "masse énorme enfoncée lourdement au cœur de la mosquée arabe", l'indique :

"Des rétables, des chapelles, des sacristies, empâtent et détruisent la symétrie générale. Cette église parasite, monstrueux champignon de pierre, verrue architecturale poussée au dos de l'édifice arabe, a été construite sur les dessins de Herman Ruiz, et n'est pas sans mérite en elle-même ; (...) mais la place qu'elle occupe est à jamais regrettable" (26).

Mais il reste indéniable que l'art qui l'a le plus profondément touché en Espagne était occidental et non oriental, et qui plus est, c'était un art plus français qu'espagnol, les architectes de la plupart des cathédrales en Espagne ayant été français et non pas espagnols. Malgré son classicisme, malgré son admiration pour cette civilisation arrivée "à son plus haut développement", à cet art "à sa période culminante" au-delà duquel il n'y avait plus que la décadence, Gautier restait profondément européen, romantique et français à l'égard de son propre art.

Kathleen BULGIN  
University of North Carolina at Greensboro

#### NOTES

- 1 *Voyage en Espagne*, édition Folio, présentée par Patrick Berthier, Gallimard 1981, p. 228.
- 2 *Id.*, p. 275.
- 3 *Id.*, p. 274.
- 4 *Id.*, p. 289.
- 5 *Id.*, p. 245.
- 6 *Id.*, p. 185.
- 7 *Id.*, p. 189.
- 8 *Id.*, p. 266.
- 9 *Id.*, p. 243.
- 10 Edward Saïd, *Orientalisme*, New-York, Random House, 1978, p. 101.
- 11 *Voyage en Espagne*, p. 210.
- 12 *Id.*, p. 257-258.
- 13 *Id.*, p. 197.
- 14 *Id.*, p. 198.
- 15 *Id.*, p. 379.
- 16 *Id.*, p. 266.
- 17 *Id.*, p. 280.
- 18 *Id.*, p. 211.
- 19 *Id.*, p. 294.
- 20 E. Saïd, *op. cit.*, p. 170.
- 21 *Voyage en Espagne*, p. 285.
- 22 *Id.*, p. 281.
- 23 *Id.*, p. 285.
- 24 E. Saïd, *op. cit.*, p. 98.
- 25 *Voyage en Espagne*, p. 376.
- 26 *Id.*, p. 380.

## THEOPHILE GAUTIER, OU LA SAVEUR DU MONDE : LA MODERNITE DE CONSTANTINOPLÉ

*"Pour compléter votre conception, prenez-le aussi pour un homme-enfant, pour un homme possédant à chaque minute le génie de l'enfance, c'est-à-dire un génie pour lequel aucun aspect de la vie n'est émoussé".*

*Baudelaire, Le Peintre de la vie moderne*

Lorsqu'on observe la génération des écrivains qui ont voyagé en Orient depuis la fin des années trente jusqu'au début des années cinquante du XIX<sup>ème</sup> siècle, on leur trouve à tous, au moins de loin, un air de famille : ils ne sont plus animés, comme un Chateaubriand, par la passion naïve du pèlerinage culturel (1), ils paraissent encore moins concernés par les considérations politico-mystiques qu'on rencontre aussi bien chez un Lamartine que chez les Saint-Simoniens. Ils déclarent au contraire, non sans provocation, une ambition plus modeste, mais plus orgueilleuse, parce que tout entière "esthétique". Ils affichent un esprit de fantaisie humoristique, à la manière de Sterne ou de Heine, c'est aussi un esprit parisien, à la fois "artiste" et boulevardier, qui refuse de se laisser duper par les grandes synthèses ou les grandes émotions du passé, pour satisfaire de préférence un goût très vif du quotidien, pour se livrer à des impressions ou à des rencontres imprévues, pour célébrer, à travers la réalité exotique, le principe même de la *beauté moderne*.

Il en résulte souvent une miniaturisation du regard, qui va de pair avec une fragmentation croissante du récit de voyage, celle-ci traduisant à son tour la transformation des conditions matérielles de publication : le récit

épouse de plus en plus le rythme désinvolte de la promenade parce qu'il adapte son *tempo* à celui du feuilleton, et sa tonalité à des exigences journalistiques (par exemple, un public moins "littéraire"). Mais cette métamorphose générale recouvre parfois des visées bien différentes. Dans un article intitulé "Le Goût des voyages" (*Le Messenger* du 18 septembre 1838), Nerval affirme malicieusement, à propos des œuvres trop "idéales" de Byron ou de Lamartine (dont le *Voyage en Orient* est paru trois ans plus tôt), que si

"leur génie les met au-dessus des impressions vulgaires et triviales", c'est parce que leur fortune "les défend (...) des bizarres traverses qui peuvent émouvoir la fantaisie humoristique du touriste ordinaire".

Ainsi, richesse ou célébrité feraient écran, dans la mesure où elles impliquent la prise en charge, pour ne pas dire la passivité du voyageur, auquel sa position de noble étranger impose une perspective condescendante sur les êtres comme sur les choses (2). A qui voudrait se libérer de ce type de regard qui fige le réel pour le transformer en spectacle convenu, le même Nerval indique une voie inverse, dans un autre article de la même époque (*La Presse* du 30 novembre 1837).

"Quant à voir les points de vue et les curiosités (...), c'est de quoi je me suis toujours soigneusement défendu. Je suis rarement préoccupé des monuments (...). J'ai perdu beaucoup sans doute à cette indifférence ; mais je lui dois aussi beaucoup de rencontres imprévues (...). Ce que j'aime surtout en voyage (...) c'est à parcourir au hasard les rues tortueuses des villes, à me mêler inconnu à cette foule bigarrée" (3).

Ces lignes sont écrites avant son propre voyage en Orient, dont elles tracent par avance le programme. Elles ne font du reste que reprendre, sans le savoir, des considérations déjà présentes dans un *Voyage en Turquie* publié à Paris en 1788, où le comte Potocki (célèbre auteur du *Manuscrit trouvé à Saragosse*) observe avec un humour lui-même très nervalien :

"Vous serez peut-être étonnés d'apprendre que dans le grand nombre de voyageurs qui abordent en cette ville, il en soit très peu qui puissent en rapporter des idées un peu exactes. Rien cependant n'est plus vrai : les plus observateurs ont épuisé leur curiosité à visiter les monuments de la Grèce et n'envisagent les Turcs que comme les destructeurs des objets de leur culte. Ils arrivent pleins de cette idée, se logent dans le quartier des Francs et daignent à peine traverser une fois le port pour aller voir la mosquée de Sainte-Sophie et revenir chez eux.

Nourrie par l'étude de l'histoire et de la littérature des orientaux, ma curiosité m'a fait suivre une autre marche. Depuis près d'un mois je passe les journées entières à parcourir les rues de cette capitale, sans autre but que de me rassasier du plaisir d'y être. Je me perds dans ses quartiers les plus reculés, j'erre sans dessein et sans plan" (4).

Dans une pareille errance, néanmoins, le principe de curiosité encyclopédique demeure associé au principe de plaisir. C'est à une enquête sensualiste que se livre Potocki, dans la tradition des Lumières. Au contraire, Nerval est engagé dans une véritable quête mystique à travers les apparences. Pour lui, la flânerie de surface ne représente qu'une ruse de la raison pour accéder à la profondeur, pour découvrir LA vérité du monde ; c'est donc une technique de désappropriation de soi, qui dispose à une révélation. On connaît en effet le célèbre passage du *Voyage en Orient* où Gérard se compare à Cook :

"Je prends le parti de te mander au hasard tout ce qui m'arrive, intéressant ou non, jour par jour si je le puis, à la manière du capitaine Cook, qui écrit avoir vu tel jour un goéland ou un pingouin, tel autre jour n'avoir vu qu'un tronc d'arbre flotant ; ici la mer était claire, là bourbeuse. Mais, à travers ces signes vains, ces flots changeants, il rêvait des îles inconnues et parfumées, et finissait par aborder un soir dans ces retraites du pur amour et de l'éternelle beauté" (5).

Ainsi, le voyageur nervalien doit-il enregistrer, sans en privilégier aucun, tous les signes, pour que puissent apparaître, parfois à son insu, de nouvelles configurations.

Dès le *Voyage en Espagne*, Gautier avait, de son côté, souligné le rôle du hasard (notion du reste si orientale, jusque dans son étymologie) comme principe herméneutique. *Constantinople* (6) réitère à maintes reprises ce qui est devenu, douze ans plus tard, un véritable topos. A peine arrivé dans la ville, le voyageur se réfère de manière explicite au texte de Nerval.

"Mon habitude, en voyage, est de me lancer tout seul à travers les villes inconnues *comme un capitaine Cook dans un voyage d'exploration*" (7).

Pour voir, il faut donc commencer par fermer les yeux ; pour trouver, il faut commencer par (se) perdre. En somme, pour arriver au but, il faut commencer par *prendre la tangente*.

"La foule diminue ; j'entre dans un canot, je descends à terre,

je passe sous une porte assez obscure. Une rue en escalier se présente à moi : je grimpe au hasard, selon mon habitude de marcher sans guide dans les villes inconnues" (8).

Théophile est lui aussi convaincu de la valeur épistémologique du détour. Par exemple, après une visite en règle du Sérail, qui le force à une admiration continue et qu'il quitte "las de merveilles", sa réaction est symptomatique :

"Sorti de là, je me mis à courir la ville au hasard, comptant sur la flânerie pour me révéler ces mille détails familiers *qui vous échappent quand on les cherche*" (9).

Il soupçonne donc à son tour que les images mentales du surmoi occidental puissent fonctionner comme le souvenir-écran de la psychanalyse, c'est-à-dire comme une instance de censure de la réalité exotique. Aussi est-ce à déjouer son emprise que vise la déconstruction du parcours. Mais au contraire de son ami Nerval, Gautier ne désire pas déchirer le tissu du monde sensible pour affronter je ne sais quelle énigme. Sa démarche demeure immanente, même lorsqu'il contemple avec sympathie la danse mystique des derviches. Elle ne se propose que de reproduire, dans la conjonction précaire du langage et des sens, toute la saveur du réel : voilà, au sens propre, toute son "esthétique" de voyageur.

\*

\*\*

La "vision orientale" de Théophile Gautier a pris naissance en Espagne (il avait 29 ans) ; elle se développa ensuite au cours de ses voyages en Algérie (1845), puis en Turquie (1852). Constantinople représente donc, douze ans après la découverte éblouie de Grenade, la troisième étape du périple incertain, discontinu, décentré, à travers lequel un Orient mythique recherche son foyer imaginaire. Car il est dépourvu, chez Gautier, de toute identité géographique ou historique précise. Ce qui est désigné par ce nom au-delà des Pyrénées, en Andalousie pour être précis, c'est le lieu exotique où la réalité du monde nous est offerte, comme une grâce, dans toute sa plénitude sensorielle. C'est le pays où le bleu est plus bleu que chez nous, la cuisine plus épicée, plus ensorceleur le sourire des femmes, plus rouges leurs lèvres. C'est le pays où le jasmin est plus parfumé, la source plus fraîche, la musique nocturne plus légère..., bref, la vie plus vivante. Le bel été de 1840 a été pour le voyageur encore novice une expérience indélébile de bonheur intense, bonheur du jour, esprit et corps mêlés, affranchis de toute culpabilité religieuse (10). Cette incarnation méridionale, hispanique, du mythe

oriental va demeurer la pierre de touche de ses avatars ultérieurs. Reste à savoir si le véritable Orient, touché enfin dans sa réalité topographique, va conserver cette énergie du sensible, cette promesse de bonheur, cette forte saveur. Les rives du Bosphore offrent-elles un spectacle aussi brillant, aussi allègre, aussi appétissant que Grenade ? Les trente chapitres de *Constantinople* (11) apportent à cette question une réponse qui demeure ambivalente.

Que dans ce livre, Gautier réaffirme son "désir de vagabondage cosmopolite" (12), on le vérifie à la simple lecture de la table des matières. Une série de quatre chapitres commence par nous transporter de Marseille à Smyrne, via Malte et Syra. Puis, malgré son

"regret de quitter si vite (...) cette ville à la grâce asiatique et voluptueuse" (13)

où il a retrouvé le charme des *patios* andalous, il arrive au chapitre V, dans la capitale impériale, pour un premier aperçu.

"Faisons un léger croquis au crayon du tableau que nous peindrons plus tard" (14) écrit-il.

Mais ce tableau ne sera jamais achevé. En effet, loin de chercher à fixer, dans une grandiose composition, le visage de Constantinople, les vingt-cinq chapitres qui suivent le font au contraire voler en éclats, pour le décomposer en mille reflets. Dans cette représentation kaléidoscopique de la ville, les aléas de la vie quotidienne, mais aussi les pratiques culturelles au sens large (le bain, le théâtre, la musique ou la danse) prennent assez vite le pas sur la nomenclature historique ou monumentale. Le voyageur ne prête qu'une attention distraite à la Suleymanieh ; il ignore les autres constructions du Sinan, il ne cite même pas le nom du célèbre architecte, émule de Michel-Ange. Son silence est total à propos de ces admirables décors de faïences qui sont si caractéristiques des palais ou des mosquées. Il mentionne à peine le château de Roumeli-Hissar, sur le Bosphore, sans paraître le moins du monde sensible au romantique aspect du site, qui évoque le Rhin de Victor Hugo. On pourrait multiplier les exemples de ce qu'il faudrait qualifier de lacunes, si nous ne comprenions assez vite qu'elles correspondent à une intention délibérée. Avec *Constantinople*, nous avons, en effet, une monographie urbaine qui préfigure déjà Paul Morand ou Valéry Larbaud. Comme Archibald Barnabooth, qui ne fréquente à Florence que les papeteries de luxe ou les bars des palaces, et dédaigne la grandeur romaine pour les uniformes ou les timbres-poste de la république de Saint-Marin, Gautier préfère entretenir avec Constantinople une relation hédoniste, affranchie des règles de parcours ou de savoir, sinon des clichés en vogue (15). Son séjour va se dérouler comme une entreprise de dégustation ; comme si la réalité exo-

tique devait satisfaire en permanence un "vaste appétit" de voyageur affamé (16), engagé dans une quête insatiable, même sur le terrain symbolique, de jouissances gourmandes :

"Assis sur un de ces tabourets bas qui forment avec les divans les seuls sièges des Turcs, je regardais passer dans la rue une foule compacte et bigarrée, sillonnée de vendeurs de sorbet, de crieurs d'eau glacée, de gâteaux, et dans laquelle un fonctionnaire à cheval, précédé de son cawas et suivi de son porte-pipe, se frayait imperturbablement son chemin sans crier gare, ou qu'entravait un talika horriblement cahoté par les cailloux et les fondrières, et conduit par un cocher à pied ; - *je ne pouvais me rassasier de ce tableau si nouveau pour moi...*" (17).

La presque totalité du visible est donc appelée à devenir comestible, sous la plume de Gautier, qui témoigne en toute occasion de son vif intérêt pour la nourriture (18). Il adore, par exemple décrire les marchés, parce qu'ils lui paraissent incarner, au degré le plus humble, la saveur du monde oriental. Voici le premier qu'il traverse, à Malte :

"En dedans de la porte de Lascaris se trouve un marché très vivant, très animé, sous des tentes et des baraques avec chapellets d'oignons, sacs de pois chiches, monceaux de tomates et de concombres, paquets de piments, corbeilles de fruits rouges, et toutes sortes de comestibles pleins de couleur locale, pittoresquement étalés" (19).

Ce sont ensuite les marchés de Stamboul, où "les marchands de comestibles étalent leurs victuailles" (20) : fromages, olives, caviar de Russie, pastèques, concombres, aubergines et tomates "aux tons violets et pourprés" ; mais aussi la poissonnerie qui

"vous prend au nez par son âcre odeur maritime, et fait grimacer à vos yeux les formes monstrueuses des seiches, des poulpes, des vieilles, des scorpions de mer".

Sans parler de formidables narvals :

"Ils ont six ou huit pieds de long, et se coupent par larges dalles ; leur tête tranchée, qu'étoile un œil rond, vitré et sanglant, vous menace encore de son épée, forte, rigide et bleuâtre comme de l'acier bruni. Rien n'est plus étrange que ce nez auquel se visse un glaive, et cela compose une étrange physiologie de poisson - Quand je traversai la poissonnerie, il y

avait précisément, sur quatre étaux se faisant face, quatre narvals énormes qui brandissaient formidablement leurs espadons et semblaient des raffinés de mer se provoquant en duel. Sneyders aurait tiré un grand parti de ce motif" (20).

La nature morte hollandaise a beau servir de caution à ce genre de descriptions "expressives", nous devons néanmoins leur reconnaître une autre fonction, qui consiste à faire progresser le lecteur dans la connaissance de Constantinople, justement définie comme la ville où chacun "grignote toujours quelque chose" (21). Comme voyageur, Théophile Gautier a sans doute été le premier à comprendre que leur manière de se nourrir est aussi révélatrice du caractère des peuples que leur art le plus élaboré. La cuisine doit donc reprendre sa place naturelle dans le tableau des moeurs orientales. C'est pourquoi le narrateur de *Constantinople* détaille avec complaisance ses idiotismes. Il observe par exemple les

"rotisseries, où le mouton coupé par petits morceaux (kebab) grésille, enfilé par des brochettes perpendiculaires" (22) ;

ou bien le travail des confiseurs :

"Au fond de la boutique, de jeunes garçons, les reins serrés par un tablier d'indienne de Rouen, un chiffon autour de la tête et les bras nus, agitaient sur un feu clair les bassines de cuivre dans lesquelles les amandes et les pistaches s'habillaient de chemises de sucre, ou roulaient sur de la poudre blanche des boudins de rahat-lokoum, ne faisant nul mystère de leurs préparations" (23).

Mais il ne se borne pas à décrire ces préparations culinaires de base. Il analyse dans son ensemble, avec une curiosité toute ethnographique, le système du repas, soit à propos du "dîner turc" (variante musulmane) inséré dans le chapitre XV après "Le Sultan à la mosquée", soit, au chapitre XXVII, à propos du festin servi chez les Arméniens de Kadi-Köy (variante chrétienne). Il a du reste la chance de séjourner en Turquie pendant le Ramadan, qui est une période propice à de multiples créations festives dans le domaine alimentaire, qu'il note scrupuleusement.

Gautier ne manque pas non plus de constater que les Ottomans ont su faire du plaisir de fumer un véritable art de vivre :

"Vers ces latitudes, le cigare commence à devenir chimérique, et les fumeurs doivent changer leurs habitudes" (24).

Loin de répugner à ce changement, Théophile accueille au contraire avec sympathie cette différence, comme un élément de saveur supplémentaire. Il distingue avec soin le double système en vigueur (la pipe/le narghilé), recense avec une précision gourmande les variétés de tabac correspondantes, caractérise les formes des divers ustensiles, ainsi que leur matière, souvent précieuse. Tous ces plaisirs de bouche se peuvent goûter à la fois au *café*, ce théâtre essentiel de la socialité turque : c'est là qu'on boit, qu'on mange, qu'on fume, mais aussi là qu'on écoute de la musique, qu'on bavarde ou qu'on rêve. Les cafés sont innombrables à Constantinople, si bien que leur description débordé largement le cadre du chapitre monographique qui leur est consacré. Le chapitre intitulé : "Une Nuit de Ramadan" évoque lui aussi, par exemple, la joyeuse animation de certains établissements. On les rencontre sans cesse sur son chemin, soit pour une halte de quelques minutes, soit pour une station plus longue. Ils ne permettent pas seulement de se reposer, de savourer une tasse de moka ou un verre de sorbet, ils sont pour le voyageur le meilleur des observatoires : c'est le poste stratégique du flâneur.

Les "délices de la consommation" (25) sont pour ainsi dire concentrés dans le Bazar, ce microcosme symbolique du monde oriental :

"Le grand Bazar, pour lui conserver le nom que les Francs lui donnent, couvre un immense espace de terrain, et forme comme une ville dans la ville, avec ses rues, ses ruelles, ses passages, ses carrefours, ses places, ses fontaines, inextricable labyrinthe..." (26).

Or, on pénètre dans ce dédale par le bazar des épices, qui vous accueille de ses effluves colorés :

"Une odeur pénétrante, composée des arômes de tous ces produits exotiques, vous monte aux narines et vous enivre" (27).

Il serait inutile de reprendre en détail la "description fourmillante" (28) que donne Gautier des objets entassés dans ce mirifique espace : parfums, chaussures, étoffes, vêtements, armes, pierres précieuses... c'est

"le luxe fabuleux, toute la richesse chimérique de ces pays du soleil que nous entrevoyons (...) du fond de notre froide Europe" (29).

Cette anthologie de toutes les formes sensibles révèle une infinie capacité de différenciation, une véritable puissance inventive, une aptitude inépuisable à redonner du goût au monde. La place que Gautier accorde au Bazar dans son récit témoigne de sa compréhension du vieil Orient. Certes, il

regarde, il achète, il est intéressé par mille choses. Mais ce qui importe, plus que la vérité de son inventaire, c'est qu'il retrouve instinctivement ce millénaire "esprit du souk", à travers lequel se constitue la ville orientale dans sa finalité propre : espace *impérial*, où viennent converger des matières premières, des modèles, des techniques artisanales de provenance diverse ; lieu de *transaction* où aboutissent encore, en ce milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, les caravanes de la plus lointaine Asie. Le livre souligne à merveille ce rôle de synthèse cosmopolite.

Certes, le "parti pris des choses" qui caractérise *Constantinople* comme récit de voyage, possède aussi sa dimension spirituelle. C'est par exemple "un éblouissement intellectuel" que suscite la première nuit de Ramadan (30). De même que les rondes mystiques des derviches, la simple expérience du kief entraîne une véritable "extase matérielle".

"Ils restent là des heures entières dans une immobilité parfaite, fixant sur le lointain leurs yeux rêveurs, et chassant de temps à autre, par la commissure de leur lèvre, un flocon de fumée bleuâtre" (31).

Mais le support corporel, le lestage sensible de ces conduites de sublimation ne sont jamais oubliés. A ce propos, je voudrais ouvrir une brève parenthèse, pour souligner les affinités esthétiques qui unissent Baudelaire à Théophile Gautier. Les récits de voyage de celui-ci me paraissent en effet jouer, dans ce domaine, un rôle qu'à la suite de Baudelaire lui-même, on a sans doute un peu trop sous-estimé. Certes, ce dernier, dans la longue notice qu'il consacre à son illustre aîné, en 1859, ne mentionne pas *Constantinople*. Il existe en revanche entre ce texte de 1853 et le brillant essai qu'il consacre en 1863 à Constantin Guys de profondes "sympathies". Rappelons que Baudelaire distingue alors, dans le beau, "un élément éternel et invariable" et un "élément relatif, circonstanciel", qu'il appelle la *modernité* ; après quoi il ajoute :

"Sans cette enveloppe amusante, titillante, apéritive du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine" (32).

Or, Gautier avait été le premier en France à employer ce terme, onze ans plus tôt, dans un article de *La Presse* paru le 27 mai 1852, soit quelques jours avant son départ pour la Turquie :

"Nous croyons, pour notre part, qu'il y a des effets neufs, des aspects inattendus dans la représentation intelligente et fidèle de la modernité".

Je suggère de considérer *Constantinople* comme une forme de réalisation de ce programme. A cet égard, ce sont maintes formules du *Peintre de la vie moderne* qui pourraient convenir au voyageur, comme si, désignant le peintre, pour des raisons de discrétion, sous la simple initiale G., elles pouvaient, par une espèce de hasard objectif, se référer aussi bien à Gautier qu'à Guys. Comme le peintre, qui a lui aussi voyagé en Orient (33), pour réaliser un reportage plein de vie sur la guerre de Crimée, le poète se révèle un *Homme du monde*

"c'est-à-dire un homme du monde entier, homme qui comprend le monde et les raisons mystérieuses et légitimes de tous ses usages" (34).

Il possède, comme lui, cette "faculté de s'intéresser vivement aux choses même les plus triviales en apparence", "cette curiosité profonde et joyeuse" à laquelle

"il faut attribuer l'œil fixe et animalement extatique des enfants devant le *nouveau*, quel qu'il soit, visage ou paysage, lumière, dorure, couleurs, étoffes chatoyantes, enchantement de la beauté embellie par la toilette" (35).

Comme à lui,

"son amour des choses visibles, tangibles, condensées à l'état plastique (lui inspire) une certaine répugnance de celles qui forment le royaume impalpable de la métaphysique" (36).

Ne pourrait-on aussi le comparer

"à un miroir aussi immense que (la) foule, à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie ?"

Bref, à ce

"moi insatiable du *non-moi*, qui, à chaque instant, le rende (...) en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive" (37).

J'affirmerais donc volontiers que le caractère original de *Constantinople*, pour ne pas dire sa problématique implicite, ne se trouvent nulle part mieux définis que dans *Le Peintre de la vie moderne*.

Cette spiritualisation de la sensation actuelle est en définitive le propre de toute création artistique. Dans son discours sur Constantinople, nous avons vu Gautier privilégier le décor de la vie quotidienne, les objets, au détriment des monuments, et se soucier assez peu, dans ses descriptions, de précision érudite. C'est qu'il continue de poursuivre un rêve oriental surgi des alhambras moresques, comme le prouve le syncrétisme de son lexique. Par exemple, au contraire de son ami Nerval qui a soin de parler des "Nuits du Ramazan", dans la troisième partie de son *Voyage en Orient*, pour se conformer à la phonétique turque, il utilise la forme arabe du mot, *Ramadan*, pour qualifier la période du jeûne musulman. Il "arabise" de la même façon la ville entière : à propos de la Suleymanieh, il admire son "élégance arabe" (38) ; il vante le "style arabe" de la fontaine de Tophane (39) ; il évoque les "arcades arabes" de la mosquée de Scutari (40), etc. Ce flou artistique dans la caractérisation des styles est une marque de son époque, qu'on retrouve par exemple dans le *Voyage en Orient* de Lamartine. Mais, loin de traduire une simple ignorance, voire indifférence, cette incapacité à définir une architecture ottomane, ou même un répertoire formel spécifique, révèle chez Théo une profonde répugnance envers toute vision architectonique claire, renvoyant à un ordre rationnel, à une intelligence organisatrice, à un principe de symétrie (qu'incarnent précisément les plus belles mosquées de Sinan). Le "daguerréotypeur littéraire" (41) est au contraire enclin à ramener la moindre architecture à ses éléments décoratifs, c'est-à-dire à privilégier le traitement des surfaces au détriment des volumes, la décoration au détriment de la monumentalité.

Il transforme ainsi les mosquées, les palais, les fontaines, les maisons de Constantinople en un décor de théâtre plus ou moins fantastique, pour la plus grande satisfaction du promeneur, qui peut se livrer à ses impressions agréables sans être obligé de fournir un effort de compréhension. Quelle joie pour Gautier lorsqu'il rencontre un édifice par avance constitué selon ce code de vision ! Le palais de Dolmabahçe, par exemple, le comble par "le luxe compliqué des ornements et la folle recherche du détail" qu'il compare au style plateresque. Il lui consacre une longue description dans laquelle il observe :

"Cette multitude de fleurs, de rinceaux, de rosaces, ciselés comme des bijoux dans une matière précieuse (a) un aspect touffu, compliqué, fastueux et réjouissant à l'œil. C'est le palais que pourrait construire un ornemaniste qui ne serait pas architecte" (42).

C'est qu'avec ses "frondaisons ornementales", son "élégance fantasque", Dolmabahçe, alors à peine terminé, se rapproche de la cathédrale de Burgos : leur commune efflorescence végétale incarne le défi éternel qu'adressera

toujours un art vivant à la platitude des "mauvaises reproductions classiques" (42). Moresque, gothique, baroque : même combat, pourrait-on dire. Ces termes renvoient tous à une esthétique du grotesque à laquelle Gautier ne renoncera jamais (43). On est dès lors moins surpris de voir se multiplier dans *Constantinople* le mot *baroque*, ou plus encore *rococo* (mais sous sa plume ils sont presque interchangeables) pour qualifier le style de la capitale des Ottomans. C'est le "rococo oriental" qu'on admire dans une

"jolie fontaine, avec son toit évasé à la turque, ses versets du Coran sculptés en relief, ses colonnettes et ses ornements" (44) ;

c'est le goût "turc-rococo" des arabesques peintes en grisaille sur la voûte du bazar, qu'il compare au "genre (...) en usage sous Louis XV" (45). Gautier nous propose de considérer Constantinople comme une ville rococo, une sorte de Vienne orientale. C'est mettre le doigt avec une singulière perspicacité sur un aspect fondamental de cette capitale cosmopolite, où le décor urbain, celui des édifices publics comme celui des habitations particulières, a conservé la pittoresque empreinte du dix-huitième siècle "Mittel-Europa" qui confère une physionomie originale à la ville entière, jusque dans ses avatars 1900 (46). Cette intuition reflète la prédilection du poète pour une esthétique de l'artifice et de l'ornement. Il y a une *modernité* de Constantinople, qui se manifeste dans la variété infinie des motifs décoratifs, où la maîtrise technique autorise une invention sans cesse renouvelée. C'est vrai pour une fontaine :

"Rien n'est comparable, pour l'élégance, à ce toit retroussé comme un bout de soulier turc, tout brodé de sculptures en filigrane, mammelonné de clochetons capricieux ; à ces pans de dentelles à jour, à ces niches en stalactiques, à ces arabesques encadrant des pièces de vers composées par le sultan-poète ; à ces corniches feuillées et fleuries, à ce charmant fouillis d'ornementation, heureux mélange de l'art arabe et de l'art turc - Je m'arrête, car, malgré le précepte de Boileau, je sens que je me laisserais emporter trop loin par le *fleuron* et l'*astragale*" (47).

Comme pour une boutique de confiseur :

"Cette boutique mérite une description toute particulière : les volets, relevés en éventail, comme des sabords de navire, formaient une espèce d'auvent sculpté, quadrillé et peint en jaune et en bleu, au-dessus de grands vases de verre remplis de dragées roses et blanches, de stalactites de rahat-lokoum, espèce de pâte transparente faite avec de la fleur de farine et du sucre

colorée diversement, de pots de conserves de roses et de bo-  
caux de pistaches" (48).

Chaque pas du voyageur, chaque page de son récit laisse paraître une fascination enfantine pour ce genre de prouesse ornementale. Car, à Constantinople, ce ne sont pas seulement certains monuments officiels qui sont ainsi décorés ; ce sont toutes les manifestations de la vie quotidienne qui sont ainsi embellies par la délicatesse exquise du travail humain. A travers la pratique ancestrale de la sculpture, de la peinture, de la broderie, de la ciselure, de la calligraphie, on retrouve toujours le même art sophistiqué du rinceau, qui développe, à partir de motifs naïvement naturalistes, le réseau compliqué de ses entrelacs sur les parois de marbre, de stuc ou de bois, sur le cuir, les étoffes, les feuilles de métal. Ces arts décoratifs ont le même objectif que les arts de la table : transfigurer la matière brute, métamorphoser la nature, lui donner le goût des rêves... Il serait donc vain de vouloir dresser la liste de ces objets magiques, propres à ravir le voyageur ou à relancer sa curiosité. Cela va des signes qui protègent les barques de Malte contre le mauvais œil (49) au bordage qui orne les caïques du Bosphore :

"une frise représentant des feuillages, des fleurs, des fruits, des nœuds de rubans, des carquois en sautoir et autres menus ornement" (50) ;

des ânes de Smyrne,

"harnachés de bâts, de têtères et de croupières agrémentés de dessins en petits coquillages de différentes couleurs" (51),

au cheval du Sultan, reconnaissable

"aux pierreries qui étoilaient sa schabraque, et au chiffre impérial dont l'arabesque compliquée brodait chaque pointe du velours presque disparu sous les ornements" (52).

Ils remplissent le Bazar, entassés dans mille boutiques, parfumerie (53), passementerie (54), chaussures (55), vêtements (56). Le costume oriental est le théâtre de variations infinies dans les nuances de forme, de matière, de couleur. Le monde enfantin est lui-même gratifié de ces précieuses recherches :

"Ce ne sont que mignonnes vestes brodées d'or et d'argent, gentils pantalons bouffants de soie, petits caftans à soutaches, tarbouches puérils ornés de croissants ; un Orient en miniature, le plus joli et le plus coquet du monde" (57).

L'ornement est ainsi le degré zéro du luxe. Loin de se cantonner dans un espace réservé, la beauté orientale est une Vénus de carrefour, populaire, accessible à tous. La flânerie du promeneur dilettante se montre extraordinairement attentive à ce genre de détail *moderne*. Dans la prédilection de Gautier pour les objets les plus étranges, dans ses gros plans aussi pittoresques qu'incongrus, balbutie déjà une esthétique du bizarre que Baudelaire reprendra de façon systématique.

Relisons, par exemple, "cette monographie du café constantinopolitain" que constitue le chapitre VIII. On pourrait craindre le pire : des scènes de genre orientales à la Decamps, ou des considérations philosophiques sur le Kief. On découvre en réalité une suite de *quadri* alertes, précis, colorés, drôles, différenciés. Voici par exemple un café à Péra :

"C'est une grande pièce carrée, boisée à mi-hauteur d'une boiserie jaunâtre rehaussée de filets blancs, entourée d'un divan en tapisserie, égayée de miroirs au cadre or et noir soutenus par des câbles à glands dorés, ornée de petites mains de cuivre estampé où sont accrochées des serviettes ; car ce café, comme tout établissement de ce genre, à Constantinople, se complique d'une *barberie*, pour emprunter à l'espagnol ce mot utile qui manque au français. Sur une planche, au fond, sont rangés les narghilés en cristal taillé, en verre de Bohême, en acier damasquiné, accrochant la lumière sur leurs facettes, et enlacés comme des Laocoons par leurs flexibles tuyaux de maroquin, annelées de fils de laiton" (58).

En voici un autre, à Stamboul, fréquenté cette fois par des matelots, mais surtout remarquable par son éclairage original :

"Il consiste en verres remplis d'huile où brûle une mèche et que suspend au plafond un fil tordu en spirale, comme ceux qu'on met dans les canons de bois des petits enfants pour servir de ressort. Le *cawadgi* (maître de café) touche de temps en temps les verres, qui, par la force de l'élastique, montent et redescendent, exécutant une sorte de ballet pyrotechnique, au grand contentement de l'assemblée, mise de façon à ne pas redouter les taches. Un lustre composé d'une carcasse de fil d'archal représentant un vaisseau et garni d'une quantité de lumières qui en dessinent les lignes, complète cette illumination bizarre et fait une allusion délicate, saisie sans peine par la clientèle du café" (59).

Le registre infini du costume pourrait illustrer dans le même sens notre analyse. On sait qu'en Orient, le vêtement joue un rôle essentiel, là, plus

qu'ailleurs, le corps ne saurait apparaître sans la parure. Certes, *Constantinople* ne va pas, voile oblige, jusqu'à un éloge du maquillage. Mais le volume consacre une page étonnante au tatouage, ce supplément artificiel de la nudité. Voici la description du phénomène (60) :

"Presque tous ces marins avaient les bras tatoués de rouge et de bleu (...).

Je vis sur ces bras aux veines saillantes, aux biceps d'athlètes, d'abord le *mach'allah* talismanique qui préserve du mauvais œil si redouté en Orient, puis des cœurs enflammés traversés d'une flèche, absolument comme sur des bras de tambour français ou du papier à lettre de cuisinière amoureuse, des suras du Koran, pieux souvenirs du pèlerinage de la Mecque, entrelacées de fleurs et de ramages, des ancres en sautoir, des bateaux à vapeur avec leurs roues et leur fumée en tire-bouchon.

Je remarquai surtout un fort garçon, un peu plus élégamment déguenillé que les autres, dont les bras, nus jusqu'à l'épaule, laissaient voir, dans un cadre d'arabesques, du côté droit un jeune Turc, en costume de la réforme, redingote bleue et fez rouge, tenant à la main un pot de basilic, et du côté gauche une petite danseuse en jupon court, en corset de péri, qui semblait s'arrêter au milieu d'une cabriole pour accepter l'hommage fleuri du galant. Ce chef-d'œuvre de tatouage faisait allusion, sans doute, à quelque histoire de bonne fortune dont le prudent marin avait écrit le souvenir sur sa peau pour le cas où il s'effacerait de son cœur".

Mais le commentaire est au moins aussi intéressant :

"L'homme le plus brut sent d'une manière instinctive que l'*ornement* trace une ligne infranchissable de démarcation entre lui et l'animal ; et quand il ne peut pas broder ses habits, il brode sa peau. Cette coutume se retrouve partout : ce n'est pas la fille du potier Dibutade, traçant sur un mur l'ombre de son amant, mais le sauvage incrustant une arabesque dans son cuir fauve avec une arête de poisson, qui a inventé le dessin" (61).

Ces observations sont à rapprocher de la formule suivante :

"Les barbares seuls ont le secret de ces orfèvreries merveilleuses, et le sens de l'ornement semble se perdre, on ne sait pour quoi, à mesure que la civilisation se perfectionne" (62).

Ces réflexions, qu'il faudrait pouvoir analyser de façon plus systématique, ne sont pas communes, à leur date. Elles me paraissent elles aussi anticiper avec originalité sur des thèmes que Baudelaire développera un peu plus tard dans *Le Peintre de la vie moderne*. On pourrait par exemple réunir dans *Constantinople* tous les éléments nécessaires pour élaborer une théorie du dandysme oriental (63). Contentons-nous de faire observer que le livre entier se structure à son tour selon un principe de variation ornementale, qui enchaîne les chapitres comme un collier baroque :

"Cette flânerie à travers rues fait malgré moi vagabonder ma plume ; la phrase suit la phrase comme le pas suit le pas ; la transition manque, je le sens, entre tant d'objets disparates, mais il serait peut-être inutile de la chercher ; acceptez donc tous ces petits détails caractéristiques, habituellement négligés par les voyageurs, comme des verroteries de couleurs diverses réunies sans symétrie par le même fil, et qui, si elles sont sans valeur, ont au moins le mérite d'une certaine baroquerie sauvage" (64).

Du récit de voyage comme arabesque...

En privilégiant, dans sa monographie poétique de Constantinople, les arts décoratifs, Gautier souligne du même coup leur universalité. Dans la conception orientale du Beau, en effet, aucun lieu propre ne lui est attaché (ni église, ni musée), il échappe à toute catégorisation, à toute hiérarchisation. Il est à tous, et pour tous. Ce sont en outre les matières les plus humbles, les objets les plus utilitaires qui sont ornés, au même titre que les créations les plus précieuses (65). Les artistes ne sont que des artisans, leur ambition se borne à humaniser la nature, de sorte que la vie dans son ensemble prenne une valeur esthétique. A Constantinople, la profusion ornementale caractérise les objets comme les espaces quotidiens ; grâce à sa médiation, les besoins du corps aussi bien que les relations sociales deviennent des "things of Beauty", sans solution de continuité (66). L'ornement donne donc, à la lettre et dans tous les sens, du *goût* au réel, et c'est, pourrait-on dire, le goût de l'homme : sans lui, le monde redevenu gris, perdrait sa saveur.

Reste à savoir si ce goût, ou ce "ragoût", suffit à définir un Art. Dans son avant-dernier chapitre, Gautier oppose le "sentiment du pittoresque", que les Turcs posséderaient à "un haut degré", à ce qu'il appelle un "art proprement dit" (67), c'est-à-dire un art de type occidental fondé sur la représentation de la figure humaine. Si bien qu'on arrive à ce paradoxe : Constantinople constitue bien un univers humanisé jusqu'au moindre détail, mais

c'est un univers dans lequel on ne rencontre jamais personne. Pour des raisons du reste conjoncturelles (il ne parle pas turc, comme Loti), le voyageur erre dans une sorte de ville-fantôme qui en réalité, *laisse à désirer* : "J'avais assez de voiles, je voulais voir des visages" écrit-il enfin (68). La capitale emblématique du syncrétisme euro-asiatique incarne donc une douloureuse ambivalence. Le pittoresque de ses rues, la gentillesse de son accueil, la magie de sa lumière font illusion. Le tableau enchanteur qu'elle offre à son hôte de passage ne renvoie en définitive qu'à une expérience du refus, de la frustration, du manque. C'est une ville sans regard, sans sourire, sans échange affectif.

Peut-être comprenons-nous davantage à présent pourquoi le texte de *Constantinople* est parsemé de références au *Voyage en Espagne*. Théophile avait pu réaliser en Andalousie son désir de découvrir un lieu où la beauté soit inséparable de la vie, mais où la sensualité puisse aussi faire battre le cœur, où des Murillo se promènent dans la rue. C'est à Grenade qu'il a rencontré son Orient, comme un véritable Paradis terrestre, un monde délivré de la laideur comme du péché, vers lequel ne cessera plus de le porter une invincible nostalgie. Avec Constantinople au contraire, nous pénétrons dans un univers à la fois spectaculaire et spectral. Comme si, en perdant ses églises et ses musées, le monde avait aussi perdu ses hommes et ses femmes, c'est-à-dire sa plus profonde saveur. *Constantinople*, ou la fin du désir ? C'est bien la question ultime de ce livre, dans lequel le poète déchu voit déjà se profiler son spectre de "larbin descriptif" (69), comme pour lui annoncer sa propre mort.

Jean-Claude BERCHET  
Université de Paris III

#### NOTES

- 1 Voir à ce sujet J.-Cl. Berchet, "De Paris à Jérusalem, ou le voyage vers soi", *Poétique* n° 53, février 1983.
- 2 C'est en somme la raison pour laquelle le Calife des *Mille et une nuits* se déguise : il cherche à voir de près.
- 3 Cette insistance sur le mystère poétique de la ville préfigure un thème baudelairien bien connu.
- 4 Potocki, *Voyages*, Fayard 1980, t. 1, p. 55-56.
- 5 Nerval, *Voyage en Orient*, dans *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, t. 2, 1984, p. 201.
- 6 Ce recueil aura connu, dans le cours de 1990, deux éditions successives. La première, parue au mois de mars à Istanbul (Editions Isis) est due à M. Jacques Huré, qui privilégie dans son commentaire les références turques. La seconde (Paris, La Boîte à documents) a été établie par M. Sarga Moussa, qui souligne davantage les aspects littéraires du texte. C'est à cette dernière que, pour des raisons de commodité, nous renverrons dans la présente étude.

- 7 P. 92. C'est moi qui souligne.
- 8 Arrivée à Malte p. 43.
- 9 P. 261. C'est encore moi qui souligne.
- 10 Voir, sur ce point, la préface de mon édition du *Voyage en Espagne*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981.
- 11 C'est le chiffre retenu par Gautier pour le volume original de 1853. Le feuilleton paru dans *La Presse* du 18 octobre 1852 sous le titre de "Théâtre turc" fut éliminé du recueil imprimé, par crainte qu'il ne fasse double emploi avec celui du 30 octobre 1853, qui, sous le titre de "Kadi-Keur", devait former le chapitre XXVII.
- 12 P. 33.
- 13 P. 79.
- 14 P. 87.
- 15 Cf. p. 72 : "Je me soucie assez peu des ruines lorsque la beauté en est absente".
- 16 Voir à ce propos les pages 70, 97-98, 203, 227, 263, 312.
- 17 P. 107.
- 18 Cf., inversement, la présence obsédante des métaphores culinaires dans son discours sur la peinture.
- 19 P. 46.
- 20 P. 122-123.
- 21 P. 282.
- 22 P. 105.
- 23 P. 106.
- 24 P. 70.
- 25 P. 99.
- 26 P. 124.
- 27 *Ibid.*
- 28 P. 134.
- 29 P. 128.
- 30 P. 107.
- 31 P. 290.
- 32 *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Oeuvres*, Pléiade, t. 2, p. 685.
- 33 C'est ainsi que Baudelaire évoque, en des termes qui ne sont pas sans rappeler certains passages de *Constantinople*, "les fêtes du Baïram, splendeurs profondes et ruisselantes, au fond desquelles apparaît, comme un soleil pâle, l'ennui permanent du sultan défunt" (p. 704). La beauté mystérieuse et juvénile du sultan Abdul-Medjid, qui régna de 1839 à 1861, a fasciné Nerval, Lamartine, Maxime du Camp, Flaubert aussi bien que Gautier. Ils en parlent tous en des termes presque identiques, le portrait oscillant entre le type du tyran mélancolique, récemment étudié par Jean Starobinski (dans une conférence du Louvre, puis devant le Cercle freudien romand, à Genève, le 2 juin 1990) et celui, précisément, du dandy baudelairien, la synthèse pouvant être cherchée dans le Sardanaple de Delacroix.
- 34 P. 689.
- 35 P. 690.
- 36 P. 691.
- 37 P. 692.
- 38 P. 96.
- 39 P. 102.
- 40 P. 143.
- 41 P. 270.
- 42 P. 257. C'est moi qui souligne.

- 43 Cf. le *Voyage en Espagne*, éd. cit. préface, p. 49-51.
- 44 P. 74.
- 45 P. 126.
- 46 Il suffit de penser, par exemple, au décor du Péra Palace, déjà connu de Larbaud, ou à celui de la pâtisserie Marquiz, installé vers 1910 rue de Péra (aujourd'hui Istiklal Caddesi), qui conserve des verrières historiées sur le thème des Quatre Saisons, dans le pur style "art nouveau" de Grasset.
- 47 P. 256.
- 48 P. 106.
- 49 P. 43.
- 50 P. 191.
- 51 P. 70.
- 52 P. 173.
- 53 P. 125.
- 54 P. 130.
- 55 P. 128-129.
- 56 P. 129-130.
- 57 P. 130.
- 58 P. 111-112.
- 59 P. 112.
- 60 P. 113-114.
- 61 P. 114.
- 62 P. 252.
- 63 Cf. note 33.
- 64 P. 120.
- 65 Par exemple ce service à compote : "Les Turcs, mangeant avec leurs doigts, n'ont naturellement pas d'argenterie, à l'exception de quelques personnages qui ont fait le voyage de France ou d'Angleterre et rapporté de Paris ou de Londres cet objet de luxe à peu près inconnu en Orient, et encore ne se servent-ils des fourchettes et des cuillers que devant les étrangers, et pour faire preuve de civilisation. Mais l'on ne peut prendre l'yaourth, le kaimak ni la compote de cerises avec les doigts, et les tabletiers fabriquent de jolies spatules d'écaille et de buis d'un travail charmant, destinées à remplacer l'argenterie absente. J'ai vu chez un de ces marchands un service de ce genre, composé d'une grande cuiller et de six petites s'emboîtant les unes dans les autres et se faisant réciproquement étui, d'une exquise originalité de formes et d'arrangement".
- Dans un article intitulé "La Plastique de la civilisation", paru dans l'*Evénement* du 8 août 1848, puis recueilli dans *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique* (1883), Gautier avait déjà défendu le principe de cette "application de l'art aux objets usuels pour rendre la vie quotidienne plus agréable". Cette intrication de l'art et de la vie caractérise à ses yeux toute civilisation digne de ce nom, telle que, dans le passé, la Grèce a su en incarner un modèle exemplaire.
- 66 Je ne dirais donc pas, comme Jean-Claude Brunon à propos des *Grotesques* (Colloque Gautier 1982, p. 373), que les arabesques sont la manifestation graphique du sacré, la "forme de la destinée". Mais je le suivrais volontiers lorsqu'il écrit, p. 377, que "les Grotesques sont des réalistes. Le genre arabesque reproduit dans sa sinueuse richesse le dessin même de la vie".
- 67 P. 290.
- 68 P. 313.
- 69 Cf. le propos rapporté par Goncourt (*Journal*, 6 mai 1872) : "Ils font tout simplement de moi un lardin descriptif".



## REVELATIONS ET INITIATIONS DANS AVATAR ET LE ROMAN DE LA MOMIE

### I. LES TEXTES

Il est un conte de Gautier qui a peu inspiré les critiques (1). Ils reculent devant lui, effarouchés dirait-on. Est-ce parce qu'il se prête moins aux interprétations favorites du jour ? Ou parce que, devant lui, ils ressentent comme une gêne : pareil récit heurte trop la mentalité occidentale, surtout la nôtre d'aujourd'hui.

Je veux parler d'*Avatar*. Que raconte en effet ce récit de 1856 ? Voilà un homme éperdûment fou d'une femme, d'une femme mariée. Ce n'est point là l'extraordinaire... Mais comment cet Octave de Saville rêve-t-il de supplanter le mari gêneur de Prascovie Labinska, l'épouse fidèle, pour assouvir sa passion ? En greffant son âme dans l'apparence corporelle du mari lui-même, Olaf Labinski. - C'est déjà moins ordinaire...

#### 1. Le mythe.

Rêve de substitution amoureuse qui n'est, certes, pas nouveau. Invinciblement on évoque le vieux mythe grec où Zeus emprunte le visage d'Amphitryon pour séduire son épouse Alcmène (et où Sosie, également dédoublé, se met à douter, tout comme Olaf Labinski, de sa vraie personnalité...). On songe moins au mythe celtique du roi Uther Pendragon prenant, grâce à Merlin et à une coction d'herbes, la forme du duc de Tintagel auprès de sa femme Ygerne pour engendrer le futur roi Arthur. Ou au récit irlandais de *La Conception de Cuchulainn* (*Compert Conculaind*), autre héros celtique.

Mais, ce vieux mythe indo-européen, ce vieux rêve, Gautier le réactive sous une couleur très moderne, proche de l'actuelle science-fiction, voire anticipant sur la médecine tout court : la greffe d'organes.

Qui ? quel mage ? quel nouvel enchanteur va se faire l'instrument de ce singulier "avatar" ? Un savant excentrique, le docteur Balthazar Cherbonneau, par l'effet d'un magnétisme fulgurant allié à des passes et à de secrètes formules.

Ce rêve de substitution n'est point mort aujourd'hui (2). Les Chinois auraient réussi, me dit mon médecin, à greffer la tête d'un chien sur un autre. Et un film américain, un peu décevant, de 1972 : *La Chose à deux têtes*, évoque le même thème. Atteint d'un cancer, un spécialiste de greffes d'organes parvient à réaliser son grand rêve : transplanter sa tête sur un corps sain apte à lui assurer une nouvelle jeunesse. Mais là aussi, tout ne se déroulera pas aussi favorablement que le protagoniste l'avait espéré.

Ainsi fait de même le docteur Cherbonneau qui trouve à se rajeunir en abandonnant sa dépouille fripée pour le corps vigoureux déserté par l'âme d'Octave de Saville. A noter que, lui, c'est l'âme spirituelle, et non la tête matérielle qu'il prétend transplanter.

## 2. Le Clivage Occident-Orient.

Et où cet insolite médecin a-t-il acquis sa redoutable science ? Du côté de l'Orient. L'Orient : nous y voici cette fois ! Orient qu'il oppose favorablement à notre Occident.

Position de Gautier qui n'est point nouvelle. Dès 1837, vingt ans plus tôt, âgé de vingt-sept ans, il avait écrit *Fortunio*, nom transparent du héros de ce récit : un Indien fortuné qui, venu d'Orient, avait accompli un parcours inverse de celui de Cherbonneau. Et lui aussi, dans son exil nostalgique, comparait l'Europe à l'Inde qu'il regrettait d'avoir quittée :

"Je retourne dans l'Inde, écrit-il à un ami, et probablement je n'en sortirai plus... Avec quelle ardeur je désirais visiter l'Europe, le pays de la civilisation, comme on appelle cela ; Mais... si j'avais su ce que c'était, je ne me serais pas dérangé."

"Je suis en France à présent, un pauvre pays, à Paris, une sale ville... Il y pleut toujours et le soleil n'y paraît qu'en ... bonnet de coton. Les arbres ont de toutes petites feuilles et seulement pendant trois mois de l'année ; pour toute chasse, des lapins..."

"Les hommes sont horriblement laids, et les femmes... Oh ! et ah !..."

Gautier poursuit sur ce ton pendant trois ou quatre pages. Epinglons encore quelques phrases de cette tirade satirique :

"On se promène avec un cigare à la bouche sur un boulevard qui n'a pas deux cents pas de long, sans ombre, sans fraîcheur, où l'on n'a place pour poser sa botte que sur le pied des voisins. - Ou bien l'on va en soirée... Les gens les plus aisés dansent eux-mêmes comme s'ils n'avaient pas le moyen de payer des danseurs."

"Tu serais bien étonné... de voir de près la civilisation : la civilisation consiste à avoir des journaux et des chemins de fer... Adieu, vieille Europe qui te crois jeune... - Je vais en Orient ; c'est plus simple" (3).

Sans doute reconnaît-on là quelque écho des *Lettres Persanes*. Vingt ans plus tard, dans *Avatar*, Gautier n'a pas renoncé à ce contraste entre l'Occident et l'Orient. Seulement il ne le met plus sur le plan matériel de la richesse, des coutumes ou du climat. Le fossé s'est creusé sur le plan spirituel. Ce n'est plus le rajah fastueux, mais l'ascète désincarné qu'il oppose au Français moyen.

Las d'une médecine occidentale impuissante à jamais saisir l'âme, Balthazar Charbonneau s'est tourné vers l'Orient. Car l'antique sagesse de l'Inde lui paraît supérieure à la science moderne de l'Europe ; et ses pouvoirs occultes l'emporter sur nos moyens ordinaires. Car, si notre matérialisme, notre empirisme grossiers n'aboutissent qu'au néant, là-bas un spiritualisme s'élançait à d'incalculables hauteurs. Et, tandis que les légers, distraits et futiles jouisseurs parisiens restent enfermés dans leur prison d'argile, les sublimes ascètes hindous ouvrent, eux, de prodigieuses fenêtres sur l'infini du temps et de l'espace.

L'intérêt que Gautier porte à l'Inde se rencontre aussi dans *Partie carrée*. On le retrouve dans le ballet-pantomime *Sacountala*, représenté à l'Opéra le 14 juillet 1857, et dont Gautier avait écrit le livret pour la musique de Reyer. Ballet qui s'inspirait du célèbre drame indien de Kalidasa (375-413?) : *l'Anneau de çakuntala*, épisode détaché de l'épopée du *Mahabharata*. La traduction allemande de Georg Forster avait déjà inspiré le prologue du *Faust* de Goethe ; et Gérard de Nerval, ami de Gautier, l'avait traduit. Est-ce par ce détour que le chef-d'œuvre indien vint à la connaissance de Gautier ? On peut aussi évoquer *Le Chariot d'Enfant*, pièce indienne du roi Sudraka qu'adaptèrent Nerval et Méry.

Mais, déjà dans son reportage "L'Inde" sur l'Exposition de Londres, texte repris en 1856 dans *Caprices et Zigzags*, Gautier posait l'antithèse entre les soi-disant "civilisés" et les prétendus "barbares" :

"Souvent, dit-il, la fantaisie nous (a) poussé vers les temps et pays barbares où persiste l'individualité locale de l'homme" (4).

Ainsi l'enivre la seule énonciation du mot : "Inde",

"cette mystérieuse contrée où ont pris naissance (...) les théogonies, les civilisations, les sciences, les arts, les langues, dont les nôtres ne sont que les effluves et les dégénérescences. (...) La Grèce n'avait encore pour habitants que des sauvages tatoués (...); ceux qui furent plus tard les Athéniens étaient canibales..." (5)

Sous sa plume, *barbarie* devient terme d'éloge, tandis que *civilisation* prend la couleur péjorative de décadence.

"Si l'Espagne, que nous aimons de tout notre cœur, voulait bien ne pas se fâcher du compliment, car c'en est un (...), nous la rattacherions à nos barbares" (6).

De façon homologue et antithétique,

"La Turquie (...) commence à se *civiliser* dans le mauvais sens du mot" (7).

Quant à la Chine,

"Les Chinois ne sont pas des barbares, mais des civilisés au dernier degré de décrépitude (...). Ils ont des vices, les recherches et les maladies de la vieillesse (...). Ils restent inférieurs, à nos yeux, aux Indiens, aux Orientaux et même aux sauvages. Au fond, ils sont affreusement bourgeois" (8).

Bourgeois : insulte suprême pour les Romantiques !

Et quand, en 1858, dans le *Roman de la Momie*, Gautier passe à l'Égypte, son opinion sur la supériorité des antiques civilisations orientales - l'égyptienne, cette fois - n'aura pas varié :

"A côté des Égyptiens, nous sommes vraiment des barbares (9), dit-il. Peut-être... notre civilisation, que nous croyons culminante, n'est-elle qu'une décadence profonde, n'ayant même plus le souvenir historique des gigantesques sociétés disparues. Nous sommes stupidement fiers de quelques ingénieux mécanismes récemment inventés, et nous ne pensons pas

aux colossales splendeurs, aux énormités irréalisables pour tout autre peuple de l'antique terre des Pharaons. Nous avons la vapeur ; mais la vapeur est moins forte que la pensée qui élevait les pyramides, creusait les hypogées, taillait les montagnes en sphinx, en obélisque(s?), couvrait des salles d'un seul bloc que tous nos engins ne sauraient remuer, ciselaient des chapelles monolithes et savait défendre contre le néant la fragile dépouille humaine tant elle avait le sens de l'éternité" (10).

Pareille opiniâtreté ne procède point des seuls impératifs de la fiction, mais reflète une conviction intimement ancrée. Quand le texte ci-dessus soutient que c'est la pensée qui édifie les monuments gigantesques, il faut entendre que non seulement elle conçut ses ouvrages, mais même que c'est la force opératrice de l'esprit qui, mieux que nos machines, put soulever ces masses matérielles, à l'instar des incantations d'Orphée : c'est là un vieux thème occultiste. Tout comme l'est cet autre que certaines civilisations antiques ont totalement disparu jusque de nos mémoires.

Clivage total, donc, entre l'Occident et l'Orient, tel qu'on le retrouvera aussi chez un René Guénon (11) ou une Alexandra David-Neel. Est-ce là rêves d'Occidentaux cédant au mirage de l'Orient ?

Non ! Car les Orientaux, comme le Sage hindou Swami Vivekananda, confirment cette opposition radicale. Alors que l'Occidental, dit celui-ci, cherche son Dieu *en dehors* de lui et *en haut*, l'Oriental le cherche *au-dedans* et *au fond* de lui-même. Les livres religieux du premier lui sont *inspirés* ; ceux du second sont *expirés*, sont sortis de leur cœur comme un souffle divin. Pour le chrétien, nous sommes nés pécheurs ; pour l'Hindou, nous sommes nés purs, d'une pureté que seule voile la différence des corps. A l'appétit de jouissance et de puissance de l'Occidental, visant à exploiter le monde matériel, sensible, au luxe efféminé de l'Europe, toutes illusions qui mènent à la mort, répond le renoncement (*vairagya*) prôné par les Védas, et qui seul conduit à l'immortalité (12).

### 3. Les Croyances magiques

Gautier était "superstitieux". Ses proches en témoignent ; son gendre Emile Bergerat surenchérit :

"Il n'était pas superstitieux, il était la superstition même. Il croyait aux sortilèges, aux enchantements, aux envoûtements, à la magie, au sens des songes, à la divination des moindres accidents..."

"Cette terrible crédulité contribua... les derniers jours à assombrir cette âme frappée et visitée des fantômes de la mort" (13).

Craintes que Bergerat juge "naïves et puérides". Le docteur Cherbonneau apparaît bien comme un reflet de Gautier, son image vue dans un miroir, lui qu'intéressent tant de phénomènes extraordinaires. Ainsi, il admet des insensibilités proches de l'extase (14). Il croit que des cures de jouvence peuvent vous rajeunir (15), qu'on peut lire dans la pensée à travers le crâne d'autrui (16) ; et cette sorte de télépathie se rencontrait déjà dans *La Cafetière* en 1831, dans *La Pipe d'Opium* en 1838, et encore en 1865 dans *Spirit* où les âmes se pénètrent par la pensée (17) ; car Gautier ne trouve pas plus prodigieux "de lire avec la poitrine qu'avec les yeux" (18). Il croit que les miroirs magiques peuvent faire voir à distance (18bis) que les songes ont une valeur oraculaire, peuvent ressusciter le passé, prédire l'avenir (19). Car Dieu peut-être rêve le monde (20). Et nous, rêves de Dieu, si nous nous évadons par cette extase du rêve, nous pouvons parcourir l'infini, y retrouver Dieu, retrouver le Verbe primordial d'où jaillit la lumière (21). Extraordinaire conception des vertus du songe ! Et, enfin, ce fabuleux médecin réussit à guérir, voire à ressusciter grâce à des philtres secrets, des incantations (22).

Bref, on le voit, toutes ces croyances : à la télépathie, à la voyance, aux songes prémonitoires, aux miroirs magiques, aux cures de jouvence, à la thaumaturgie composent l'arsenal classique de la magie et du merveilleux.

Ces dons ne visent pas seulement à agrémenter le conte. Gautier y ajoutait foi. Une foi qu'il fondait sur l'adhésion universelle des hommes à des phénomènes renouvelés durant des millénaires :

"Quand des millions d'hommes, dit-il dans *Jettatura*, ont pendant des milliers d'années partagé une opinion, il est probable que cette opinion si généralement reçue s'appuyait sur des faits positifs, sur une longue suite d'observations justifiées par l'événement... J'ai peine à croire... que tant de personnes, dont plusieurs à coup sûr étaient illustres, éclairées et savantes, se soient trompées grossièrement dans une chose où seul je verrais clair" (23).

A cette justification par l'expérience des siècles, Gautier ajoutait une justification doctrinale. Emile Bergerat l'évoque :

"L'idée qu'il avait de la divinité, *idée tout orientale et presque indienne*.. avait établi en lui une croyance inébranlable aux influences occultes... (d'un) monde supérieur" (23).

Et Judith Gautier développe sur quels principes il basait sa conviction :

"Il se figurait l'homme environné d'un réseau de forces incon-  
nues, de courants d'influences, bonnes ou mauvaises, qu'il fal-  
lait utiliser ou éviter ; il pensait aussi que des êtres s'échappait  
un rayonnement qui heurtait ou caressait le rayonnement  
d'autres êtres et qui était cause d'antipathie ou de sympathie"  
(24).

On reconnaît là une conception toute magique du monde (25). Elle repose,  
déjà avant Baudelaire, sur la théorie des "correspondances". C'est sur cette  
loi de l'universelle Analogie que se fondent en effet les visions, l'envoûte-  
ment, la transmission de pensée, la visite des songes, tous les phénomènes  
"paranormaux".

#### 4. La Tradition primordiale.

L'homme pourrait bénéficier ainsi de pouvoirs supérieurs. Mais d'où vien-  
draient-ils ? - Pour y répondre, il faut remonter bien plus haut aux temps  
où l'homme serait apparu sur terre. Ce qui se fit, croit Gautier, bien plus  
tôt que ne le supposent les historiens.

Déjà en 1840, dans *Le Pied de Momie*, Gautier avait évoqué "à travers  
le brouillard des éternités... les soixante-douze rois préadamiques avec leurs  
soixante-douze peuples à jamais disparus". Et, bien plus vieille encore que  
l'Égypte et que ses dynasties d'avant même Adam, Gautier situe l'Inde :

"Quand l'Égypte commençait, l'Inde était déjà vieille.

"Mystérieuse contrée où ont pris naissance à des époques qui  
se perdent dans la nuit des temps et qui déconcertent toute  
chronologie, les théogonies, les civilisations, les sciences, les  
arts, les langues(...)"

"Là, bien avant le déluge, bien avant les règnes fabuleux de  
Chronos et de Xixuthros (...) la terre, jeune encore, s'épanchait  
en créations dithyrambiques" (26).

*Avatar* reflète une tradition voisine sur les origines lointaines de l'humani-  
té. Ce principe à la base : un réseau nous cerne de puissances occultes. A  
l'aube de l'humanité, plus proches de ces forces vives, nos grands ancêtres  
en auraient détenu le secret. Savoir qui leur permettait de maîtriser ces for-  
ces, d'apprivoiser les fastes, de conjurer les néfastes.

Hélas ! survinrent des cataclysmes, apocalypses diluviennes ou volcani-  
ques. Les peuples anciens se dispersèrent. Migrations auxquelles ne survécu-  
rent pas leurs secrets qui, depuis, ont été presque totalement oubliés.

Seules, au centre ancien du monde, des brides de ce savoir perdu ont, depuis lors, été transmises d'initié à initié. Elles le furent dans un langage ésotérique : celui des sculptures, signes, figures et hiéroglyphes gravés sur les parois des temples, celui de gestes, de paroles, de grimoires manuscrits. Bientôt incompris du vulgaire, ce langage se mua en langue sacrée. Et seuls quelques renonçants ou *samnyasi* des Indes, quelques ascètes ou *yoghis*, balbutient encore - ou ont retrouvé - la clef mystérieuse de ce Verbe primordial oublié qui fit jaillir la Lumière. Voilà ce que dit une page essentielle d'*Avatar* (27).

Dans le *Roman de la Momie* également, le mage égyptien rival de Moïse marmotte

"quelques mots d'une langue si ancienne qu'elle ne devait déjà plus être comprise au temps de Ménei, le premier roi d'Egypte" (28).

Tel fut le grand rêve du romantisme allemand : retrouver la langue originelle, la langue maternelle de l'humanité, comme disait un de ses précurseurs, Johann Georg Hamann, le "Mage du Nord" (1730-1785). Son *Esthétique dans une Noix* (1762) soutenait que, cette langue maternelle de l'humanité, il fallait la chercher dans l'âge d'or primitif ; et il croyait l'avoir trouvée dans la poésie. Quand nos ancêtres des premiers temps ouvraient soudain la bouche, dit-il, pour des discours ailés, c'était après être restés longtemps immobiles dans le silence de la méditation. Car, alors, c'est la contemplation qui, mieux que l'activité utilitaire, savait prendre possession du monde. Alors, à l'origine, l'homme avait la révélation parfaite de l'invisible.

Mais la nature est tombée dans le désordre. Il s'agit maintenant de reconstituer l'unité de ces fragments épars, de retrouver la "langue angélique", le discours parfait où se confondent la réalité et son symbole visible ; bref, recréer ce langage primitif qui restituerait intégralement la contemplation étonnée qui rendait présentes les choses. Cette langue-mère du genre humain, c'est celle-là même que Dieu parla en proférant l'univers. A nous de la ressusciter, cette langue divine, créatrice, qui seule pourrait dévoiler les mystères (29). - On voit combien cette conception de Hamann consonne fraternellement avec celle que Gautier expose dans *Avatar*. Est-ce à dire que le bon Théo avait lu le "Mage du Nord" ? - Non ! bien sûr... Par quelle filière alors ce rêve de retrouver le langage édénique s'est-il transmis jusqu'à lui. Il faudrait chercher - belle recherche ! - parmi toute la tradition des théosophes et illuminés du temps.

Parmi eux, peut-être faudrait-il mettre en exergue l'Occitanien de Ganges (Hérault) Fabre d'Olivet (1767-1825), dont Nerval aussi fréquenta les œu-

res. Ce curieux esprit de l'ère révolutionnaire (30) aurait subi les épreuves de l'initiation "en Allemagne sous la Terreur", a en croire le marquis Saint-Yves d'Alveydre (31). Redécouvreur des *Troubadours* (1803), cet huguenot cévenol précurseur des félibres connaissait aussi d'après sa traduction anglaise, le *Ramayana*, la grande épopée hindoue. Et "le premier, dit Auguste Viatte, il dépla(ça) vers l'Asie le centre... de la sagesse humaine" (32).

Soucieux, lui aussi, de ressusciter la langue paradisiaque, il déchiffra tous les écrits qui pouvaient l'éclairer. Comme tous les ésotéristes, il estime que "le principe éternel de la Parole émane de la Divinité". En 1816, dans *La Langue hébraïque restituée* (33), il croit - comme déjà en 1538 le croyait Guillaume Postel (1510-1581) - avoir identifié ce langage primitif avec l'ancien hébreu. Mais il assimilait également la langue de Moïse au proto-égyptien...

Rêveries philologiques, certes, mais que le siècle partageait. Et ce langage initial, que Hamann croyait trouver dans la poésie, que Fabre d'Olivet mettait dans l'hébreu, Gautier, lui, maintenant, le cherche dans une parole antérieure à tous les dialectes sémitiques ou aryens...

## 5. La Quête initiatique

Cette science suprême, cette "parole perdue", pouvons-nous aujourd'hui la récupérer ? - Oui, du moins en partie, prétend le docteur Cherbonneau. Comment ? Sinon comme il fit lui-même, par tout un itinéraire remontant la chaîne ininterrompue d'initiés qui, depuis les résurgences modernes d'Occident, mène jusqu'aux antiques révélations orientales.

Longue quête initiatique ! Qu'on parte du magnétisme contemporain des disciples de Mesmer ; qu'on passe aux ravissements de la Renaissance avec Cardan et du Moyen Age avec Thomas d'Aquin ; qu'on remonte à l'Antiquité : celle des Nébiim hébreux, celle des Grecs avec les miracles d'Apollonius de Tyane, les mystères de Trophonius et d'Esculape, les arcanes des Epoptes, les crises des Pythies (Gautier, ici, ne parle plus de l'Égypte...).

Qu'on s'évade enfin vers l'Inde. Et là, en errant par grottes et forêts, îles et marécages, en quête des maîtres cachés, qu'on médite sur les grimoires, les signes par où parlent les figures des temples ; qu'on se voue à des jeûnes, des immobilités, des macérations ; qu'ainsi peu à peu on s'affranchisse de la sujétion charnelle. Et on parviendra, par des songes et des visions, à cette extase qui, détachant l'esprit de la gangue corporelle, permettra enfin d'atteindre à la révélation de la langue sacrée dont les ineffables incantations, toutes-puissantes, rendent maître de ces forces occultes qui commandent le monde.

Qu'apprendra-t-on alors ? Que l'esprit seul existe. Que c'est lui qui meut la matière, pure illusion. Que si l'on veut agir sur le monde, ce ne peut donc être que par l'esprit, par le verbe, seul moteur, seule réalité. Alors pourra-t-on réaliser des effets, des "prodiges" qui, tout naturels qu'ils sont, passent pour merveilleux.

## 6. Les Noms révélateurs

Au cours de cette quête de la connaissance suprême, Gautier apparaît davantage fasciné par les essors mystiques, les prodiges magiques attribués à l'Inde que par la hauteur de ses spéculations philosophiques. A ses yeux, l'élan irrationnel éclipse la construction rationnelle.

En témoigne le vocabulaire qu'il emprunte, - ou qu'il néglige...

S'il parle volontiers de "*brahmes*", de "*yoghis*" et de *fakirs*, de "*sannyasi*" (ou renonçants) et de "*Mounis*", sages et ascétiques ermites ; rien, en revanche, aucune allusion - à part le terme d'*avatar* - aux dogmes essentiels de la vision hindouiste du monde.

S'il dénonce le voile d'illusion du monde matériel qui nous masque la vraie réalité, encore n'use-t-il point du terme de *maya*, ni de celui de *samsara* pour le cycle indéfini des renaissances. Non plus qu'il ne parle de l'*atman*, l'être en soi au-delà du corps et de l'esprit, ni de la loi fatale du *karma*, ni de l'évasion par l'extase d'engloutissement dans le *nirvana*. Et, s'il évoque les apocalypses périodiques du cosmos, encore ne les identifie-t-il pas sous l'expression de *Kali-Yuga*. Et l'on s'étonne que, si curieux qu'il fut de signes, talismans et formules magiques, il ne parle pas de *mantra*.

Ses emprunts aux sancrits restent donc discrets. Par goût esthétique, certes. Mais surtout parce que Gautier n'est point homme à favoriser les pures abstractions. Il ne joue jamais mieux avec les idées que lorsqu'elles s'incarnent sous des visages concrets. Aussi, plus que les concepts, le séduit la mythologie hindoue.

Comment l'amateur de formes, qui ne sommeille jamais qu'à demi en lui, ne se complairait-il pas aux figures étranges comme aux noms sonores de ce panthéon ? A la trinité de *Brahma*, *Shiva* et "*Wishnou*", font cortège *Ganesa*, "*Kritsna*" l'enfant-Christ indien, le grand dieu "*Mahadevi*" adoré par *Bouddha*.

Cet ami du grotesque, quoi d'étonnant que l'attirent surtout les formes bizarres et les signes emblématiques de ces représentations monstrueuses (comme le feront aussi les divinités zoomorphes de l'Égypte) : dieu à trompe d'éléphant comme *Ganesa*, à bras multiples comme "*Wishnou*" réincarné

en cheval ailé ; *Shiva* le dieu bleu et son épouse *Doirga* aux lèvres calleuses et aux dents de sanglier. Et l'amoureux des Grisi n'a garde d'oublier les *Apsaras*, ces séduisantes danseuses du paradis d'*Indra*.

Que voyait-il en fait dans cette foule foisonnante de dieux ? Sans doute répondrait-il comme la théorie de divinités égyptiennes que rencontre Tahoser dans *Le Roman de la Momie* :

"Nous ne sommes que des nombres, des lois, des forces, des attributs, des effluves et des pensées de Dieu ; mais aucun de nous n'est le vrai Dieu" (34).

Car Gautier ne croit guère à un polythéisme réel :

"Tous les noms de divinités sont les épithètes de la litanie de ce Dieu unique, général, éternel",

à savoir le Verbe (35). Voilà qui ressemble fort à l'opinion de Nicolas de Cuse (36) et qui, plus proche de Gautier, rappelle celle de Fabre d'Olivet pour qui

"le polythéisme... était une particularisation de l'Être suprême, une personnification de ses facultés" (37).

Quant aux noms de lieux qu'évoque Gautier, ce sont surtout ceux des temples ou cavernes sacrées : l'île et les grottes d'*Elephanta*, celle d'*Ellora* aux peintures rupestres ; le paysage de *Ceylan* aux pagodes en ruines. Ou encore des sites bénis : la cité de *Bénarès*, bien sûr, avec le fleuve sacré du *Gange*, mais aussi le mont *Mérou* d'où il sourd, la ville de pèlerinage de "*Jaggernat*" avec ses fakirs insensibles aux crocs, le temple de "*Tirouna-malay*" au pied de la montagne Rouge de l'Aurore. - Toute sa géographie, on le voit, toute son onomastique sont d'ordre mystique. Telle était déjà la tendance générale de son article "L'Inde", repris dans *Caprices et Zigzags*, sur l'Exposition de Londres.

## 7. Les Principes ésotériques.

Dans cette conception magique du cosmos, on reconnaît les thèmes majeurs favoris de maints ésotérismes : tradition primordiale révélée à l'aube de l'humanité ; Verbe créateur et langue paradisiaque ; Age d'or détenteur des suprêmes secrets de l'univers ; civilisations anciennes disparues à la suite de cataclysmes ; dispersion consécutive des tribus et des peuples anciens, entraînant la perte quasi totale des antiques secrets et l'oubli même de tout souvenir de leur existence ; transmission par toute une chaîne d'ini-

tiés de débris de ce savoir perdu ; lumière nouvelle à rechercher en Orient ; quête d'un maître propre à la dispenser ; enseignement obtenu par l'ascèse, le jeûne, l'étude des grimoires, des signes...

Tels sont les thèmes toujours vivaces des traditionalistes. On les retrouve chez un René Guénon, un Louis Pauwels par exemple, d'autres encore. Mais jamais peut-être, sauf chez Nerval, pareils leit-motiv n'avaient été exaltés en une langue d'une telle magnificence, aussi pleine, proche de l'incantation. Chateaubriand l'Enchanteur, on le sent, est passé par là...

## II. LES SOURCES.

### 8. "Epelant des grimoires inconnus".

Tout cela, Théo ne l'a point tiré de son propre fonds. Son ivresse de livres a puisé à bien des sources. On s'est évertué - non sans succès - à les repérer. Et un ample faisceau d'œuvres et de noms a été proposé.

Extraordinaire cocktail, où se rencontrent pêle-mêle Mesmer et Goethe (Premier et second *Faust*, 1806-1832) ; Cakuntala et Balzac (*Louis Lambert, Le Colonel Chabert*, 1832) ; les *Lois de Manou* et Mac Nish (*La Métempsychose*, 1827) ; l'Exposition de Londres (1851) et les *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle (1852) ; Novalis (*Henri d'Ofterdingen*, 1802) et Shakespeare (*Roméo et Juliette*, 1597 ; *Le Songe d'une Nuit d'été*, 1595) ; le Romantisme allemand et Plaute (*Les Ménechmes*) ; Swedenborg et Dante (*Inferno*, 1472) ; Nerval (*Octavie*, 1853-1854) et l'épopée circassienne de Schamyl ; Dürer et Nodier (*Smarra*, 1821 ; *Le Roi de Bohême*, 1830) ; le prince Soltikoff (*Voyage dans l'Inde*, 1851) et Hoffmann (*Aventures de la Nuit de la Saint-Sylvestre*, 1808-1815) ; le Cantique des Cantiques et Chamisso (*Peter Schlemihl, l'homme qui a perdu son ombre*, 1814) ; Molière (*Georges Dandin*, 1668) et Clemens Brentano (*Le Cor merveilleux*, 1806-1808) ; Thomas Moore (*Les Amours des Anges*, 1823) et Achim von Arnim (*Contes bizarres*, 1841-1842) ; Fabre d'Olivet et Henri Heine (*Intermezzo lyrique*, 1823 ; *De l'Allemagne*, 1835) ; et vingt autres encore que Gautier cite lui-même, et auxquels on pourrait ajouter les romans arthuriens, Hamann, voire ce baron d'Eckstein qui avait initié Lamartine aux épopées hindoues.

Comme Flaubert, Gautier abattait une forêt d'ouvrages pour composer un écrin. Mais ce "fracas d'in-folios" qui retentit dans *Avatar*, là n'est point le merveilleux ; mais que tout ce kaléidoscope d'éléments épars, le conteur l'ait dominé, non pour les juxtaposer en un puzzle, mais pour les fondre, les transcender en un tout original et harmonieux. Ce qu'oublie trop souvent la critique des sources.

## 9. "Transmis d'initié à initié".

Encore, est-ce là l'essentiel ? Face à tant d'attention apportée à repérer les sources écrites, il est curieux qu'on se soit si peu soucie d'explorer les sources orales, de définir au sein de quelle constellation d'esprits gravitait Gautier et de quelles traditions plus ou moins précises il pouvait relever.

Car la culture purement livresque est-elle seule à l'inspirer ? Ne bénéficia-t-il pas aussi de ces transmissions orales que trop souvent négligent les histoires littéraires, tant on le sent accordé à toute une fraternité d'esprits qui orientent sa pensée ? Il a hérité des enseignements d'un Claude de Saint-Martin et d'un Fabre d'Olivet, voire d'un Quintus Aucler ou d'un citoyen Dupuis, et a combiné leurs idées. Les thèmes ésotériques de son ami Nerval sont les siens, de Nerval "louveteau" comme l'était Balzac. Le martinisme, on le sent, est passé par là, "église souterraine" dont on ne dira jamais assez quels soubassements secrets elle donne à la mentalité romantique. C'est phrase par phrase, expression par expression, qu'il faudrait décortiquer *Avatar* et d'autres textes pour, à chaque fois, en identifier l'inspirateur ou les maîtres occultes.

Gautier utilise - et sublimise - non seulement les thèmes, mais le langage des initiés. A-t-il dans quelque mesure "soulevé le voile d'Isis", comme *Le Roman de la Momie* en trahit l'obsession ? Pourquoi par trois fois en revient le leit-motiv (37bis) ? Faut-il y voir un signe discret d'appartenance à quelque confrérie de revendication isiaque ?

## 10. Les Signes révélateurs.

D'autres indices jalonnent ce *Roman de la Momie* que Gautier élaborait déjà quand il publiait *Avatar*. Et certains reviennent avec une curieuse insistance.

Sans doute tel ou tel sont naturellement égyptiens. Ainsi : le disque d'or du *globe ailé* du soleil (38) ; le grand *Oeil* osirien (39) ; le *croissant* lunaire (40) et le *sistre* d'Isis (41) ; voire le *tau*, "emblème d'immortalité" (42).

D'autres, plus ambigus, balisent tout au long le roman.

Certes, il est normal que, le jour, la lumière d'Egypte tombe d'un ciel *bleu* (43) et que, la nuit,

"sur l'*azur* s'allum(e)nt d'innombrables *étoiles* dans la transparence *bleuâtre* de la nuit" (44).

Il l'est déjà moins que, plus loin, la scène se répète identique et qu'à nouveau

"les *étoiles* se (mettent) à faire trembler leurs longs cils *d'or* dans l'*azur* profond" (45).

Tahoser, l'héroïne, fait un rêve - étrange. Elle se croit dans un *temple* où d'énormes *colonnes* soutiennent un *plafond bleu constellé d'étoiles* (46). Elle y interroge les dieux. Ils lui révèlent qu'ils ne sont que des nombres, des lois, des forces... mais aucun, le vrai Dieu. Puis un Hébreu, Poëri, la *guide* vers la *Lumière* qui rayonne d'un *triangle* (47). - Ce songe paraît bien décalquer une scène initiatique.

Puis le Pharaon guide réellement Tahoser vers la salle du trône où

"au *plafond bleu* scintillaient des *étoiles d'or*, et contre les piliers s'adossaient des statues" (48).

En ce même palais, près d'un vivier,

"des *colonnes*... supportaient ... des *soffites (plafonds à caissons)* dont le fond *bleu* était *constellé d'étoiles d'or*" (49).

Quant à l'appartement de Tahoser, on y voit

"des *colonnes* à chapiteaux de lotus (qui) soutenaient le *plafond étoilé* qu'encadrait une corniche à palmettes *bleues* peintes sur un vernis *d'or*" (50).

Et quand, dans ses fouilles archéologiques, lord Evandale (= *est Vandale* ?) accédera au tombeau de la pharaonne défunte, qu'y trouvera-t-il ? une galerie menant à une salle carrée à *plafond bleu*, précédant la chambre funéraire dont la voûte est couverte d'un *velarium d'azur* (51) !

Curieuse insistance, insolite - on dirait presque obsession - que ce jeu répété de bleu et d'or, de plafond d'azur étoilé d'or, à la fois pour le paysage diurne et nocturne du Nil, pour le temple du songe, la salle du trône et le vivier du palais, pour l'appartement de la favorite et pour son tombeau, et encore pour le vêtement d'une déesse :

"les *étoiles* semées sur la robe bleue de la déesse Neith" (52).

Monotone décor, bien peu dans les habitudes de Gautier. Faut-il y voir une pauvreté d'imagination, bien étonnante chez lui ?

Ou, alors, c'est autre chose ! Gautier décrit-il seulement des temples égyptiens ? Ou bien aussi d'autres "temples", plus modernes, ornés à leur instar, et où, soit Gautier, soit ses confidents, auraient été initiés, la répétition servant de signes de reconnaissance pour des frères de la société secrète ?

Non seulement *colonnes, piliers et pylones* jalonnent naturellement ce roman égyptien, mais on peut citer aussi "la haute canne d'*acacia*" que tiennent les prêtres d'Isis (53), ce qui rappelle la légende maçonnique d'Adonhiram ; et, signe plus étrange, une *croix* plantée dans un *cœur* (54), ce qui fait penser aux Rose-Croix.

## 11. Les Compagnons.

Sans "en" être lui-même, Gautier aurait-il profité des confidences de certains de ses familiers ? La même question se pose pour Alexandre Dumas, pour Gérard de Nerval.

Un passage des *Compagnons de Jésus* de Dumas - titre assez significatif - évoque le culte d'Isis, ainsi que la philanthropie. Et Dumas a écrit tout un roman sur *Joseph Balsamo*, alias comte de Cagliostro, créateur d'un rite égyptien. Et ce récit décrit - de façon assez fantasque - la cérémonie d'accueil dans une Loge.

A la même époque, Nerval, fort lié à Gautier et à Dumas, retraçait dans *le Temple d'Isis*, puis dans *Octavia* (1845), les mystères supposés d'Isis. Puis son *Voyage en Orient* (1848-1851) prétend reconstituer les étapes de l'initiation isiaque, et reprend la légende compagnonnique d'Adonhiram, architecte du temple de Salomon.

Or Nerval avait été élevé par son grand-oncle maternel Boucher, esprit voltairien et déiste à la manière du citoyen Dupuis, qui collectionnait des ouvrages ésotériques où puisa Nerval (*Les Illuminés*). Celui-ci s'est dit "du bâtiment" (55), "enfant de la veuve", "louveteau... fils de maître" (56). Son père en effet, le docteur Labrunie, aurait été membre d'une des nombreuses loges militaires, qui florissaient sous l'Empire, dans la mouvance du Grand Orient (57).

A en croire G.H. Luquet, qui confronte textes de Nerval et étude sur la franc-maçonnerie, mais qui paraît disposer d'autres sources (58), Gérard n'aurait eu qu'une connaissance livresque du rituel maçonnique. Il distingue assez mal d'ailleurs le compagnonnage des artisans et la maçonnerie spéculative des maçons acceptés (59). Toutefois dans *le Voyage en Orient*, il s'assimile à un "apprenti". L'objection majeure est peut-être qu'il parle trop de

sociétés secrètes pour en être vraiment : "Celui qui parle ne sait pas ; celui qui sait ne parle pas".

Or, dès 1822, Gautier fut au lycée Charlemagne condisciple et ami de Nerval. Bientôt voisins rue ou impasse du Doyenné, ils animèrent ensemble le petit Cénacle (1830-1834). Ensemble ils signèrent des études et ouvrages ; ils voyagèrent ensemble en Belgique (1836), à Londres (1849). Ils s'empruntèrent mutuellement idées, éléments, descriptions, etc. D'une œuvre à l'autre de ces deux poètes s'entend un écho perpétuel (60). Il est légitime de supposer que cette constante osmose a pu jouer également en d'autres domaines, et jusqu'à un point difficile à cerner.

Gautier tutoyait aussi l'éditeur Hetzel, libre-penseur qui voulut imprégner de propagande laïque les *Voyages et Aventures extraordinaires* de Jules Verne et qui réunit en six volumes d'*Histoire de l'Art dramatique en France*, les feuilletons de Gautier de 1837 à 1852.

Bref, Théophile Gautier, dont la pensée se situait en dehors de tout dogme établi, fut-il intronisé en certaines Loges ? Si oui, lesquelles ? de rite écossais, rectifié ou non ? du Grand Orient ? Ou de rite égyptien ? On le verrait plutôt illuminé martiniste. Ou, plutôt qu'initié régulier, initié "sauvage", élaborant une synthèse personnelle de motifs et de rites glanés çà et là ? Ou a-t-il simulé une appartenance à la faveur de bribes de confidences reçues de l'un et l'autre ?

Questions jugées souvent inconvenantes, je le sais. Pourtant, est-il vain de préciser de quelle idéologie un écrivain relève ? Pour situer exactement sa pensée, et ses arrière-pensées, il est utile aussi de savoir qu'un auteur est prêtre plutôt que laïc, et même qu'il est moine de tel ordre comme dominicain ou religieux de telle compagnie comme jésuite. Là aussi la formation éclaire. Il en va de même ici. Une recherche sereine, objective, ne peut que préciser la science.

Une impression personnelle ? Gautier paraît surtout influencé par l'ambiance de la pensée martiniste. Non point sans doute qu'il ait été régulièrement initié dans des Loges constituées. On le voit mieux en "initié sauvage" qui, quasi spontanément, par inclination personnelle, penche vers tout ce qui, dans l'air du temps, dans ses fréquentations, ses conversations, ses lectures, incline vers les thèmes illuministes diffusés par le "Philosophe inconnu".

Faute de documents décisifs c'est tout ce que l'on peut dire. Mais peut-être est-il d'autres interprétations ? ...

## 12. "Une philosophie cohérente".

Pour en revenir à *Avatar*, le panorama des convictions de Gautier rend-il ce récit aussi négligeable qu'on le laisse entendre ? Il s'inscrit au contraire dans un groupe d'œuvres essentielles pour saisir sa pensée : *Avatar* ou la tradition hindoue ; *Le Pied de Momie* et *le Roman de la Momie* ou la révélation isiaque ; *Spirite* ou l'influence théosophique de Swedenborg : trois forces majeures qui conjuguent leur impact pour former ce qu'on pourrait appeler la "religion" de Gautier.

L'auteur d'*Avatar* ne se réduit pas à un simple conteur gratuit. On se tromperait à ne voir, dans les phénomènes qu'il évoque que pures fantaisies aptes à agrémenter un conte en flattant l'imagination. Sous le couvert commode de la fiction, Gautier cache et trahit une révélation dont on ne peut mésestimer la profondeur. Ce sont des convictions constantes et cohérentes qu'il voile et dévoile à la fois sous le masque semi-transparent de ses personnages.

Ici c'est le docteur Cherbonneau qui sert de porte-parole déguisé à l'auteur. Si, d'abord, ce truchement est un rien caricaturé dans sa bizarrerie hoffmannesque, enveloppe voilée d'ironie, cette chrysalide se métamorphose ensuite. Et, au moment où il s'érige en sacrificateur, le personnage revêt une majesté singulière : la gravité sacerdotale que lui confère son singulier pouvoir (61).

Aussi est-il injuste de prétendre comme P.G. Castex (62) que Gautier "ne se rattache à aucune philosophie cohérente". Certes, sa philosophie n'est pas la sienne ; elle n'est ni cartésienne, ni positiviste, assurément. On peut ne pas la partager ; elle existe néanmoins. Elle relève d'une *autre* logique : celle de l'universelle analogie, chère à Hoffmann et bien d'autres. Elle aboutit à un système parfaitement cohérent avec lui-même.

- Qu'est-ce d'autre que toute philosophie ?

Robert BAUDRY  
Université de Lubumbashi

### NOTES

1 Aucune étude consacrée à ce récit ne figure dans les derniers numéros du *Bulletin de la Société Théophile Gautier*. Aucune non plus n'est citée dans les dernières années de la *Bibliographie de la Littérature française* de René Rancœur.

Les références d'*Avatar* reportent à l'édition : *La Morte amoureuse, Avatar, ...*, publiée dans la collection "Folio" n° 1316, avec préface de Jean Gaudon, Gallimard, 1981.

Outre les notes de ce dernier, j'ai largement bénéficié des excellentes précisions de Marc

Eigeldinger dans *Récits fantastiques* de Gautier, collection GF n° 383, Flammarion, 1981.  
*Spirite* est citée d'après les *Contes fantastiques* de Gautier dans la collection 10/18 n° 823, Union générale d'édition, 1973, avec préface d'Hubert Juin. *Fortunio* a été réédité par l'Age d'Homme. Quant au *Roman de la Momie*, les références renvoient à la collection GF, n° 118, Garnier-Flammarion, 1966.

On souffre de manquer d'une édition qui reprendraient *tous* les récits de Gautier.

- 2 Plus près de nous, dans *Un Rameau de la Nuit* (1950) de Henri Bosco, le narrateur Frédéric Meyrel est comme possédé, colonisé, par l'esprit de l'oiseleur Bernard de Lutray, auquel - même physiquement - il commence à ressembler, à la suite d'une séance de conjuration nécromancienne dans la cale d'un paquebot désaffecté, à la suite aussi des intrigues magiques menées par deux hommes, Alleluia et Drot, qui ont, eux aussi, bourlingué en Orient. Le second, Abel Drot, veut réincarner dans le narrateur l'âme de ce Bernard, son demi-frère. Et, autre similitude, ce Drot s'est aussi reconstitué chez lui une sorte de temple oriental, analogue à l'appartement du docteur Cherbonneau encombré d'idoles.
- 3 Ed. l'Age d'Homme, chap. XXVI, pp 134-137.
- 4 P. 247.
- 5 Ibid.
- 6 P. 282.
- 7 P. 274.
- 8 P. 283.
- 9 Même notation traditionnelle chez Henri Bosco - "Ce Paradis, j'emporte le pouvoir de le faire renaître partout... même là-bas en Occident dans les jardins barbares" (*L'Ane Culotte*, Paris, Nrf, 1937, rééd. coll. "Mille Soleils", p. 119).
- 10 Prologue, p. 53.
- 11 René Guénon, *Le Règne de la Quantité et le Signe du Temps*, Paris, Gallimard, 1937, rééd. coll. "Idées" n° 224. Pour René Guénon, voir notre communication : "De la Loire au Nil, ou l'Itinéraire spirituel de René Guénon", in : *Loire-Littérature, Actes du colloque d'Angers du 26 au 29 mai 1988*, Presses de l'université d'Angers, 1989.
- 12 Swami Vivekananda, *Entretiens et Causeries*, Paris, Albin Michel, 1955, coll. "Spiritualités vivantes" ; notamment : "Les Bases communes de l'Hindouisme", p. 202 et passim.
- 13 Emile Bergerat, *Entretiens, souvenirs et correspondance* ; 10<sup>e</sup> Entretien, pp. 116 sqq ; cit. P.G. Castex, *op. cit.*, p. 216.
- 14 V, pp. 251-252.
- 15 V, pp. 252-263.
- 16 VI, p. 257.
- 17 XII, p. 274.
- 18 Cit. in : *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juil.-août 1972, n° 4, p. 610, par Jean Richer "Portrait de l'artiste en nécromant".
- 18 Bis. V, p. 254.
- 19 V, p. 253.
- 20 V, p. 251.
- 21 IV, p. 241.
- 22 V, pp. 246-247.
- 23 VI, p. 369.
- 24 Judith Gautier, "Le Second Rang du Collier", VIII, in : *Revue de Paris*, 1er juin 1903, p. 580, cit. *ibid.* que note 13.
- 25 Voir notre communication "Magie noire et Magie blanche" au Colloque de Caen organisé par le C.E.R.M.E.I.L. (Centre d'Études et de Recherches sur le Merveilleux, l'Étrange et l'Irrationnel en Littérature) du 30 août au 3 septembre 1989.

- 26 *L'Inde*, dans *Caprices et Zigzags*, p. 247.
- 27 IV, pp. 240-241.
- 28 XVI, p. 177.
- 29 Voir Albert Béguin, *L'Âme romantique et le Rêve*, pp. 53-54.
- 30 Fondateur d'un culte syncrétique, Fabre d'Olivet se serait poignardé, par sacrifice volontaire, au pied de ses autels personnels... (Fabre des Essarts, *Les Hiérophanies*, Paris, Chacornac, 1905, p. 252).
- 31 *France vraie*, I, p. 95.
- 32 Auguste Viatte, *Les Sources occultes du Romantisme*, t. II, p. 171.
- 33 Ce texte a été récemment réédité par l'Age d'Homme.
- 34 XII, p. 154.
- 35 Th. Gautier, *L'Art moderne*, Michel Lévy, 1856, p. 63, cit. in *Récits fantastiques*, éd. GF, n° 383, p. 303, note 21 de Marc Eigeldinger.
- 36 Pour le cardinal Nicolas de Cuse, en adorant ses dieux, le polythéiste reconnaît implicitement le même principe divin, à la fois trine et unique :  
 "A travers la diversité des Noms divins, dit-il, c'est Toi qu'ils nomment, car Tel tu es, Tel tu demeures, inconnu et ineffable".  
 Gautier retrouve là, d'ailleurs, la pensée même de l'Inde :  
 "Ce qui existe est Un ; les sages l'appellent de noms divers", dit le *Rig-Véda* (*Ekam sat viprâ bahudhâ vadanti*).
- 37 Fabre d'Olivet, *Vers dorés de Pythagore*, pp. 194-195.
- 37 Bis. Prologue, p. 26, Chapitres XIII et XIV, pp. 161, 172-173.
- 38 Pp. 35, 36, 37, 38, 46, 90, 156-197.
- 39 Pp. 48, 86.
- 40 Pp. 36, 51.
- 41 Pp. 79, 80.
- 42 P. 51.
- 43 P. 78.
- 44 Pp. 87, 88.
- 45 P. 136.
- 46 P. 153.
- 47 Pp. 153, 154.
- 48 Pp. 158, 159.
- 49 P. 90.
- 50 P. 167.
- 51 Pp. 41, 46.
- 52 P. 158.
- 53 P. 71.
- 54 P. 100.
- 55 *Nuits d'Octobre*, anc. éd. Pléiade, t. I, pp. 110-111.
- 56 *Voyage en Orient*, éd. GF, p. 142.
- 57 Au dire de Jean Richer, dans sa note p. 1154 de la page 429 du tome II de son édition du *Voyage en Orient* dans la Bibliothèque de la Pléiade.
- 58 G.H. Luquet, "Gérard de Nerval et la Franc-Maçonnerie", in "*Mercur de France*", n° 324, mai-août 1955.
- 59 Voir *Promenades et souvenirs* anc. éd. Pléiade, t. I, p. 150.

60 Gautier et Nerval signèrent ensemble avec l'éditeur Renduel un contrat pour *Les Confessions galantes de deux gentilhommes périgourdiens*, ce qui donnera *Le Capitaine Fracasse* de Théo, d'une part, et, d'autre part, *L'Illustre Brisacier* de Gérard.

En 1839, Gautier utilise une étude de Nerval sur *Les Universités d'Allemagne*, et, peut-être, collaborent-ils pour l'étude sur *Heine*. Toutefois, ils ne signèrent ensemble que des comptes rendus dramatiques en 1837-1838.

Peter Whyte a relevé maintes affinités entre *Deux Acteurs pour un Rôle* (1841) de Gautier et *Les Amours de Vienne* (1840) et *La Pandora* (1854) de Nerval ("Gérard de Nerval inspireur d'un conte de Gautier", in *Revue de Littérature comparée*, t. XL, 1966, pp. 474-478). On trouve aussi des similitudes entre *l'Octavie* (1853-1854) et l'introduction au second *Faust* de Nerval, d'une part, et, d'autre part, *l'Arria Marcella* (1852) de Gautier.

*Le Pied de Momie* (1840) et *Le Roman de la Momie* (1858) de Théo encadrent *l'Isis* (1845) et *Le Voyage en Orient* (1848-1851) de Gérard, non sans traits communs.

Outre qu'il aurait inspiré la description du Parthénon dans *Spirite*, Nerval aurait influencé *Mademoiselle de Maupin*, *Le Capitaine Fracasse* et aussi *Avatar*.

61 VI, p. 259.

62 P.G. Castex, *Le Conte fantastique en France*, Paris, Corti, p. 216.

## UNE LECTURE "ORIENTALE" D'ALBERTUS ?

Après avoir connu la vogue au XIX<sup>ème</sup> siècle (1), la grande pièce romantique qu'est *Albertus* semble un peu délaissée des commentateurs, comme si se perpétuait, peut-être, la méconnaissance cocasse qui avait incité le re-censeur de la *Bibliographie de la France* à la classer, sur la foi du sous-titre, parmi les œuvres religieuses (2)...

De là à prétendre en donner une lecture "orientale" ! Tout, ici, sujet, décor, type de fantastique, semble interdire une telle escapade. Le cadre est flamand, l'imagerie nordique ou germanique. René Jasinski a montré que, parmi les nombreuses influences directes susceptibles d'avoir inspiré le jeune poète de vingt ans, figurent au premier chef les *Chroniques et traditions surnaturelles de la Flandre* de Samuel-Henry Berthoud, publiées par Werdet en 1831 ; et, s'il voit dans *Albertus* "le chef-d'œuvre de la poésie Jeune-France" (3), il n'y décèle rien qui ne provienne d'Allemagne, à travers Goethe ou la *Lénore* de Bürger, ou tout simplement de France : *Notre-Dame de Paris*, bien sûr, et aussi, pour de multiples détails ponctuels, les amis et contemporains de Gautier - Sainte-Beuve, Deschamps, Barbier (4)... Rien, décidément, qui nous oriente où nous voudrions aller.

C'est la concomitance entre l'invitation qui m'a été faite de participer à ce colloque sur l'orient de Gautier, et une étude que j'avais récemment menée sur un tout autre sujet (5), qui m'a incité à chercher si, en 1831-1832, on pouvait déjà déceler chez Gautier des indices de ce qui allait devenir plus tard son orientalisme ou, en général, dans la mode intellectuelle, l'orientalisme.

J'ai entrepris pour cela de consulter, en toute simplicité de lecture, le texte. Un long texte, faut-il le rappeler : mille quatre-cent soixante-quatre vers, en cent vingt-deux douzains (onze alexandrins suivis d'un octosyllabe). Si nous négligeons les digressions, qui sont, comme chez Musset, le charme de la lecture, mais qui, ici, nous *divertiraient* proprement, nous pouvons ainsi résumer l'argument du poème (6).

L'histoire commence dans "un vieux bourg flamand tel que les peint Teniers" (I) ; bourg calme, qu'évoquent encore les noms d'Ostade (II) et de Rembrandt (III). Là vit Véronique, sorcière malfaisante (IV-V) et d'une laideur difforme (VI), tapie dans une hutte-capharnaüm (VII-XII) :

(...) Jamais sous une alcôve  
Smarra n'a dessiné de fantômes plus laids (XI).

C'est tout à fait la sorcière Meg, dans *Guy Mannering* de Walter Scott (XIII-XIV) ; quant à son chat (XIV-XVII), c'est "le bisaïeul de Mürr" (XV).

Minuit : l'heure du charme. En s'enduisant le corps d'un baume (XVIII-XXIV), Véronique se transforme (XX)

De manière à pouvoir, même avec une fille  
De quinze ans, lutter de fraîcheur.

Elle fait de son chat un beau prince (XXV), qui s'avère être tout simplement Don Juan ; ils s'en vont, conduits par Leporello, à Leyde (XXVI-XXVII). Début du deuxième acte.

A Leyde, Véronique tourne toutes les têtes (XXVIII-XXXV). Les dames, "des montagnes de chair à la Rubens" (XXXII), tentent en vain de s'habiller comme elle ; quant aux "bons Flamands", ils sont grotesques, "transformés en dandys" (XXXV).

Voilà qu'un jour, la charmante boude ; charmante description de la bouderie (XXXVI-XLI). La veille, à l'Opéra, où l'on donnait *Don Giovanni*, un inconnu a écouté Mozart au lieu de la regarder, elle ! Ou plutôt il lui a jeté une œillade, "une blessure à mort" (XLV), et la voilà, elle la sorcière, amoureuse comme tout un chacun, comme le fut le poète lui-même ; car c'est là le sort commun (XLII-LVIII).

Ce séducteur est beau et dur, "comme un démon se tordant sous un ange" (LXI) ; et si Véronique boude, c'est que ses efforts pour le séduire, lui, restent vains (LXII-LXVII). Et pour cause : Albertus - tel est son nom - est un désabusé (LXVIII-LXXIV) ; savant, sceptique, ayant tout vu :

A vingt ans l'on pouvait le clouer dans sa bière,  
Cadavre sans illusions (LXXI).

Nous visitons sur les pas de Gautier son atelier de peintre (LXXV-LXXXI) ;  
des tableaux en route : "La Lénore à cheval, Macbeth et les sorcières" (LXX-  
VIII), et, sur le chevalet auquel il travaille au moment même où nous nous  
penchons par-dessus son épaule, un paysage,

(...) les donjons  
D'un château dentelant de ses flèches aiguës  
Un ciel ensanglanté (LXXXI).

Arrive Don Juan, porteur d'une lettre de Véronique ; attiré, le jeune  
homme part à l'instant (LXXXII-LXXXV). Pour lui plaire, la belle s'est  
vêtue comme l'était la femme qu'Albertus a le plus aimée (LXXXVI-XC).  
Un petit serviteur, "vrai page flamand (de) Terburg", apporte du "vin du  
Rhin" (XCI). Albertus, grisé, accepte de donner son âme au diable en  
échange de la possession du corps de Véronique, et se laisse aller au plaisir  
(XCII-CIV) ; Gautier s'amuse (XCVIII) :

(...) j'en préviens les mères de famille,  
Ce que j'écris n'est pas pour les petites filles  
Dont on coupe le pain en tartines.

Las ! minuit sonne : dernier acte. Véronique redevient, dans les bras  
d'Albertus, la sorcière décharnée qu'elle était (CV) ; il se retrouve dans son  
antre (CVI-CVIII), puis est emporté avec elle, sur deux balais, en une course  
maudite (CIX-CX), jusqu'au sabbat des sorcières (CXI-CXIII). Arrive Satan,  
élégant dandy, "boîteux comme Byron, mais pas plus" (CXIV). "On eût dit  
qu'il sortait de voir *Robert le Diable*" (*ibid.*). Il préside au concert infernal,  
dont la virtuosité fait oublier celle de Paganini lui-même (7), puis aux dan-  
ses, obscènes accouplements de squelettes (CXVII-CXIX).

Gautier n'a plus que trois strophes pour se sortir d'affaire. Il lui suffit  
d'imaginer qu'Albertus répond, par distraction, "Dieu vous bénisse" au  
diable qui vient d'éternuer, et son héros se retrouve mort, au petit matin,  
sur la voie Appia (CXX). Son pensum terminé, le poète peut se replonger  
avec délices dans son cher Rabelais (CXXI-CXXII).

•  
\* \*

Tel est le résumé succinct que l'on peut faire de cette pièce folle, d'un  
brio et d'une désinvolture bien remarquables, et aussi d'une grande géné-

rosité *visuelle* : un vrai travail de peintre, comme l'a fait remarquer Jasinski, et comme je l'ai souligné en citant au cours du résumé qui précède nombre des noms d'artistes semés dans les vers de Gautier. Mais j'ai un peu triché car, de cette histoire flamande, se dégagent pour le lecteur attentif de nombreuses notations - picturales ou non - méditerranéennes, méridionales... orientales.

Dès la troisième strophe, Gautier évoque, par contraste avec le village flamand qu'il vient de décrire, l'Italie : cette Italie même dont, chez Goethe, rêve Mignon,

Ce pays du soleil où les citrons mûrissent,  
Où de nouveaux jasmins toujours s'épanouissent  
(...)  
Les beaux palais de marbre aux blanches colonnades,  
Les femmes au teint brun, les molles sérénades,  
Et tout l'azur vénitien.

Cette Venise absente, nous en retrouvons assez aisément la trace dans l'argument même d'*Albertus*. J'ai dit comment Véronique, pour séduire le jeune homme, lui apparaît dans le costume et sous les traits de la dernière femme qu'il ait aimée : une Vénitienne, justement. Dans l'atelier d'*Albertus*, on voit (LXXIX)

(...) un portrait d'une maîtresse ancienne,  
La plus et mieux aimée, une Vénitienne,  
Qu'en sa gondole un soir, sur le Canareggio,  
Un bravo poignarda (...)

Depuis, inconsolable, il ne se sépare jamais de ce tableau. D'où sa fascination lorsqu'il entre chez Véronique (XC) :

Albertus un instant crut voir sa Vénitienne.  
- La coiffure bizarre ornée à l'italienne  
De grosses boules d'or et de sequins percés,  
Le collier de corail, la croix et l'amulette,  
Les touffes de rubans et toute la toilette ;  
La peau couleur d'orange, aux tons chauds et foncés,  
L'expression rêveuse et l'attitude molle,  
Le regard tout pareil et la même parole :  
Elle lui ressemblait à faire illusion.

Pour souligner cette veine italienne de son inspiration, Gautier multiplie les allusions aux peintres de la péninsule. Dans son atelier, le riche *Albertus* s'est entouré, certes, de Reynolds, Memling, Watteau, Vanloo - mais aussi des Giotto, Cimabue, Ghirlandaio, Corrège, Pérugin (LXXVI). Et si Gautier

veut suggérer que la beauté de Véronique nue décourage la description, ce sont encore des noms de peintres italiens qui viennent sous sa plume (CI) :

(...) *O nature ! nature !* (8)

Devant ton œuvre, à toi, qu'est-ce que la peinture ?  
Qu'est-ce que Raphaël, ce roi de la beauté ?  
Qu'est-ce que Corrège et le Guide et Giorgione,  
Titien, et tous ces noms qu'un siècle à l'autre prône ?  
O Raphaël ! crois-moi, jette là tes crayons ;  
Ta palette, ô Titien ! (...).

Albertus lui-même, malgré son nom latin, a une "peau d'Italien" (LIX) ; et le vocabulaire italien apparaît plus d'une fois, qu'il s'agisse de montrer Véronique "*inamorata*", allongée sur son divan et en proie à la "*morbidezza*" (LXXXIX), ou d'évoquer, pour signifier l'admiration dont tous l'entourent, l'opéra italien (XXX) (9) :

Jamais dilettanti n'ont du fond de leurs loges  
Sur la prima donna fait pleuvoir plus d'éloges.

\* \*

L'Italie, malgré la magie de Venise - que les écrits ultérieurs de Gautier ressuscitent à l'envi -, peut passer pour un "Orient" discutable ; en tout cas, insuffisant. *Via Musset* et ses *Contes* de 1829, passons donc dans une Espagne davantage attestée comme "orientale" dans la littérature du temps, ne serait-ce que par la Grenade des ... *Orientales*.

Les notations espagnoles ne manquent pas dans *Albertus*, mais elles apparaissent disséminés, parfois inattendues. Dans l'antre de Véronique, au début (X),

(...) les monstres tracés autour du zodiaque,  
Portant écrit au front leur nom en syriaque,  
Dansent entre eux des boléros.

Peut-être les "boléros" ne sont-ils là, d'ailleurs, que pour assurer la rime à "rhinocéros"... Autres détails espagnols : la "dague de Tolède" du chat transformé en don Juan (XXV), la "cape" et le "sombbrero" qu'arbore Albertus pour aller à son rendez-vous (LXXXIII) (10). Deux autres passages, en revanche, sont plus intéressants ; l'un d'eux, si intéressant, même, que je le garde pour la fin ; voici l'autre : la strophe où Véronique, rajeunie, apparaît dans un mélange de références tout à fait curieux (XXII) :

Une perle d'amour ! - De longs yeux en amande  
Parfois d'une douceur tout à fait allemande,  
Parfois illuminés d'un éclair espagnol ;

(...)

- Un son de voix plus doux qu'un chant de rossignol ;  
Sontag et Malibran, dont chaque note vibre,  
Et dans le cœur se noue à quelque intime fibre ;  
La malice de Puck, la grâce d'Ariel,  
Une bouche mutine où la petite moue  
D'Esmeralda se mêle au sourire et se joue (...)

\* \*

Cette Esmeralda, l' "Egyptienne" du roman de Victor Hugo, nous permet de passer à un troisième registre de détails orientaux dans *Alberius*. Dans les décors, tout particulièrement, cette tendance éclate : celle d'un Orient de bric-à-brac et de clichés. Nous parlions d'Egypte. Voici, dans le laboratoire de la sorcière (X), une "fiole au grand cou" comparée à

L'ibis égyptien au bord du sarcophage  
De quelque Pharaon ou d'un ancien roi mage.

Et l'on notera même un emploi aussi approximatif qu'amusant du mot hiéroglyphe pour désigner les points de suspension sibyllins par lesquels les poètes pudiques remplacent le récit des scènes d'amour (11).

En allant peu à peu vers l'Orient véritable, nous marcherons, dans le boudoir de Véronique à Leyde, sur d'épais "tapis turcs" (XXXVI), et nous apprendrons qu'elle est "reine de la mode" au point - tyrannie de la rime - d'être "adorée ainsi qu'une pagode" (XXXI). Et surtout, si nous entrons dans l'atelier d'Albertus, outre le portrait de sa Vénitienne, nous y trouverions un entassement oriental tellement Jeune-France et frénétique que la citation s'impose (LXXVII) :

Laque, pots du Japon, magots et porcelaines,  
Pagodes toutes d'or et de clochettes pleines,  
Beaux éventails de Chine, à décrire trop longs,  
- Cuchillos, kriss malais à lames ondulées,  
Kandjars, yataghans aux gaines ciselées,  
Arquebuses à mèche, espingoles, tromblons,  
Heaumes et corselets, masses d'armes, rondaches,  
Faussés, criblés à jour, rouillés, rongés de taches,  
Mille objets - bons à rien, admirables à voir ;

Caftans orientaux, pourpoints du moyen âge,  
Rebecs, psaltériens, instruments hors d'usage,  
Un antre, un musée, un boudoir !

On aura remarqué, dans toute cette strophe, l'étonnant mélange d'éléments en effet orientaux avec des éléments médiévaux, notamment les armes. Ce mélange étonne moins si l'on consulte la presse du temps, ou les écrits contemporains de Gautier lui-même. Si l'on admet en effet que la mise au point d'*Albertus* absorbe le jeune poète durant les mois du printemps 1832, comme l'indique sa lettre du 23 mai à Mélanie Waldor (12), il est possible qu'il ait été poussé à ce bric-à-brac facétieux par les articles moqueurs du *Figaro* sur le type du poète Jeune-France, "voûté comme une ogive de l'Orient venue" (*sic*) (13) ; lui-même, rédigeant vers cette époque "Daniel Jovard", un de ses "romans goguenards" publiés en 1833, montrait le héros reçu chez son nouvel ami Ferdinand dans un décor très semblable :

(...) des meubles Louis XIII et de forme bizarre, des pots du Japon, des tapisseries à ramage, des armes étrangères, des aquarelles fantastiques représentant des rondes du sabbat et des scènes de Faust (...); des dagues, des pipes, des narghilés, des blagues à tabac et mille autres momeries (...).

Ferdinand lui-même est vêtu

"d'une robe de chambre de lampas antique semé de dragons et de mandarins prenant du thé",

et fume

"nonchalamment une petite cigarette espagnole" (14).

Remarquons encore que cette association entre oriental et médiéval ne date pas, chez Gautier, de 1832. Je voudrais rappeler à ce propos un détail peut-être éclairant. On sait qu'*Albertus*, en 1832, fut le titre d'un volume dont la "légende théologique" qui fait mon sujet d'aujourd'hui ne constitue que la fin. Les deux tiers du recueil sont occupés par diverses pièces de vers, dont les quarante premières ne sont autres que les poésies de jeunesse, publiées fin juillet 1830 et mal vendues à cause des circonstances.

Or, dans ces poèmes, datés par Gautier lui-même (15) des années 1826 à 1830, s'observent à plusieurs reprises d'intéressants voisinages entre le médiéval et l'oriental, tel que les romantiques du Cénacle entendaient ce dernier adjectif. Dans "La jeune fille", les deux zones sémantiques et symboliques sont encore distinctes (16) :

(...) le don  
De charmer est le sien, autant par l'abandon  
Que par la retenue ; en Occident, Sylphide,  
En Orient, Péri, vertueuse, perfide,  
Sous l'arcade moresque en face d'un ciel bleu,  
Sous l'ogive gothique assise auprès du feu,  
Ou qui chante, ou qui file, elle plaît (...)

Dans une longue "Ballade" (17) où le poète énumère tout ce qu'il fait bon rêver quand on n'a rien à faire, figurent, encore simplement voisines,

Mers aux lames d'azur,  
Villes monumentales,  
Splendeurs orientales,  
Ciel éclatant et pur ;

et, plus loin :

(...)  
Manoir de vieux baron  
Avec sa châtelaine  
Qui regarde la plaine  
Du sommet des donjons,  
Avec son nain difforme,  
Son pont-levis énorme,  
Ses fossés pleins de joncs  
Et sa chapelle grise,  
Dont l'hirondelle frise  
Au printemps les vitraux  
(...)

Donjons et chapelle sont à nouveau présents dans "Moyen âge" (18), mais cette fois sous une couleur nouvelle - et alors même que, comme l'indique le titre du poème, l'ambiance ne peut pas être plus médiévale :

Quand je vais poursuivant mes courses poétiques,  
Je m'arrête surtout aux vieux châteaux gothiques ;  
J'aime (...)  
Leurs pignons anguleux, leurs tourelles aiguës,  
Dans les réseaux de plomb leurs vitres exigües,  
Légendes des vieux temps où les preux et les saints  
Se groupent sous l'ogive en fantasques dessins ;  
Avec ses minarets *moresques*, la chapelle  
Dont la cloche qui tinte à la prière appelle ;

J'aime leurs murs verdis par l'eau du ciel lavés,  
Leurs cours où l'herbe croît à travers les pavés,  
Au sommet des donjons leurs girouettes frêles  
Que la blanche cigogne effleure de ses ailes ;  
Leurs ponts-levis tremblants, leurs portails blasonnés  
(...).

Et nous retrouvons encore, cette fois unis par le même alexandrin, les deux adjectifs d'abord inattendus, dans ces vers de "Cauchemar" (19) :

(...) alors, étrange enchantement,  
Ce qui fut moi s'envole, et passe lentement  
A travers un brouillard couvrant les flèches grêles  
D'une église gothique aux moresques dentelles.

Contrairement à ce que l'on serait tenté de penser, ce n'est pas dans les *Odes* de son jeune aîné Victor Hugo que Gautier a puisé l'idée de ce mariage ; dans aucune de celles dont le climat peut annoncer directement celui des pièces que je viens de citer, on ne trouve associées les séries du médiéval et du moresque (20). Même dans les *Orientales*, où l'on s'attendrait à découvrir des indices, rien n'est véritablement semblable. On voit, certes, dans "Les têtes du sérail", Hugo décrire "Les moresques balcons en trèfles découpés" (21) - mais l'idée de gothique est très enfouie dans le mot "trèfle", de même que dans "Rêverie" (22), où nous voyons, à plusieurs vers de distance,

Quelque ville mauresque, éclatante, inouïe,  
(...)  
Brumeuse, denteler l'horizon violet.

Ce n'est guère que dans "Grenade" qu'apparaît discrètement l'association recherchée, lorsque Victor Hugo évoque (23) l'Alhambra,

Forteresse aux créneaux festonnés et croulants,  
Où l'on entend la nuit de magiques syllabes,  
Quand la lune, à travers les mille arceaux arabes,  
Sème les murs de trèfles blancs.

Mais, ici encore, la juxtaposition n'est pas aussi voyante. Si le gothique et le moresque sont frères dans l'esprit romantique - comme ils le sont, en effet, dans l'architecture catholique andalouse -, la façon dont Gautier les fait fraterniser dans l'expression poétique est bel et bien de lui. Et nous comprenons, du même coup, comment il peut trouver absolument normal de recourir à une imagerie indifféremment vénitienne, tolédane, chinoise, et même médiévale, pour rehausser la peinture d'un sortilège flamand. C'est,

pour lui, même album fantasque : Orient évidemment mental, palette imaginaire.

Lorsque, à la fin d'*Albertus* (c'est là le détail espagnol que j'avais gardé en réserve), Véronique redevient hideuse sorcière, cette Véronique qui, l'instant d'avant, "seule (...) valait un sérail" (CII), on voit grouiller à ses pieds (CVI)

(...) d'étranges formes,  
Incubes, cauchemars, spectres lourds et difformes,  
Un recueil de Callot et de Goya complet !

Le Goya que Gautier, que les romantiques connaissent en 1831, c'est, certes, le Goya en noir et blanc des *Caprices*. C'est le graveur, non encore le peintre. Cet hommage n'en garde pas moins toute sa valeur, à cette date, sous la plume d'un homme qui, dix ans plus tard, allait être un des premiers Français à lui donner toute sa place dans l'histoire de l'art. Goya aussi, dans *Albertus*, où la simple énonciation de son nom établit un lien confus entre satanisme et espagnolisme, entre nord et sud en quelque sorte, fait partie de cet orient hétéroclite, de cet ailleurs de peintre dont Gautier, bien avant *Emaux et Camées*, réussit déjà magistralement la transposition poétique.

Patrick BERTHIER  
Université de Paris Sorbonne

#### NOTES

- 1 Et encore suffisamment au début du nôtre pour qu'en 1930, dans le cadre de son "Edition du centenaire du romantisme", l'éditeur Le Phénix mette en vente une réédition de luxe, par les soins de l'Association des Maîtres-Imprimeurs, avec dix lithographies de Louis Morin.
- 2 Voir la table systématique de la *Bibliographie de la France*, année 1832, p. 196, où *Albertus* est répertorié entre *Les Sept Sacrements* de l'ex-abbé Viguier et une brochure anonyme sur *La Communion*, d'une part ; *La Croix renversée*, pièce de vers d'un catholique légitimiste, et la troisième édition de *Notre-Dame de Fourvières. Inspiration lyrique dédiée à la piété lyonnaise* de Joseph Bard, d'autre part. Rappelons que l'œuvre a été publiée chez Paulin sous le titre *Albertus, ou l'Ame et le péché, légende théologique*.
- 3 René Jasinski, *Les Années romantiques de Théophile Gautier*, p. 119.
- 4 Pour toute cette critique des sources, voir *ibid*, p. 103 et suiv.
- 5 Voir Patrick Berthier, "Ce que l'on appelait poésie en 1832", in *1832, des espérances aux fruits d'une révolution*, Paris, SEDES, à paraître.
- 6 Dans toute la suite de l'article, je renvoie aux strophes d'*Albertus* par leur numéro en chiffres romains.

- 7 Référence parlante pour le Parisien de 1832, car le "diabolique" Italien venait de se produire plusieurs fois à l'Opéra.
- 8 En italique dans le texte : insistance quelque peu ironique, étant donné la virulence, à ce moment-là, de la querelle sur le romantisme comme doctrine ou comme pratique "naturelle" ; la presse en était pleine.
- 9 A noter qu'ici les mots "dilettanti" et "prima donna" ne sont pas imprimés en italique, car, à l'inverse des deux précédents, ils étaient très communément employés dans le vocabulaire parisien, aussi bien littéraire que mondain.
- 10 Encore René Jasinski suggère-t-il que c'est tout simplement là la tenue du rapin romantique parisien (*Les Années romantiques (...)*, p. 107).
- 11 Voir la strophe XCVII. On rapprochera ces remarques de celles faites, en 1945, par Gustave Lefebvre sur l'emploi des termes "hiéroglyphe" et "hiéroglyphique" ; dans cette étude, qui ne porte, pour Gautier, que sur *Le Roman de la momie*, il rappelle les étapes de l'introduction de la mode égyptienne en France (*L'Égypte et le vocabulaire de Balzac et de Théophile Gautier*, Paris, Institut de France, 1946).
- 12 Voir *Correspondance*, éd. Cl. Lacoste, t. I, p. 30-31.
- 13 "Les Jeunes-Frances" (orthog. sic), *Figaro*, 30 août 1831.
- 14 Pour ces diverses citations, voir *Les Jeunes-France*, éd. ordinaire Charpentier, p. 85. J'aurais pu citer aussi, dans "Le bol de punch", l'énumération fantasque des objets posés sur la table de Philadelphie, et parmi lesquels on trouve "une babouche turque, (...) un yatagan, un fleuret, (...) du papel espanol para cigaritos, (...) une dague de Tolède, (...) une épée à coquille (...)" (même édition, p. 213).
- 15 Dans la préface qu'il rédigea pour *Albertus (Poésies complètes)*, éd. Jasinski, t. I, p. 83.
- 16 Jasinski, édition citée, t. I, p. 7.
- 17 *Ibid.*, p. 57-58.
- 18 *Ibid.*, p. 4. C'est moi qui souligne.
- 19 Même édition, p. 19.
- 20 C'est notamment bien typique dans "Aux ruines de Montfort-l'Amaury" (*Odes*, V, 18, éd. Massin, t. II, p. 742-743), pièce dont "Moyen âge" de Gautier est souvent très proche, mais dans laquelle n'est développé que le thème médiéval.
- 21 *Orientales*, éd. citée, t. III, p. 513.
- 22 Même volume, p. 596.
- 23 Même volume, p. 580.



## L'ORIENT DANS LES POÉSIES DE THÉOPHILE GAUTIER

A travers seulement quelques motifs d'écriture, il s'agit d'essayer de suivre l'itinéraire imaginaire de Gautier dans ses poésies sur l'Orient. Survol rapide où la perspective de lecture va souvent être empruntée à l'histoire des religions quand celle-ci vient se mêler à l'histoire de l'art. Car c'est bien cette totalité du rêve oriental qui, je crois, retenait Gautier, somme assez considérable dans les détails mais aussi synthèse vive et légère. Orient de surface ? Non pas.

Nous nous attacherons à l'ordre chronologique des œuvres poétiques tel qu'il se présente dans l'édition Nizet. De 1826 à 1872 plus de quarante ans de poésie où l'Orient est pour ainsi dire partout présent, du romantisme à l'idée d'œuvre-bijou en passant par le Parnasse et le symbolisme - occasion aussi pour nous, lecteur et critique, de contester certaines idées reçues sur la froideur, le manque de sensualité de Gautier, ce qui n'exclut pas par ailleurs son sens de la netteté, de la brièveté et de la plastique. C'est que tout cela se trouve déployé dans le temps du poème. D'où l'hypothèse qu'à l'image de ce fuyant et polysémique Orient, il n'y a pas de "vérité" sur Gautier-poète sans un essai de lecture globale, quitte à ce que celle-ci soit à son tour trop brève.

Après avoir esquissé une sorte de paysage de l'Orient dans les poésies de Gautier, nous essaierons d'analyser quelques grands mouvements de son écriture et tenterons de situer cet ensemble dans la démarche comparatiste du poète.

### Paysage

Mais l'Orient dans les poésies de Gautier, comment survient-il tout

d'abord ? L'adjectif "moresque", en premier lieu, dans les *Poésies* de 1830, suffit à exprimer cet Orient. Depuis le Moyen Age, le terme "moresque" désignait les Berbères d'Espagne, mais à l'époque de la conquête française de l'Algérie, le mot redevint courant et servit surtout à évoquer l'architecture ou les femmes d'Orient, sans autre précision. Gautier utilise alors la forme d'origine espagnole "moresque", et il n'est pas indifférent que, dans le poème intitulé "Moyen Age", l'adjectif "moresque" apparaisse d'abord associé à un décor architectural religieux. Ainsi deux mythes se conjugent : le mythe du Moyen Age et celui de l'Orient. Écoutons ce qui ressemble encore, ne serait-ce que par le rythme, à du Lamartine :

"Quand je vais poursuivant mes courses poétiques,  
Je m'arrête surtout aux vieux châteaux gothiques,  
J'aime leurs toits d'ardoise aux reflets bleus et gris,  
Aux faites couronnés d'arbustes rabougris,  
Leurs pignons anguleux, leurs tourelles aiguës,  
Dans les réseaux de plomb leurs vitres exigües,  
Légendes des vieux temps où les preux et les saints  
Se groupent sous l'ogive en fantasques dessins ;  
Avec ses minarets moresques, la chapelle  
Dont la cloche qui tinte à la prière appelle ;" (1)

A noter le syncrétisme augural entre la chapelle et le minaret, dans le goût du romantisme flamboyant et baroque du temps. A noter également le report syntaxique à la fin de la longue phrase comme s'il y avait bien là un hiatus, un cœur battant non encore élucidé. Très rapidement, le terme "moresque" survient à nouveau dans un autre poème intitulé "La jeune fille". Là, le profane concurrence le sacré, le sensible apprivoise le spirituel. Occident et Orient sont rapprochés, mais dans un rapport inverse. L'Orient devient premier. D'ailleurs, la jeune fille dépasse l'opposition apparente entre l'Orient et l'Occident grâce à l'immanence de son existence et de son charme, partout égal.

"Sous l'arcade moresque en face du ciel bleu,  
Sous l'ogive gothique assise auprès du feu" (2).

La jeune fille nous appelle, dit le poète, "murmurant des mots magiques" (3). S'accomplit un mystère plus essentiel, celui de la présence et du Verbe. Déjà, Gautier met en place une alchimie structurale et décorative qui mène de l'or à l'Orient (l'or riant) (more/mort/or/Orient). Un chemin se dessine dans le foisonnement des phonèmes, reflet de la pierre philosophale... Le jeune écrivain perçoit comme un scintillement de pierre précieuse dans le flot romantique ; il s'apprête à refaire un périple qui, de la Mésopotamie à l'Égypte ancienne, conduisit les alchimistes gréco-orientaux à revaloriser

les croyances archaïques dans la recherche de l'or. Bien sûr, le poète en fera tout autre chose. La tension monte, et dans "Les Souhais" (4), la méditation devient désir ardent et litanie volontariste, ivre de couleurs, de formes et d'exotisme :

"Je veux un cheval blanc  
Enfant léger de l'Arabie  
(...)  
Je veux un kiosque rouge, aux minarets dorés  
(...) Aux murs de mosaïque, aux vitraux colorés  
(...)  
Et je veux, les seins nus, une Almée agitant  
Son écharpe de cachemire  
Au-dessus de son front de rubis éclatant,  
Des spahis, un harem ; comme un riche sultan  
Ou de Bagdad ou de Palmyre.

Je veux un sabre turc, un poignard indien  
Dont le manche de saphir brille" (5) ;

Le romantisme conquérant et cosmopolite de 1830 gagne un espace plus vaste : l'Arabie, la Turquie, la Syrie, le Cachemire, l'Inde. Surtout le rêve érotique se fait plus insistant, tandis que le poème se confond avec les objets d'art en général, les pierres précieuses, les armes...

Tels Hugo (Hölderlin, Byron ou Nerval), Gautier, à vingt ans, rêve du "beau soleil d'Orient" (6), de "la fantastique arabesque" (7), des "splendeurs orientales" (8). Le meilleur de Gautier-poète est peut-être déjà là, dans la brillance et l'éclat. L'alexandrin commence à composer avec l'octosyllabe mais il faudra encore bien des détours pour que les intuitions enthousiastes des *Poésies* de 1830 atteignent la plénitude et la densité des *Emaux et Camées*.

Cependant *Albertus* (1831-1832) n'est pas qu'un simple détour, il constitue certainement une distance et un approfondissement nécessaires dans le processus d'appropriation de l'Orient. Le songe rutilant et fastueux des premiers textes se voit quelque peu tourné en dérision : "Glasglatcha" dit le dictionnaire arabe, "son de la pluie dans la pluie" (9). La perception de l'Orient n'aurait-elle été jusqu'ici qu'une variante du seul exotisme, elle va se trouver transformée par le fantastique et l'humour. Pandémonium, "véritable sabbat de couleurs et de formes" (10), la demeure, puis le bocal de la sorcière, présentent les signes les plus extravagants de l'entassement baroque oriental, sorte de "Tohu-bohu-chaos" (11) d'où naîtra une nouvelle genèse. Mieux, avec *Albertus ou l'Ame et le Péché*, Gautier "Belzébuth-dandy" (12), fait de l'Orient une véritable allégorie de son désir. A cet égard, il

utilise une formule assez troublante qui annonce l'auteur des poèmes licencieux :

"Seule, elle valait un sérail" (13)

écrit-il. Sous l'apparence fantaisiste, telle est la gageure mystico-érotique qui symbolise à ce moment son désir d'Orient ! Le mirage compense, vers 1830-31-32, la grisaille des années d'émeute, de choléra, d'enfermement. Le "bengali du désert" (14) et le cheval aux "jambes de gazelle" (15) vont le mener plus loin qu'avaient su le faire *Les Orientales* de Hugo ou le *Mignon* de Goethe. La mode, qui étendait les couleurs de l'Orient jusqu'en Italie, en Espagne ou en Grèce, ne lui suffit plus, l'artiste veut se mesurer au rêve total de l'Orient, même si celui-ci est aussi un "algèbre" (16). Mais transes, extases, métaphores, fascination pour la lumière, pour la lascivité concernent autant les influences iraniennes ou indiennes qu'arabes. Nul autre parmi les poètes romantiques n'aura à cœur de faire de l'Orient un rêve si vaste. Ne serait-ce qu'à ce titre, Gautier retient le comparatiste.

*La Comédie de la mort* (1835-1838) place la problématique de l'Orient sur un terrain religieux encore plus décisif. En effet, le Christ et le rapport à la divinité chrétienne y occupe une place déterminante. Certes, il existe un catholicisme d'Occident et un catholicisme d'Orient depuis le schisme du XI<sup>ème</sup> siècle, mais Jésus-Christ né à Béthléem, qui vécut à Nazaret, prêcha en Galilée et à Jérusalem où il mourut, n'appartient-il pas de toute façon à l'Orient et à ... l'Occident ? La figure du Christ au tombeau domine *La Comédie de la mort* bien qu'il soit difficile d'en relever toutes les occurrences car la peinture et la statuaire, avec les transpositions d'art, entrent aussi en jeu. Comme tous les grands romantiques, Gautier réinvente librement le mythe de Jésus. La mort décrite dans "Portail" est

"Sans rayon de lumière,  
Sans flamme intérieure" (17).

Les défunts sont condamnés à une mort absolue :

"Le Christ lui-même irait, comme il fit au Lazare  
Leur dire : Levez-vous ! que le sépulcre avare  
Ne s'entr'ouvrirait pas pour les laisser monter" (18).

Jésus, dans ce cas précis, est avant tout un tableau, une peinture, la représentation de la souffrance :

"Dans son cadre terni, le pâle Christ d'ivoire,  
Cloué les bras en croix sur son étoffe noire,  
Redoublait de pâleur ;

Et comme au Golgotha, dans sa dure agonie,  
Les muscles en relief de sa face jaunie  
Se tordaient de douleur" (19).

Peu à peu pourtant, l'image de Marie et de l'enfant Jésus, surtout vénérée par les catholiques d'Orient, parvient à s'imposer. Point important de notre problématique où l'Orient est perçu avant tout dans sa dimension poético-religieuse, Gautier opte pour ce catholicisme-là. Longtemps fasciné par le Christ au tombeau, il choisit finalement l'image de la maternité. Le "fas" l'emporte sur le "nefas" dans sa représentation religieuse et esthétique de l'Orient. A travers une série de relais qui montrent à quel point l'auteur n'a pas renoncé à son polythéisme profond (Oepide, le Léthé, le Juif errant, le Léviathan...), s'affirme la figure de douceur et d'amour de "la vierge au teint pâle" (20) tandis que survient à son tour "l'Ange" (21) tant choyé par les religions d'Orient (il est vrai que l'Ange de minuit, Faust et Don Juan se répondent - Même si elle n'est pas simple, il faut percevoir la dialectique qui unit l'Orient et l'Occident). Gautier est redevenu lyrique : "O mes enfants Jésus ! ô mes brunes madones !" (22). Alors, "Clépâtre et Marie" (23) peuvent se réunir, et la Grèce revenir à l'Occident par l'Orient..

A partir des *Poésies diverses* (1833-1838), des textes entiers sont consacrés à l'Orient. Dans "Le Nuage" et dans "Les Papillons", l'évocation de la femme orientale est première. Avec le pantoum, chant malais, Gautier use nommément d'une forme poétique de l'Orient, s'inspirant également d'autres poèmes romantiques. En décasyllabes, en octosyllabes, il en fait de petites textes érotiques, riches en couleurs et pleins d'humour ; on remarque la permanence en particulier des pierres : "le jais" (24), "le kandjar au manche ciselé" (25). Une extrême attention à la forme, alliée à une certaine idée de la féminité et de l'Orient en viennent, pour ainsi dire, à ne faire plus qu'un. "Chinoiserie", par exemple, va dans le même sens :

"Ce n'est pas vous, non, madame, que j'aime,  
Ni vous non plus, Juliette, ni vous,  
Ophélia, ni Béatrix, ni même  
Laure la blonde, avec ses grands yeux doux.

Celle que j'aime à présent, est en Chine,  
Elle demeure avec ses vieux parents,  
Dans une tour de porcelaine fine,  
Au fleuve jaune, où sont les cormorans..." (26).

Comment dire plus nettement ses choix culturels et amoureux ? Ce ne sont pas de simples fantaisies ; l'engagement a quelque chose de plus fort. L'espace oriental s'est élargi ; surtout l'Orient a trouvé son style dans les

poésies de Gautier. Ce qui n'empêche pas l'auteur de produire d'autres textes plus longs, des poèmes épiques, dramatiques - sans exclure le grotesque parfois - où se retrouve l'Orient de la Bible et de l'Histoire, certainement la face la plus sombre, la plus conflictuelle de sa représentation de l'Orient, une autre voie pour atteindre l'or. L'Orient dans "Ténèbres", c'est encore l'or du Pactole, cette petite rivière de Lydie à qui Crésus devait ses richesses ; c'est le mont Ararat en Arménie turque où l'arche de Noé se serait immobilisée. Dans "La Thébàïde", c'est l'appel du désert et la mystique de la solitude ; les sybarites du cloître y sont comparés à de "dévôts Sardanapales" (27), et Dieu y tient dans sa main le sablier du temps (28). L'Orient, ici, correspond surtout à une certaine nostalgie des origines quand :

"Le ciel parlait à voix basse à la terre ;  
Comme au vieux temps ils parlaient en Hébreu" (29).

Etrange défi que lance l'Orient à Gautier qui devient une sorte de miniaturiste, puis poète prométhéen. Orient multiple, Orient des barbares aussi :

"... Tyr, Babylone et Rome,  
Prodigieux amas, chaos fait de main d'homme  
Qu'on pourrait croire fait par Dieu" (30).

Orient mythique, enfin et toujours, de la Terre promise :

"Du haut de cette tour à grand'peine achevée,  
Pourrai-je t'entrevoir, perspective rêvée,  
Terre de Chanaan où tendait mon effort ?" (31).

On devine que Gautier doit bouger. A partir de 1840, il accomplit des voyages en "Orient", et cela presque jusqu'à la fin de sa vie : en Algérie, en Espagne, en Italie, en Grèce, en Russie, en Turquie. Les *Poésies nouvelles* vont plus loin vers l'Est, vers "les îles de la Sonde" et "l'Inde au ciel brûlé" (32). Le gazhel désignait un poème d'amour et d'ivresse turc et persan. Le désir de perfection, déjà énoncé dans les règles traditionnelles du gazhel, prend, chez Gautier, une dimension nettement plastique qui oriente la poésie vers des voies nouvelles. Les vers deviennent très brefs, six syllabes :

"Dans le bain, sur des dalles,  
A mon pied négligent  
J'aime à voir des sandales  
De cuir jaune et d'argent.  
En quittant ma baignoire,  
Il me plaît qu'une noire  
Fasse mordre à l'ivoire

Mes cheveux... (33)

J'aime aussi l'odeur fine  
De la fleur des Houris ;  
Sur un plat de la Chine  
Des sorbets d'ambre gris,  
L'opium, ciel liquide...

J'aime un fez écarlate  
De sequins bruissant,  
Où partout l'or éclate"... (34).

"Sultan Mahmoud", au rythme plus vif encore, évoque l'ennui du sultan dans son harem, le thème était connu depuis Zadig ; Gautier surenchérit :

"La biche et l'antilope,  
J'ai tout ici,  
Asie, Afrique, Europe,  
En raccourci ;  
Teint vermeil, teint d'orange,  
Oeil noir ou bleu,  
Le charmant et l'étrange,  
De tout un peu"... (35)

L'Orient devient, de plus en plus, opéra de couleurs et symbole de totalité même si, à ce moment, le propos n'est que railleur.

Les "folles arabesques" (36) auront aussi parfois un aspect assez délirant dans *Espana* bien que le côté "journal de voyage" revête un caractère rassurant. Le Cid et le Juif y dialoguent, l'Escorial renvoie aux Pharaons, et Ribeira martyrise Prométhée sur le Caucase... Mais les souvenirs d'amour de Grenade sont sans doute les plus parlants :

"Près du Généralife où sont les lauriers roses" ... (37)

Ce chant d'amour entraîne à nouveau vers l'Orient de la poésie moresque :

"Comment peindre tes yeux aux paupières arquées,  
Tes tempes couleur d'or, de cheveux noirs plaqués,  
Ta bouche de grenade où luit le feu vermeil  
Que dans le sang du more alluma le soleil ?  
L'Orient tout entier dans tes regards rayonne" ... (38)

"Le Soupir du More" dit cette même nostalgie mais ressentie par les Arabes eux-mêmes :

"Ce cavalier qui court vers la montagne  
Inquiet, pâle au moindre bruit,  
C'est Boabdil, roi des Mores d'Espagne  
Qui pouvait mourir, et qui fuit !" (39).

Gautier n'oubliera ni Boabdil (40), ni les gitans de Grenade ; "gitanas-chauve-souris" (41) écrit-il, désignant ainsi ce peuple mystérieux, lien sauvage entre l'Orient et l'Occident, signification extrême de l'insaisissable Orient...

Enfin, les *Emaux et Camées* "à la mode des médailles syracusaines" (42) selon la formule de l'auteur lui-même, donnent forme et signification à cet Orient rêvé. Les premiers textes datent de 1848, les derniers de 1872 ; la perception de l'Orient a donc des chances d'évoluer. Le désenchantement politique se lit dans le sonnet liminaire, et l'Orient précisément est le lieu du refuge, du rêve compensateur comme il le fut pour Goethe en son temps. L'imitation n'est plus sous-jacente mais donnée en tant que principe d'écriture. Goethe est pris comme modèle, et lui-même, avant cela, avait suivi Hafiz.

Dans "Affinités secrètes", l'hymne panthéiste retrouve Boabdil, le Généralife... car *Emaux et Camées*, en l'économie de l'œuvre poétique gautiériste, est un retour, une transmutation et une apothéose. Les liens entre l'art et la poésie sont soulignés dans "Etude de mains". Mains d'Aspasie ou de Cléopâtre - réplique, dit-on, d'un tableau de Ingres - mains qui jouent à peigner la barbe du Sultan... Parmi les grands couples imaginaires de l'amour chez Gautier, le sultan et la femme arabe, comme Don Juan et Vénus, rivalisent de "voluptueuses frénésies", (de) "Rêves d'impossibilités" (43) ; anachroniques et insistants, ils peuplent ces :

"Romans extravagants, poèmes  
De haschisch et de vin du Rhin"... (44)

La main embaumée du meurtrier Lacenaire dit aussi l'Orient, mais un Orient redoutable. Main :

"Momifiée et toute jaune  
Comme la main d'un Pharaon  
...  
Tracé(e) d'affreux hiéroglyphes..." (45)

Quoi qu'il en soit, le désir de l'Orient des poèmes de jeunesse s'est petit à petit transformé en spleen. Dans "Nostalgies d'obélisques", il est question du "spleen lumineux de l'Orient" (46). La formule fait mouche :

"Produits des blancs reflets du sable  
Et du soleil toujours brillant,  
Nul ennui ne t'est comparable  
Spleen lumineux de l'Orient !" (47)

La théorie des climats s'ouvre au sentiment de l'éternité. Au-delà de l'humour et de la dérision :

"Les hiératiques écritures  
Que l'idée épelle en rêvant" (48)

ont la valeur emblématique. Journaliste pour vivre ("sans devenir une merde absolue" comme écrivait Pound), Gautier le tient enfin son Livre, qui est aussi son livre de l'Orient. "Des veines roses de Syène" (49), s'élève comme une musique idéale. Il voudrait en même temps en faire une statue... L'auteur, à ce moment, espère-t-il qu'Hermès ou la Pythie de Delphes lui délivreront leur secret, qui sait ? En tout cas, il

"Attend le dieu qui tarde encor" (50)

(et qui rime avec or).

Le mythe de la transmutation en or aurait, selon les spécialistes, son origine en Orient (51) ; *Emaux et Camées* le rappelle avec force, à sa manière. "La Chanson d'automne" distille le spleen sur un mode plus familier, une hirondelle niche "Aux métopes du Parthénon" (52), une autre est "à Smyrne, au plafond d'un café" (53), une autre encore habite à Balbeck, une quatrième à Rhodes, une cinquième à Malte, une sixième est au Caire en haut d'un minaret... Gautier est revenu aux minarets. En fait, il ne les a jamais vraiment quittés ; on les rencontre de temps en temps au fil des poèmes. Orient de fantaisie ? Alexandrinisme ? En revanche, le désir de l'Orient, sa transmutation en poème, elle, n'a rien de surfait. L'art l'a façonné, "La fellah sur une aquarelle de la princesse Mathilde" parle justement "d'Oedipes de salon" (54), de "sphinx qui se masque" (55). Nous sommes en 1869, le monde a changé et va changer encore :

"L'antique Isis (a) légu(é) ses voiles  
Aux modernes filles du Nil" (56)

Si avec *Emaux et Camées*, quelque chose s'est perdu et s'est trouvé, plus loin que le réel, c'est bien l'art conquis.

Le dernier poème d'*Emaux et Camées*, de ce point de vue, est véritablement un texte de synthèse, un art poétique où Orient et Occident se trouvent associés de manière sublime. Réduisant encore son vers, Gautier allie Syracuse, Jésus, Apollon dans une poésie-médaille, une poésie-matière : "Vers, marbre, onyx, émail" (57) ; la fusion est totale qui sous-entend même la mort des dieux pour que vive le poème. La vraie victoire de l'Orient tient sans doute au fait que, de manière semble-t-il irréversible, l'arabesque, la décoration, l'imagination sont désormais étroitement associés à l'art.

Dans les *Dernières poésies*, l'Orient de Gautier n'est-il plus que reflets ?  
Reflét littéraire :

"Jambe fine, pied lesté et corsage de guêpe,  
Vrai rêve oriental, passe la Esméralda" (58),

Reflét biblique comme dans "Josué arrêtant le soleil", reflét exotique ou souvenir de voyage comme dans "Le Cheik", "Le Lion de l'Atlas", "Le Bédouin et la mer" ? Pourtant, l'auteur gomme bien des passages trop faciles... Nombre de poèmes de circonstances annoncent ceux de Mallarmé jusque dans leurs écarts syntaxiques. Insensiblement, une autre poésie - là où la musique et le rythme comptent autant que le message - était en train de naître ou de renaître :

"A Grenade, des bords que le Xénil arrose  
J'ai, sur le Mulhacén lamé de blanc paillon,  
Vu la neige rosir sous le dernier rayon  
Que l'astre, en se couchant, comme un baiser y pose" (59).

L'un des derniers poèmes de Gautier sur l'Orient, ce sera l'"Esclave noir", mais ce goût pour l'Afrique profonde correspond déjà à autre chose. Le mythe de l'Orient s'est-il défait ? "Qui croire ? Mahomet, Boudha, Luther, Calvin ?" (60)... Cependant jusqu'au bout, jusque dans des poèmes humoristiques tel "Sur un lacet dédié à un Turc", Gautier n'oubliera pas l'Orient dont il a fait, dans toute son œuvre, le synonyme de "poésie", "d'or" et "d'amour", la limite aussi de l'interdit.

Tout-puissant, l'Orient dans les poésies de Théophile Gautier a donc façonné l'art pour l'esprit et pour la forme au fil du temps ; ce n'est en rien un Orient superficiel. Comme le dira René Char dans une enquête sur *La Poésie indispensable* :

"La fonction de "touriste" de la connaissance se conforme à des lois de surface qui capitulent devant les premières rigueurs"... (61)

Notre première lecture a visé, dans son présupposé généraliste et son parcours chronologique sans retour, à restituer une sorte de passage et de mystère face à ce rêve poétique d'Orient. D'autres ont dit et diront le détail d'une œuvre, d'une figure, d'une forme. Pour nous, reste l'appréhension d'une fascination qui s'est développée à partir d'un mot (moresque) pour prendre petit à petit dimension avant de se terminer, d'une manière qu'on peut juger assez dérisoire, en quelques bouts rimés. Cependant qu'il soit permis de citer encore un passage du poème "L'Amour" (extrait des *Dernières poésies*) où le mythe grec s'unit à l'Orient, car cet Orient des poésies de Théophile Gautier n'est-ce pas malgré tout essentiellement un rêve encore romantique de fusion et de renaissance, moment "charnière" toutefois quand les analogies traditionnelles ("Orient, Levant, Amour" par exemple) commencent à se dénouer, quand l'incroyance et le culte de l'art révèlent déjà des réalités autres ? :

"L'antique Eros naquit, et bientôt la "lumière"  
Des portes d'Orient fit tourner la "charnière" ;  
Le monde s'éveilla frémissant, plein d'"espoir"... (62)

### Écritures et comparatisme

Une sorte de programmation s'observe facilement surtout au début des *Poésies* de 1830 ; ensuite l'entrecroisement des thèmes et des formes sera beaucoup plus délicat donnant même l'illusion du caractère "naturel" et non pas "littéraire" de l'écriture de l'Orient (ceci dit sans aucune nuance péjorative). Il convient, pour nous, d'interroger maintenant ce caractère "naturel" du "paysage"...

Sur le plan lexicologique, on a noté la propagation remarquable du nom "minaret" et de l'adjectif "moresque" qui s'unissaient dès le départ pour symboliser l'Orient. Matrice originelle, les deux mots recelaient à eux seuls tout le pouvoir enchanteur de l'Orient, mirage et réalité. L'ambivalence du terme "moresque" désignait la femme orientale et un style architectural, style lui-même ambigu où se lisent l'arabesque profane, baroque, sensuelle, et tout autant la religion... Gautier jouera sur ses significations en abyme qui essaieront dans le texte, engendrant en quelque sorte les mille et un sens - sujet oblige - de la représentation de l'Orient.

Un second grand mouvement d'écriture, également lié à la lexicologie, concerne les termes opposés et génériques d'"Orient" et d'"Occident". Cette opposition traditionnelle va entraîner d'importants développements topiques mais aussi syntaxiques, phoniques - systèmes variés de comparaisons, de parallélismes, voire même d'amalgames. En fait, ce second mouvement qui semble tout d'abord très manichéen ne se conçoit pas à long terme sans une véritable "coïncidentia oppositorum" une coexistence des contraires.

C'est l'Est et l'Ouest, le Nord et le Sud qu'il faut unir "de la Norvège à la Nubie" (63) grâce aux bonds foudroyants de l'hippogriphes, le cheval ailé à tête de griffon...

Un autre grand mouvement d'écriture de l'Orient structure des "systèmes d'échos". L'étude des sources orientales montre que l'on n'y trouve pratiquement pas d'auteurs du "cru" à part quelques-uns traduits dans un choix de poésies publiés en 1830. En outre, il est aisé de constater que, parmi tous les textes cités en exergue, un seul concerne un écrivain oriental. Atar est donné à lire pour illustrer, non sans ironie, le poème intitulé "Nonchaloir" :

"il vaut mieux être assis que levé, il vaut mieux être couché qu'assis - il vaut mieux être couché que mort" (64).

Déjà Atar se démarquait d'un poncif, et Gautier fera de même à chaque fois qu'il sera question de la paresse, de la volupté ou du fatalisme de l'Orient. Peut-on encore parler de l'influence de l'Orient à propos d'un poème d'amour courtois d'Alain Chartier cité en exergue à "Elégie I" ? :

"Dame d'amer déesse  
Pour votre grâce avoir,  
Vous offre ma jeunesse,  
Mes biens et mon avoir" (65).

Certains critiques (Rougemont, Carrou...) estiment en effet que le sentiment moderne de l'amour viendrait des troubadours, eux-mêmes l'ayant emprunté aux Arabes lors des croisades... Pour Gautier, le désir d'Orient apparaît très peu précis géographiquement au début de ses poésies. L'objet de ses rêves :

"Ce n'est pas une Anglaise qui se plaise  
A lire Grandisson et Werther  
Mais une belle enfant inconstante et frivole,  
Qui ne rêve jamais, une brune créole  
A la taille élancée, à la gorge divine" (66).

Cette "brune créole" symbolise alors le refus de l'Occident au profit de l'exotisme. L'adjectif "divine" prouve bien l'investissement total du poète dans le mythe de l'ailleurs, mythe qui rassemble lui-même d'autres mythes : la liberté, l'innocence, le bon sauvage... Le rêve va s'acheminer vers l'Orient non plus seulement de manière foudroyante comme avec l'hippogriphes mais au rythme onduoyant de la métaphore maritime :

"Je veux soir et matin m'éveiller, m'endormir  
Au son des voix italiennes" ...  
"Je veux une tartane avec ses matelots,  
Ses cordages, ses blanches voiles  
Et son corset de cuivre" (67)

("cordages", "blanches voiles", "corset" sont facilement identifiés à autant de métonymies et de métaphores du vêtement féminin, la tartane évoquant, quant à elle, un corps de femme tout entier). Lentement, l'influence possible de la poésie de Chénier, et du modèle gréco-latin en général, achemine vers l'Orient profond. L'Italie et l'Espagne, ou plutôt la jeune Italienne et la jeune Espagnole (à la "peau d'albâtre et aux cheveux bruns" - à noter la fusion dans l'opposition) sont les ambassadrices de charme dont le très jeune Gautier sait animer son poème (avec la créole, la sultane, la bayadère...). Cette écriture érotique de l'Orient participe à faire de Gautier "le prince des cicérons" selon l'expression de Henry James.

A la longue, tous ces mouvements d'écriture vont façonner un type de poème de plus en plus dense. Ce nouveau mode d'écriture est visible dès certains textes de jeunesse. Il est vrai que si les textes en question ont été écrits de 1826 à 1830, ils ont été remaniés en 1845. Dans l'exemple suivant, ne sommes-nous pas extrêmement proches déjà de l'esthétique des *Emaux et Camées*

"Par tes lèvres, fraîche églantine  
Grenade en fleur, riant corail  
D'où sort une voix argentine  
A travers la nacre et l'émail" (68)

(En particulier la polysémie sur "Grenade" anticipe sur le mythe grenadin très cher à Gautier, mythe de l'Orient qui participe à la fois d'une réinvention de l'amour et de la poésie - vaste dessein dont les plus grands lui sauront gré).

Bien d'autres mouvements d'écriture où se précise la marque de l'Orient devraient être provoqués, ne serait-ce que dans cette période. Signalons ce qu'on pourrait appeler "les poussières de mots" comme il existe des poussières d'or ("Bendemir" (69) "perle d'Ophir" (70), "Gomorrhé" (71) lequel appellera beaucoup plus loin "Sodome" (72) ... ou bien encore la juxtaposition, l'accumulation (la pépite si l'on veut), dans *Albertus*, même si, pour l'instant, ce n'est qu'entassement de bazar oriental :

"Laques, pots du Japon, magots et porcelaine  
Pagodes toutes d'or et de clochettes, plumes,

Beaux éventails de Chine...  
... cuchillos, kriss malais à lames ondulées,  
Kandjiars, yataghans...  
Caftans orientaux..." (73).

De fait, l'écriture de l'Orient chez Gautier participe de son comparatisme en général. A l'image du "Portail" de *La Comédie de la mort*, le texte fourmille d'éléments empruntés à la Bible, à la vie du Christ, mais aussi à l'Égypte. Cette dernière est représentée par deux symboles principaux : le lotus, "mirum" de la mythologie égyptienne, grecque et indienne, et le sphinx, "mysterium", monstre à tête de lion associé en Grèce à Oedipe, et en Égypte aux pyramides. Dans sa mythologie syncrétiste de l'Orient, Gautier mêle deux lectures du sphinx : la lecture grecque et la lecture orientale :

"La spirale sans fin dans le vide s'enfonce...  
Sur leurs grands piédestaux semés d'hiéroglyphes,  
Des sphinx aux seins pointus, aux doigts ornés de griffes,  
Roulent leur œil luisant.

...  
C'est ici que l'énigme est encore sans Oedipe,  
Et qu'on attend toujours le rayon qui dissipe  
L'Antique obscurité" (74)

Faust, lui aussi, interrogea le sphinx qui continuera à se taire :

"Malheureux que je suis d'avoir sans défiance  
Mordu les pommes d'or de l'arbre de science !  
La science est la mort.  
Ni l'upas de Java, ni l'euphorbe d'Afrique,  
Ni le mancenillier au sommeil magnétique,  
N'ont un poison plus fort" (75).

Quant à Don Juan, l'autre grand mythe de l'Europe littéraire moderne avec Faust, il rêve d'Isis et de l'anneau d'or de Salomon (n'oublions pas que certains spécialistes glosent sur une éventuelle influence arabe dans le mythe du Don Juan de Séville). Enfin et surtout, Don Juan, qui chante la nature, "bois aux dieux inconnus" (76) - et c'est là certainement son geste le plus moderne, variante "du Dieu à naître" de Rimbaud, de Mallarmé, d'Y. Bonnefoy... (Les "dieux inconnus", à l'époque étaient aussi les dieux de l'Orient, l'autre face du monde...).

Bien que négativement "Les vendeurs du temple" inversent le processus de la quête faustienne et don juanesque, toute de mouvement. Là se place "la dialectique de pointe" du poème-bijou chez Gautier. S'il refuse la quête

insatiable de Faust et de Don Juan, il refuse également le culte de la possession - autant d'attitudes morales, religieuses et esthétiques qui ne peuvent mener qu'à l'échec. Citons longuement cette suite d'alexandrins (le terme "alexandrin" n'est-il pas lui-même, dans une certaine mesure, et à l'image de la Macédoine, un lieu de passage entre l'Europe et l'Asie ?). En cet extrait bien des clichés littéraires de l'Orient s'accablent qui trouveront leur forme décantée, plus tard. Rarement le propos de Gautier n'aura été si didactique :

"Non que l'or soit pour eux ce qu'il était pour nous,  
Un moyen d'imposer ses volontés à tous,  
Et de faire fleurir sa libre fantaisie  
Comme un lotus qui s'ouvre au chaud pays d'Asie.  
L'or, ce n'est pas pour eux de châteaux au soleil  
Un voyage lointain sous un ciel plus vermeil,  
Un sérail à choisir, de belles courtisanes  
Baignant de noirs cheveux leurs tempes diaphanes.  
...  
Le seul bonheur pour eux, c'est la possession" (77).

Exaltant le culte de la forme, faisant voisiner deux sonnets emblématiques de l'Occident et de l'Orient : "Versailles" et "La caravane", les gazhels, les barcaroles et le dialogue de Kadidja et d'Ahmed, Gautier va surtout prendre Niobé comme symbole de la poésie-statue qui le tente. Mais au gigantisme du Proche-Orient, il préfère bientôt la miniaturisation extrême-orientale du poème-bijou, ce "soleil sexuel fixe" proche en religion du culte du dieu Mazda des anciens Iraniens...

Toutefois ce n'est certainement qu'à partir d'*Espana* que le comparatisme de Gautier va pour ainsi dire passer du "topos" au "poetikos". (M. Riffaterre dans *Sémiotique et poésie* (78) choisit "In deserto" pour commencer ses analyses d'où se détache Moïse, le législateur des Hébreux, le premier homme social et culturel, en somme...)

Dès son titre, *Emaux et Camées* participe de l'écriture double de l'Orient et de l'Occident, alliance par laquelle se reconnaît le comparatisme de Gautier (les émaux seraient de lointaine origine arabe tandis que les camées viendraient de la Grèce). Dans le premier poème, intitulé "Préface", l'auteur invoque l'Orient par Goethe interposé, pour dire son refus de l'Histoire (Et pourtant l'engagement de Gautier vis-à-vis de l'Orient en cette époque coloniale n'est-il pas à son tour dans l'Histoire ?) - le sens profond de son comparatisme serait ainsi perçu en une perspective plus vaste, non pas un universalisme facile mais une recherche complexe d'identité. Dans "Affinités secrètes" (Goethe avait écrit "*Les Affinités électives*"), Gautier saura mener

ses principes jusqu'à leur extrême fin. Le présent de l'indicatif qui régit le poème ne vise pas seulement la pérennité de marbres, il désigne surtout la fugacité de toute chose :

"Marbre, perle, rose, colombe  
Tout se dissout, tout se détruit ;  
La perle fond, le marbre tombe,  
La fleur se fane et l'oiseau fuit ;

En se quittant chaque parcelle  
S'en va dans le creuset profond  
Grossir la pâte universelle  
Faites des formes que Dieu fond" (79).

Dieu est perçu comme une sorte de forgeron cosmique, de "fondeur", et l'on retrouve bien là le thème antique et oriental alchimique dans sa version cosmogonique. Cependant :

"Si nous sommes une statue  
Sculptée à l'image de Dieu  
Quand cette image est abattue  
Jetons en les débris au feu" ... (80)

Comme en Inde, l'aboutissement de tout rite est le feu. Aimer la forme du poème, du tableau, de la sculpture, de l'être jusqu'à la détruire pour qu'elle réapparaisse autrement, voilà la difficile leçon de l'Orient. Ce ne serait pas fatalisme, mais la condition de l'amour ("que l'inconnu devienne l'amant" (81)) la condition à l'étonnante volupté orientale, la condition de l'art enfin dans sa dimension plastique :

"Sur un tapis de Cachemire  
C'est la sultane du sérail,  
Riant au miroir qui l'admire  
Avec un rire de corail ;

La Géorgienne indolente  
Avec son souple narguilé  
Etalant sa hanche opulente  
Un pied sous l'autre replié" ... (82)

Par deux fois nous avons tenté de suivre Gautier dans sa découverte poétique de l'Orient. "Paysage" disait un espoir dans le corps physique tandis qu'"Ecritures et comparatisme" poussait plus loin le culte des formes jusqu'à

la destruction, condition indispensable à la renaissance du "sphinx blanc" (83). Gautier poète, artiste, n'a pas renoncé à son rêve oriental qu'il a su d'une certaine façon incarner dans la poésie-bijou. Maintenant, depuis plus d'un siècle, l'art et la poésie ont évolué, toujours dans le sens d'une problématique "destruction" ; et il est permis, là où nous en sommes, de nous demander comment notre auteur recevrait par exemple le conseil fraternel de Char s'adressant aux tenants de l'art pour l'art :

"Compagnons pathétiques qui murmurez à peine, allez la lampe éteinte et rendez les bijoux" (84)

Il est vrai qu'alors il faudrait aussi supposer que les dieux (ou Dieu) ne sont ni à naître ni à renaître puisqu'ils n'ont jamais existé autrement que dans l'imagination collective, et cela, dans le cas présent, ce serait vouloir aller trop vite, trop loin...

Jacques LARDOUX

#### NOTES

- 1 T. Gautier, *Poésies complètes*, Nizet 1970, T. I, p. 4.
- 2 Ibid., p. 7.
- 3 Ibid.
- 4 Ibid., p. 13.
- 5 Ibid., pp. 13-14.
- 6 Ibid., p. 22.
- 7 Ibid., p. 32.
- 8 Ibid., p. 57.
- 9 Ibid., p. 91.
- 10 Ibid., p. 132.
- 11 Ibid.
- 12 Ibid., p. 184.
- 13 Ibid., p. 178.
- 14 Ibid., p. 121.
- 15 Ibid., p. 123.
- 16 Ibid., p. 138.
- 17 T. 2, p. 5.
- 18 Ibid., p. 6.
- 19 Ibid., p. 19.
- 20 Ibid., p. 28.
- 21 Ibid., p. 35.
- 22 Ibid., p. 21.
- 23 Ibid., p. 39.
- 24 Ibid., p. 55.

- 25 Ibid., p. 53.
- 26 Ibid., p. 193.
- 27 Ibid., p. 69.
- 28 Ibid., p. 72.
- 29 Ibid., p. 102.
- 30 Ibid., p. 151.
- 31 Ibid., p. 215.
- 32 Ibid., p. 231.
- 33 Ibid., p. 235.
- 34 Ibid., p. 236.
- 35 Ibid., p. 238.
- 36 Ibid., p. 240.
- 37 Ibid., p. 287.
- 38 Ibid., p. 288.
- 39 Ibid., p. 302.
- 40 Ibid., p. 303.
- 41 Ibid., p. 297.
- 42 T. Gautier, *Rapport sur les progrès de la Poésie française (1867)*, p. 322 cité par R. Jasinski. *Poésies complètes* de T. Gautier op. cit. Introduction LXXXIV.
- 43 T. 3, p. II.
- 44 Ibid.
- 45 Ibid., p. 12.
- 46 Ibid., p. 44.
- 47 Ibid.
- 48 Ibid., p. 45.
- 49 Ibid.
- 50 Ibid., p. 63.
- 51 M. Eliade, *Forgerons et alchimistes*, Flammarion, p. 6.
- 52 T. Gautier, *Poésies complètes*, op. cit. p. 93.
- 53 Ibid., p. 94.
- 54 Ibid., p. 112.
- 55 Ibid.
- 56 Ibid.
- 57 Ibid., p. 128.
- 58 Ibid., p. 138.
- 59 Ibid., p. 197.
- 60 Ibid., p. 272.
- 61 R. Char cité par J.C. Mathieu in *La Poésie de René Char ou Le sel de la splendeur*, J. Corti 1988.
- 62 Gautier, *Poésies complètes*, op. cit. p. 279, T.3.
- 63 Ibid., T. I., p. 13.
- 64 Ibid., p. 88.
- 65 Ibid., p. 5.
- 66 Ibid.
- 67 Ibid., p. 14.
- 68 Ibid., p. 12.
- 69 Ibid., p. 14.
- 70 Ibid., p. 13.
- 71 Ibid., p. 42.

- 72 Ibid., p. 186.  
73 Ibid., p. 165.  
74 Ibid., T. 2, p. 32.  
75 Ibid., p. 31.  
76 Ibid., p. 49.  
77 Ibid., p. 107.  
78 M. Riffaterre, *Sémiotique et poésie*, Seuil 1982.  
79 Gautier, *Poésies complètes*, Ibid., p. 4-5, T. 3.  
80 Ibid., p. 75.  
81 Ibid., p. 6.  
82 Ibid., p. 8.  
83 Ibid., p. 24.  
84 Char. Partage formel XXII.



## SPIRITE A LA LUMIERE DE L'ORIENT

En lisant *Spirite*, le lecteur familier de Gautier sent la présence d'un autre fantôme, secret mais obsédant, l'Orient. *Spirite* n'est cependant pas une nouvelle orientale, comme *Fortunio*, ni un récit de voyage, comme *Constantinople...* et pourtant, dès le premier chapitre, dans la description de l'atelier-salon du héros, Guy de Malivert, une atmosphère discrètement orientale s'installe. Tout au long du récit, à travers le lexique, la composition, la thématique symbolique, cet exotisme diffus se précise et se serre, pour converger enfin sur la Grèce et le mont Parnès, sommet idéal où s'exalte l'Orient.

*Spirite* n'est certes pas un "voyage en Orient", mais bien plutôt un pourchas de l'Orient, une tentative essentiellement poétique d'intérioriser un Orient idéal, lieu de vérité et de bonheur, en rejetant un Occident lui aussi mythique, lieu de tentation, d'illusion et de mort. Pourchas d'un Orient méprisé aussitôt qu'atteint, parce qu'il n'a d'existence que dans l'au-delà, *Spirite* progresse "de la nuit à la lumière, du froid à la chaleur", des "teintes grises du ciel d'Occident" à "l'azur du ciel oriental" (1), de la mort à la vie. Aussi l'Orient dans *Spirite* est-il discrètement mais puissamment mis en perspective, ou "en abyme", comme la dictée de l'esprit au cœur du récit. Si *Spirite* n'est pas une nouvelle orientale, c'est à coup sûr une nouvelle orientée. Construite d'après une géographie symbolique polarisée par l'Orient, tissée de souvenirs des voyages de Gautier, elle évoque un Orient mythique sacré, paradis de lumière et d'amour, seul capable de révéler quel joyau étincelant peut devenir la conscience désirante enfin parvenue à transcender l'espace et le temps.

Tenter de lire *Spirite* à la lumière de l'Orient, ce sera donc, à travers métaphores et symboles, déceler comment un récit plus merveilleux que fantastique, comme d'ailleurs *Mademoiselle Dafné* son jumeau, dessine une

quête toute romantique de réunion intérieure d'un Moi déçu et souffrant, qui cherche à se ressaisir en voyageant de la périphérie au centre, de l'espace-temps aliénant à l'éternité infinie, de la nuit de l'Occident à la lumière de l'Orient.

## I. Spirite au pourchas de l'Orient.

### A. Géographie, souvenirs de voyage :

Au pourchas de l'Orient dès sa jeunesse, Gautier, partant pour Constantinople, donne à sa quête une dimension cosmique qui annonce déjà clairement *Spirite* :

"... ne faut-il pas parcourir un peu la planète sur laquelle nous gravitons à travers l'immensité, jusqu'à ce que le mystérieux auteur nous transporte dans un monde nouveau pour nous faire lire une autre page de son œuvre infinie ? (...) chaque année (...) je lis un pays de ce vaste univers (...), je fais un pieux pèlerinage aux endroits de la terre où la beauté des sites rend Dieu plus visible" (2).

Dans son "pèlerinage" vers la Grèce, ce que cherchait Gautier, et que trouvera Malivert, c'est un Orient mythique intemporel, espace sacré où naît et rayonne la lumière solaire, flambeau de la vérité et signe du divin. Comment s'étonner que *Spirite*, messagère céleste, accompagne Guy à son arrivée en Grèce, et découvre avec lui, dans le même ordre et avec les mêmes expressions, le paysage découvert par Gautier en 1852 :

"Le cap Ténare est l'extrême pointe de cette feuille de mûrier aux profondes découpures étalée sur la mer qu'on nomme aujourd'hui la Morée et qui s'appelait autrefois le Péloponnèse" (3),

devient dans *Spirite* :

"Le bateau (...) était arrivé à la hauteur du cap Malia, la dernière dentelure de cette feuille de mûrier qui forme la pointe de la Grèce et lui a donné son nom moderne" (4).

Suit la description du Taygète, dont le sommet, dans *Constantinople*, "était argenté de lames de neiges" (5), et qui dans *Spirite* retenait "un rayon de jour sur son sommet lamé de neige" (4). Le vers des *Géorgiques* de Virgile complaisamment cité dans *Syra* est simplement évoqué dans *Spirite* ; suit la description des voyageurs, auxquels dans *Spirite* sera mêlé Guy de

Malivert ; puis celle de la nuit grecque, avec les "scintillations" des étoiles et les "phosphorescences" du sillage, très semblables dans les deux textes (6). Après treize ans, le souvenir de Gautier reste le même, simplement plus épuré et plus net dans *Spirite* où seul l'essentiel doit subsister, à tel point qu'on se demande si Gautier ne s'est pas relu !

Mais, dans *Spirite*, le pourchas de l'Orient grec enfin identifié s'inscrit en outre dans une géographie symbolique hautement significative. Tous les pays cités dans *Spirite* sont autant de chemins de l'Est simplement évoqués ou visités, avant le voyage en Grèce, seul sans retour car seul chemin de la Vérité. Par rapport à Paris, centre où habite Guy, trois groupes de pays s'opposent, correspondant aux points cardinaux. La Suède et la Russie, pays nordiques, symboles neigeux de froide pureté, révèlent à Guy la nécessité de la purification spirituelle. Le voyage plein Nord vers la Suède, pays de Swedenborg et de Féroë, n'est pas même tenté par Guy, peu attiré par l'intellectualisme mystique du baron, mais plutôt par un "soleil" qu'il ignore encore être l'amour. Le voyage en Russie, vers le Nord-Est, exprime la quête de la pureté nordique alliée à celle de la lumière solaire de l'Orient. Progrès par rapport à la quête du Nord, le voyage en Russie, non éclairé par le soleil de l'amour, ne fait qu'ouvrir des horizons, attisant le désir de l'Orient sans rien résoudre.

Le voyage en Espagne, plein Sud, est quête de la chaleur solaire de l'été ; quête forcément stérile, car le soleil, non tempéré par la lumière de l'esprit qui rayonne à l'Orient, ne peut donner que le désert, un désert de sable brûlé aussi étouffant que le désert de neige du mysticisme intellectuel de Féroë.

Le voyage en Egypte, vers le Sud-Est, combine la quête du soleil méridional de l'amour et de la lumière orientale de la divinité. Ce voyage-là correspond bien mieux au désir de Guy : c'est le dernier qu'il tentera avant celui de Grèce, plein Est. Mais il est lui aussi voué à l'échec, c'est-à-dire au retour, car sans un minimum de purification et de connaissances, acquises au Nord, il est impossible de tirer profit de la chaleur et de la lumière. La quête circulaire du héros lui révèle donc que si la vérité est à l'Orient, c'est que l'Orient opère une synthèse mythique du Nord, du Sud et de l'Est, c'est-à-dire de la pureté, de l'amour et de la lumière, dans une apothéose sans retour parce que l'Orient, nouveau centre, permet l'accès à la transcendance. Et si cet Orient est grec, c'est que Malivert est poète, et que seule la Grèce, terre ancestrale des Arts, pourra lui apporter, en plus de l'indispensable synthèse des trois points cardinaux essentiels, l'union de la beauté, de la solidité et de la vérité recherchées dans l'image intemporelle du Parthénon retrouvé.

## B. Malivert l'oriental :

Roman orienté par les souvenirs de Gautier et par le symbolisme cardinal qui structure la quête, *Spirite* est aussi un roman orienté par son héros. Guy de Malivert le "barbare" pourrait bien proclamer, comme Gautier à Nerval :

"Moi je suis Turc, non de Constantinople, mais d'Égypte. Il me semble que j'ai vécu en Orient ; et lorsque pendant le carnaval je me déguise en quelque caftan et quelque tarbouch authentique, je crois reprendre mes vrais habits" (7).

La béate tranquillité dans laquelle nous surprenons Guy chez lui, au tout début, rappelle le "kief" oriental qui surprit tant Gautier. Et dans le premier paragraphe, on sait que les pantoufles de Guy viennent du Maroc, et qu'il boit du Bordeaux "retour de l'Inde", comme si cette manière de vieillir et bonifier le vin avait en plus le pouvoir de le sacraliser, d'en faire un philtre d'Orient, capable d'emporter le buveur vers l'ailleurs désiré !

Plus tard, lorsque Guy, agité par le mystérieux avertissement de Féroë, ne peut trouver le sommeil, il se lève et passe "un mach'lah en poil de chameau qu'il avait rapporté du Caire" (8). Ainsi revêtu d'Orient, Guy affirme sa quête, tout en se protégeant de l'inconnu en bon oriental superstitieux, comme ce marin vu par Gautier dans un café de Constantinople, qui, ne pouvant "broder ses habits", "brode sa peau", et porte tatoué au bras

"le *mach'allah* talismanique qui préserve du mauvais œil si redouté en Orient" (9).

Le déguisement oriental indispensable au voyageur curieux, comme Nerval au Caire, comme Gautier lui-même, joue d'autres rôles plus symboliques : ample et long, libérateur, il sépare l'intérieur de l'extérieur, protégeant le Moi en même temps qu'il lui permet d'accéder à l'ailleurs par l'effacement de sa propre individualité. *Spirite* apparaîtra plus facilement à Guy vêtu d'Orient ; et si le mach'lah n'est plus mentionné par la suite, peut-être parce qu'on n'imagine plus désormais Guy vêtu autrement chez lui, d'autres objets familiers prennent le relais : *Spirite* apparaîtra à Guy dans une atmosphère orientale baroque, à travers "un miroir de Venise suspendu à la tapisserie en cuir de Cordoue", devant "un magot en jade" au sourire moqueur et une Vénus de Milo dépitée (10).

Mais pour que le "déguisement" oriental soit efficace, il doit être *authentique* comme les caftan ou tarbouch de Gautier, comme le mach'lah de Guy. C'est que ce ne sont pas des déguisements mais bien de vrais habits, les seuls que puisse en vérité porter le héros oriental car seuls seyant à son

être intérieur. Lorsqu'un costume plus ou moins oriental affuble un personnage qui n'a rien d'oriental dans son âme, c'est une perversion maléfique et ce faux Orient, loin de séduire le héros, le repousse en lui signalant un être de l'Occident. Guy, horrifié, découvre Mme d'Ymbercourt vêtue

"d'une veste de couleur voyante, soutachée, brodée chargée de plus de jais et de passementerie que jamais *maja* allant à une *féria* ou à une course de taureaux n'en suspendit à sa basquine" (11).

Ce costume de *maja*, autre souvenir de Gautier qui en porta un semblable en Espagne, décrit dans sa correspondance (12), et regretté dans *Constantinople* : "mon costume de *majo* maintenant mangé des vers, hélas ! et qui avait un si splendide pot à fleurs dans le dos" (13), ce costume se révèle ridicule et choquant lorsqu'il redevient déguisement sur une de ces "poupées à bouche en cœur et à joues roses des gravures de modes" (11), n'ayant vraiment rien d'oriental, car toute superficielle.

La même opposition se retrouve dans les objets : si Guy dispose ses cendres de cigare dans une précieuse "petite coupe de bronze antique chinois au pied en bois d'aigle" (14), Mme d'Ymbercourt, toujours "fausse belle femme" car fausse orientale, a un vase de Chine où s'épanouit une plante dont elle en sait même pas le nom, et qui n'est pour elle qu'une "chose belle et chère" dont "il n'y (a) rien à dire" (15) ; et Guy, qui possède

"là dans cette boîte en laque de Coromandel du thé de caravane, du thé authentique, portant encore le cachet de la douane de Kiatka, le dernier poste russe sur la frontière de Chine !",

ne peut supporter l'idée d'aller chez Mme d'Ymbercourt

"boire une tasse d'eau chaude où l'on a fait mariner quelques feuilles teintées de bleu de prusse et de vert-de-gris" (16).

### C. L'Orient mythique : (ou la Vie dans la mort).

Ainsi, dans les objets comme dans les costumes, dans le cœur du héros comme dans la géographie symbolique, toute vérité est marquée du sceau de l'Orient, qui sacralise et régénère tout, car l'Orient mythique que poursuit Guy est cet au-delà intérieur, inverse de l'Occident maléfique, profane, lieu de dispersion et de mort où s'engloutit le soleil, et avec lui tout espoir d'amour et de lumière.

Spirite, pur esprit et ange d'amour, est totalement marquée du signe de l'Orient où elle entraîne Guy, bien qu'elle soit morte, car il y a mort et

mort. Dans le roman, rien de démoniaque, ni de fatal, ni même de ténébreux, aussi l'Ouest, domaine traditionnel de la mort, n'a-t-il rien à y faire, car à la lumière de l'Orient la mort même est transfigurée. Au cimetière de Scutari près des bières entrouvertes pour lesquels il fut pris

"d'une curiosité étrange, horrible (...) pour surprendre le mystère de la tombe et voir la mort dans son intérieur" (17),

Gautier avoue son inattendue sérénité :

"Si jadis j'ai rêvé la *Comédie de la mort* au cimetière du Père-Lachaise, je n'en aurais pas écrit une strophe au cimetière de Scutari. -A l'ombre de ces cyprès tranquilles, un crâne humain ne me faisait pas plus d'effet qu'une pierre, et le paisible fatalisme de l'Orient s'emparait de moi malgré ma chrétienne terreur de la mort et mes catholiques études du sépulcre. Aucune de ces poussières interrogées ne me répondit. Partout le silence, le repos, l'oubli et le sommeil sans rêve au sein de Cybèle, la sainte mère (...). L'air était d'une douceur charmante, et je sentais la vie m'inonder par tous les pores au milieu de cette forêt sombre dont le sol est fait de poussière jadis vivante" (18).

C'est qu'à l'inverse de l'Occident qui est la mort dans la vie, l'Orient révèle la vie dans la mort, et mieux encore, la mort anéantie, transcendée dans une immortalité lumineuse. Même le Père-Lachaise où dort Lavinia pourra ainsi devenir, dans *Spirite*, un lieu de sérénité, car l'Orient a triomphé de l'Occident, accomplissant définitivement l'inversion entre le réel et le spirituel :

"Guy (...) rentra dans Paris peuplé partout de vivants qui ne se doutent pas qu'ils sont morts, car la vie intérieure leur manque" (19).

Mais pour que s'accomplisse ce triomphe, il faut avoir réussi l'épreuve de l'Occident : pour authentifier la quête, qui ne doit pas paraître résulter du hasard, l'axe symbolique Orient-Occident doit être d'abord parcouru, afin que la lumière de l'Orient s'affirme plus forte que l'attrait fallacieux de l'Occident parisien.

## II. Orient et Occident.

### A. Les trois portes occidentales de l'Orient :

En effet, la marche parisienne de Guy vers l'Orient est jalonnée par trois portes monumentales, l'Arc de Triomphe, la Madeleine et le Père-Lachaise, trois portes qui, situées dans l'espace occidental, constituent pour lui une épreuve à affronter avant d'arriver à la quatrième porte, la vraie, l'orientale : le Parthénon.

Sortant de chez Mme d'Ymbercourt, après avoir été "sauvé" par Féroë, Guy erre "en rêvassant" dans une inconsciente marche vers l'Ouest dont il ignore les dangers car il est littéralement "déboussolé", ayant perdu son orientation précédente sans avoir encore retrouvé la vraie. Arrivé au rond-point des Champs-Élysées, il fait face à l'Ouest, et au moment où le soleil se couche : double risque, double soumission à l'Occident. Mais Guy, protégé déjà par Spirite, réussit l'épreuve : il se garde bien de franchir "l'arc de cette porte immense" de l'Occident infernal, se contentant de contempler, à travers elle, le soleil caché mais pas encore couché, filtrant quelques rayons à travers les nuages. Non franchie, la porte de l'Occident perd sa puissance maléfique et s'inverse, devenant une porte de l'Orient pour Guy qui voit de l'autre côté "une écume de lumière" frangeant les nuages, et "des anges à grandes ailes de feu" sur

"un banc de nuages noirs semblable à un promontoire baigné d'ombre au milieu d'une mer phosphorescente" (20).

Dans cette vision éclatante, toute la thématique de la quête se révèle à Guy : la lumière, l'ange, l'écume, la mer phosphorescente ; et cette annonce de l'apothéose grecque finale, à travers la porte triomphale, en promet le succès.

Ayant surmonté l'épreuve et aperçu le but, Guy s'en retourne définitivement sur le chemin de l'Orient. Ensuite, les deux autres portes monumentales, de plus en plus discrètes, marqueront son parcours parisien, à la fin de chaque étape initiatique et après un dialogue avec Féroë, traçant cette *droite* très nette qui *oriente* tout le roman : la Madeleine,

"dont la colonnade grecque, argentée par les pâles rayons d'une lune d'hiver, prenait, au bout de la large rue Royale, un air de Parthénon" (21) ;

et le monument funéraire de Lavinia au Père-Lachaise - trois paragraphes significativement rajoutés par Gautier sur le manuscrit primitif - qui fait

basculer dans l'au-delà de l'Orient mythique toute la vie de Guy.

Le double voyage vers l'Orient, le réel et l'intérieur, progresse aussi en profondeur. Malivert passe par les trois portes occidentales de l'Orient non seulement d'Ouest en Est, mais aussi avec un regard constamment abaissé qui traduit sa pénétration accrue de l'extramonde : il lève les yeux vers l'Arc de triomphe, regarde droit la Madeleine, et baisse les yeux devant la tombe. C'est que les portes de l'Orient sont symboliquement de plus en plus étroites ; et quand il se trouvera devant la dernière, la vraie, le Parthénon pourtant gigantesque, il ne la verra même plus, ne jetant "qu'un regard distrait" sur l'apparition fantastique de la statue chrysléphantine de Phidias : le dernier appel tentateur de l'Occident, qui rappelle au poète le merveilleux berceau artistique de notre civilisation, échouera devant la toute-puissance de l'Orient rayonnant dans le regard de Spirite.

Mais avant d'accéder à cette dernière porte, Guy a triomphé de l'épreuve la plus dangereuse de l'Occident. Sa tentative de suicide au moyen d'un instrument symboliquement très occidental, une "arme sauvage" des "Indiens d'Amérique", venant d'on ne peut plus à l'Ouest, la flèche "trempée dans le *curare*" (22), représente la plus pernicieuse tentation de l'Occident car Guy, cette fois, n'a pas su reconnaître le véritable objet de son désir, et a confondu la mort occidentale, volontaire et agressive, le suicide, avec la mort orientale, libératrice car reçue et acceptée. Guy a failli réinverser complètement le sens de sa quête, et si Spirite n'était pas venue elle-même le retenir in extremis, c'était la chute définitive dans les profondeurs de l'Occident infernal, chute que Gautier envisagera dans *Mademoiselle Dafné*.

Ainsi, d'épreuve en épreuve, de porte en porte, l'Orient finit par capter magnétiquement tous les autres points cardinaux : ayant déjà englobé Nord, Sud et Est, il parvient à attirer à lui son antagoniste, l'Occident tentateur. De là l'inversion radicale des valeurs initiales : les portes de l'Occident ouvrent sur l'Orient, Malivert l'oriental devient, en Grèce, le "barbare d'occident", (23), la mort devient la vie, la nuit devient le jour.

## **B. Nuit et jour, lumière et ombre :**

Dans *Spirite*, la quête lumineuse de l'Orient se traduit en effet surtout dans l'opposition du jour et de la nuit. *Spirite* est un roman nocturne : il commence la nuit, en hiver ; presque tous les événements essentiels ont lieu la nuit, et chaque "journée" se compose d'abord d'une nuit qui prépare le jour suivant. Il n'y a cependant aucune contradiction entre le nocturne du roman et la quête de la lumière, car l'inversion orientale des données habituelles fait de cette nuit le miroir de la vraie lumière.

Déjà, dans *Spirite*, on n'assiste jamais à la tombée de la nuit, moment maléfique où l'Occident semble triompher. A l'Arc de triomphe, moment le plus dangereux car le plus proche du couchant, Guy voit encore des rayons du soleil, pas encore couché. Ensuite, il va au club en voiture, et ne voit donc pas l'effacement de la lumière. A la fin, Guy arrive en Grèce au crépuscule ; mais à peine sait-on s'il est sur le pont du bateau, alors que l'on voit surtout étinceler la neige du Taygète (24). Effacé ou absent au couchant, Guy sera en revanche présent au lever du jour, aimanté qu'il est par l'Orient ; et une fois qu'il aura été témoin de l' "explosion sublime" de la lumière de l'Orient (25), jamais plus le jour ne disparaîtra pour lui : le roman nocturne à Paris aura fait place au roman diurne de l'Orient. D'ailleurs, en Grèce, même la nuit révèle à Guy la lumière de l'Orient, car il s'aperçoit vite qu'elle est plus lumineuse que le jour occidental parisien : "le noir pyroscaphe semblait nager dans un bain de lumière" (24). En revanche, le soleil parisien, lamentable de pâleur, ravale le jour occidental à sa vraie dimension, celle d'une nuit à peine atténuée : c'est "un pâle soleil d'hiver" (26), "un soleil sans rayon pareil à un large cachet de cire rouge" (27), "un vrai soleil fait pour les morts" "plus semblable à la lune qu'à l'astre du jour" (28), si bien que l'espace occidental, dans *Spirite*, est toujours nocturne, même quand il est éclairé par ce faible soleil, ou par la lune, qui exalte la nuit et peut seule donner à la Madeleine son air de Parthénon.

Pendant Guy n'aime "ni la lune, ni le soleil" (29) : c'est que ni l'une ni l'autre ne répandent la vraie lumière de l'Orient, qui naît et rayonne au sein même de la nuit intérieure. Dans la première partie du roman, ce qui étincelle est intimement lié à la lumière de l'Orient ; ce sont les yeux de Féroë, l'initié qui a intériorisé cette lumière :

"Ses yeux, d'un bleu d'acier, brillaient singulièrement et lançaient des rayons dont Guy de Malivert crut sentir la chaleur à sa poitrine" (30)

et, plus loin,

"les yeux du baron de Féroë étincelaient" (31).

C'est le flamboiement du gaz, substance éthérée rayonnant de l'intérieur, dont Gautier disait déjà qu'il donnait aux "féeries d'Orient" de l'Opéra les "impossibles lueurs de l'apothéose" (32). C'est le miroir de Venise, porte de l'au-delà (33) ; c'est la main, les yeux, tout le corps de *Spirite*, esprit de lumière :

"L'intensité de lumière qu'elle répandait était si vive que Malivert fut contraint de détourner la vue",

ce qui lui fait dire à Guy :

"Pauvre ami ! J'oubliais (...) que tes yeux ne peuvent supporter le plus faible rayon de la vraie lumière" (34).

Ce qui étincelle, c'est aussi l'inspiration poétique et ses "étincelles lumineuses" (35) ; et, surtout, ce sont les rêves de Guy, pareils à la lumineuse découverte de la mort par Spirite, pleins de "lumière fourmillante", de "pousière diamantée" (36), ou de "phosphorescence aveuglante" (37).

Ainsi la métaphore de lumière surgit-elle toujours, obsédante, aux moments les plus sombres, les plus nocturnes du roman, pour mieux accentuer, parfois jusqu'à la lourdeur, le contraste entre le soleil d'occident fait pour les "morts" à qui la vie intérieure manque, et la lumière de l'Orient, mystérieuse, divine, indescriptible car rayonnant à l'intérieur pour les seuls initiés. Orientées par l'oxymore du "soleil noir - Guy redoute "les ténèbres du soleil" (38) tandis que Spirite découvre "des intensités et des éclats à faire paraître noire la clarté de notre soleil" (39) - les métaphores de lumière dessinent un réseau paroxystique qui tente désespérément de dire l'indicible avec de bien pauvres moyens : notre lexique occidental, limité, essaie vainement de cristalliser la splendide lumière de l'Orient dans des images de flamme, de phosphorescence et de pierres précieuses.

### C. Les métaphores de lumière :

Déjà dans *Constantinople* surgissait le même réseau métaphorique, axé sur le scintillement, la phosphorescence et le joyau, toujours en référence au même oxymore, et enrichi de liquidité bleuâtre. Les "yeux fixes" des derviches tourneurs

"contemplaient les splendeurs d'Allah scintillant avec un éclat à faire paraître le soleil noir" (40).

"L'eau du golfe multipliait, en les brisant, les reflets de ces millions de phosphorescences et paraissait rouler des torrents de pierreries à demi fondues",

dans *Une Nuit du Ramadan* (41), devient dans *Spirite* :

"L'écume brassée par les aubes des roues rejailissait en millions de diamants qui brillaient un instant et se fondaient en bleuâtres phosphorescences" (42).

Dans *Spirite*, on constate que les métaphores de lumière se combinent et se renforcent, l'enjeu étant non seulement de peindre l'invisible, mais

aussi de marquer les progrès initiatiques du héros. C'est pourquoi la lumière du début, chez Guy, est la plus faible possible : la lampe répand une "lumière laiteuse et douce (...) semblable à une lune qu'estompe un léger brouillard" (43). Puis, tous les degrés et nuances seront parcourus jusqu'à cette "effervescence" de lumière et ces "diamants dans la flamme" qui décrivent l'apothéose de Guy et Spirite.

Ainsi le cadre du miroir de Venise, juste avant la première apparition de l'esprit, lance des "éclairs prismatiques" qui produisent un "scintillement" contrastant avec le miroir lui-même, "d'un noir bleuâtre, indéfiniment profond" (44). Ce bleuâtre, couleur de l'insondable, de l'épaisseur du vide accumulé, donc nuance parfaite de la lumière de l'Orient, reparaitra d'abord chaque fois que l'esprit se manifesterá ; ainsi les yeux de Spirite "étoilaient et bleuissaient comme des saphirs" quand elle est apparue à Guy au Bois (45) et son col est "baigné de transparences bleuâtres" quand elle joue du piano (46). Puis, en Orient, le bleuâtre dans toutes ses nuances envahit tout le paysage, depuis "l'azur du ciel oriental", "la mer d'un bleu profond", "les vapeurs bleues du soir" (47) et les "bleuâtres phosphorescences" du sillage (42), jusqu'à ce que la lune révèle l'essence même du bleuâtre :

"(...) la nuit était devenue une espèce de jour bleu, un jour de grotte d'azur, d'un ton vraiment magique" (48),

et même le Parthénon apparaîtra allégé, aérien et lumineux sur "les teintes bleuâtres des lointains" (49). Ce bleuâtre, qui n'est que l'apparence visible de la lumière de l'Orient, disparaîtra à la fin, absorbé dans le scintillement de la lumière absolue de l'au-delà.

Plus encore que la nuance, c'est le scintillement et la phosphorescence qui traduisent l'éclat total de la lumière de l'Orient, vivante et multiple comme l'eau, comme si la lumière de l'Orient ne pouvait révéler sa totalité que dans des images combinant les éléments antagonistes, l'eau et le feu. Le rêve de Guy est plein "d'immensités bleuâtres" traversées de "ruissellements d'une phosphorescence aveuglante", de "scintillations plus intenses encore", "une irradiation immense" "comme une cascade de soleils liquéfiés qui tomberait de l'éternité dans l'infini" (50). Découvrant l'au-delà, Spirite décrit la "lumière fourmillante, brillant comme une poussière diamantée", avec ses "courants" et ses "remous", la "voie lactée (qui) ruisselait sur le ciel, fleuve de soleils en fusion" ; les "scintillations" et les "flamboiements immenses et farouches" des étoiles ; les "irradiations d'or et d'argent" et les "phosphorescences diamantées" de la lumière divine (51).

L'inspiration musicale ou poétique, de même nature que la lumière de l'Orient, s'inscrit dans le même réseau métaphorique de jaillissement scin-

tillant : Spirite "se tenait debout sur le seuil lumineux, dans une scintillation à faire pâler les soleils" ; sa poésie se fait lumière :

"la phrase en fusion jaillissait et débordait, mais en éclaboussures superbes, semblables à des rayons d'étoiles brisées",

tandis que sa musique éclate en

"ondulations lumineuses comme celles qui nuancent l'explosion radieuse des aurores boréales" (52).

Union de l'eau et du feu, la lumière de l'Orient règne en Grèce, pays de la mer et du soleil. Alors que le lexique de la scintillation et de la phosphorescence s'affirme, obsédant, encore enrichi de lueurs de diamant, le lexique de l'eau s'étale, infiniment varié, inondant tout, depuis l'écume jusqu'aux cascades, que l'on contemple d'abord, puis que l'on pénètre : Guy se sent "nager dans un bain de lumière" ; il décrit son goût pour la mer, "vague, immense et profonde comme l'infini", et sa sensation magique de "marcher sur les eaux" qui préfigure son envol radieux, fusion définitive avec l'absolu préparée par le "scintillement diamanté de l'écume" et le "perpétuel fourmillement lumineux" de la lune sur la mer (53).

Dans l'obsession de ces images remarquablement récurrentes, il y a pourtant une progression, marquée par la métaphore surajoutée de la pierre précieuse, et spécialement du diamant. Il faut attendre l'arrivée de Guy en Grèce pour lire l'expression quasi pléonastique "scintillement diamanté" rendant l'intensité lumineuse ; il faut aussi attendre les dernières pages pour voir le "fourmillement" et "l'effervescence" finale d'une lumière divine réellement vivante. Cette apothéose tente de mettre au superlatif les images précédemment employées, avec toute la difficulté que rencontre la plume bourbeuse de Gautier. Si l'image du diamant reparait si souvent, si même le loueur de chevaux ne peut s'appeler que Diamantopoulos, c'est que la pierre précieuse cristallise la lumière de l'Orient. Déjà les derviches tourneurs, dans *Constantinople*, sont censés voir

"les forêts d'émeraude à fruits de rubis, les montagnes d'ambre et de myrrhe, les kiosques de diamants et les tentes de perles du paradis de Mahomet" (54).

Puis Spirite, au ciel, a découvert des âmes

"blanches comme le diamant, (...) colorées comme le rubis, l'émeraude, le saphir, la topaze et l'améthyste" ;

et elle explique cette description un peu trop "caverne d'Aladin" par son impuissance à mieux dire :

"Faute d'autres termes que vous puissiez comprendre, j'emploie ces noms de pierreries, vils cailloux, cristaux opaques, aussi noirs que l'encre, et dont les plus brillants ne seraient que des taches sur ce fond de splendeurs vivantes" (55).

Indescriptible, la lumière divine ne peut se peindre qu'avec des métaphores contrastées qui sont moins une pétrification impuissante (56) qu'une transformation de l'oxymore de départ, le "soleil noir" de l'Occident étant devenu "diamant noir" à l'Orient, alors que la "splendeur vivante" peut seule donner l'idée de la réalité de la lumière divine. Au-delà de toutes les poussières et phosphorescence diamantées, au-delà même du palpitant "diamant dans de la flamme", l'apothéose de *Spirite* se termine, exactement comme la vision des derviches, par l'image de la "perle unique", plus précieuse qu'une autre pierre justement parce que, née d'un organisme vivant, elle n'est pas pétrifiée et qu'elle est la seule à posséder un "orient". Avec ou sans jeu de mots, la perle unique finit ainsi par désigner le tréfonds de la personnalité, le Moi infini, joyau intérieur de la conscience en quête d'elle-même.

### III. L'Orient-joyau ou le Moi transcendé :

A la fin de sa vie, Gautier l'éternel romantique cherche toujours à dépasser le temps, l'espace et la conscience, sources du mal-être de son siècle, dans une tentative mystique de recentrement et d'ascension. Nouvelle orientée, *Spirite* dessine un orient mythique qui n'est autre que le joyau du Moi du poète, enfin rencontré et transcendé dans l'amour. Sur la croix spatiale symbolique, *Spirite* explore deux directions, l'Orient et la verticale ascensionnelle, qui convergent en un point central à partir duquel se réalisera l'androgynie mystique, accessible seulement par l'Orient devenu centre total.

#### A. L'Orient centre de l'espace :

La droite qui oriente *Spirite* se définit par deux points principaux, la chambre de Guy au début, lieu sacré, véritable temple où se révèle l'esprit, et le Parnès à la fin, autre lieu sacré où se réalise l'apothéose. Entre ces deux points, l'errance initiatique de Guy se déroule en cercles successifs dans Paris, avec la claire conscience qu'au moment où va apparaître *Spirite*,

"Il mettait le pied hors du cercle que la nature a tracé autour de l'homme. Sa vie pouvait être désorbitée et tourner désormais autour d'un point inconnu" (57).

Désorbitée, en effet, la vie de Guy gravitera autour d'un centre sans cesse déplacé vers l'Orient, sa chambre, puis son "cercle", puis les portes monumentales, jusqu'à ce qu'il trouve son vrai centre, au Parthénon. Mais là, à l'Orient, alors que la stabilité devrait l'emporter, on assiste au déplacement vertical du centre qui révèle la transcendance de l'Orient mythique et la direction finale ascensionnelle du voyage restant à accomplir :

"Toutes (les lignes du Parthénon), doucement, tendaient à un idéal inconnu, convergeaient vers un point mystérieux, mais sans effort, sans violence, et comme sûres de l'atteindre. Au-dessus du temple, on sentait planer cette pensée vers laquelle l'angle des frontons, les entablements, les colonnes aspiraient et semblaient vouloir monter, imprimant d'imperceptibles courbes à l'horizontal et au perpendiculaire" (58).

Ainsi l'Orient mythique, point focal céleste, peut-il courber les droites de la croix spatiale, les "aspirant" vers le ciel. L'espace oriental grec sera aussitôt méprisé qu'atteint, parce que le centre de l'espace intérieur se révèle en hauteur, à une distance indéterminée au-dessus de sa "racine" orientale, le Parthénon. C'est pourquoi Guy devra reprendre sa quête dans un retour ascensionnel symbolisé par la montée au Parnès, lieu sacré des poètes où le héros s'unira à sa Muse, mais aussi domaine lumineux d'Apollon, situé au Nord-Est d'Athènes, forçant donc Guy à s'élever en amorçant un nouveau retour sur soi, le dernier.

## B. L'Orient centre du Temps.

Mais dès que l'on quitte l'axe Occident-Orient pour s'élever sur la verticale, on change de dimension. Le Parthénon, après avoir révélé à Guy la transcendance du véritable espace oriental, lui permet aussi de dominer le Temps. C'est le sens de la vision splendide du Parthénon ancien retrouvé : il n'y a plus de séparation entre l'époque de Phidias et celle de Guy. Sous le regard de Spirite, l'Orient-centre du Temps contient l'Éternité. Mais comme l'espace, il est aussitôt dédaigné qu'entrevu : l'éternité aussi est orientée, et une "vision rétrospective" (59), à contre-temps, semble n'avoir aucune consistance face à la vision d'éternité future que la lumière de l'Orient a déjà montrée à Guy en rêve. Elle serait plutôt signe de régression fatale, comme chez Balzac où, dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, Lucien de Rubempré au moment de se suicider "voit" la Conciergerie dans sa splendeur originelle, elle aussi orientale :

"(...) il en admirait les proportions babyloniennes et les fantaisies orientales" (60).

Ainsi l'Orient recentre le temps, comme l'espace, en révélant à Guy que devant la vérité éternelle, peu importe une civilisation éphémère, même si c'est la plus belle et le berceau de la nôtre. L'éternité aussi devra donc être conquise ailleurs qu'au Parthénon, dans une extase proche de celle que connut Gautier devant les derviches tourneurs, une extase annonçant déjà la perte de la limite entre le Moi et l'Autre, dans la réminiscence et l'envol :

"Des souvenirs d'existences antérieures me revenaient en foule (...) toutes sortes d'images et de tableaux de rêves oubliés depuis longtemps s'ébauchaient lumineusement dans la vapeur d'un lointain bleuâtre",

et, comme dans *Spirite*, l'extase est atteinte dans l'envol : les derviches, comme de grands oiseaux blancs,

"sur un embrasement d'aveuglante lumière (...) flottaient éperdument dans l'éternité et l'infini, ces deux formes de Dieu" (61).

### C. L'Orient centre de la conscience :

Si le Parthénon dévoilé puis dédaigné révèle à Guy "ces deux formes de Dieu", l'infini de l'extase spatiale et l'éternité de l'extase temporelle, la synthèse totale du Moi ne pourra cependant être opérée que par la fusion dans l'Autre, extase suprême. L'Orient, c'est surtout le lieu mythique essentiellement féminin de l'Autre divinisé. Le rêve oriental, c'est le rêve de la femme - mère protectrice, qui, chez Gautier, devient la Vierge morte amoureuse, forme accomplie de son mythe personnel, et salvatrice justement parce qu'elle ouvre le chemin radieux de l'Orient. Le retour à la terre-mère orientale, berceau du monde, devient ainsi la dernière étape à franchir avant l'accès au paradis, comme une régression fantastique qui conduirait au-delà du Moi, par-delà la naissance.

Plus encore que l'espace et le temps, c'est la Vierge que glorifie le Parthénon. Gautier insiste, entre tirets :

"(...) il se trouva devant le Parthénon, -le temple de la Vierge, -le sanctuaire de Pallas-Athéné, la plus pure conception du polythéisme" (62).

Et *Spirite*, debout à l'entrée, comme une "vierge des Panathénées descendue de sa frise", est la vraie déesse de ce temple du Moi-Autre, supérieure même à l'ancienne déesse car la lumière de l'Orient rayonne dans son regard :

"Mais dans ses yeux de pervenche brillait une lueur attendrie qu'on ne voit pas aux yeux de marbre blanc" (63).

Le vrai chemin de la lumière de l'Orient, finalement, c'est ce regard, qui transmet toute la profondeur magnétique de l'Orient intérieur, et qui, tout-puissant, attire celui de Guy si fort qu'il dédaigne la vision du Parthénon retrouvé pour se noyer dans l'Autre : "ses yeux cherchèrent aussitôt les yeux de Spirite" (64). Le regard, unique accès possible au "ciel pénétrable aux seuls yeux des voyants" (65), sera aussi le seul moyen d'attester la réussite de la quête, l'accès à l'ange d'amour, triomphe de la conscience transcendée ; mais, en même temps, le regard devenu regard du double fausse le jeu et remet tout en question, l'ange d'amour étant lui-même regardé. Le baron de Féroë, double de Guy - il tient probablement son nom du "férouer", ou double, auquel Nerval fait allusion dans son *Voyage en Orient* - peut seul voir et attester l'apothéose lumineuse du héros, mais il reste isolé, cloué à la terre, et porte tout le poids amer du conte :

"Et moi, combien de temps me faudra-t-il encore attendre ?" (65).

L'initié, le "voyant", celui dont le regard est regard du centre parce qu'il a intériorisé la lumière de l'Orient, celui-là est exclu de l'Orient. Cela signifie-t-il que l'œil qui pénètre l'Orient sans avoir sa Spirite est un "mauvais œil" ? Ou que Féroë, double terrestre de Guy, préfigure Lothario, l'explorateur de l'Occident et des profondeurs dans *Mademoiselle Dafné* ?

Décidément, aucun conte de Gautier ne finit vraiment bien. Si l'Orient demeure inaccessible même à l'initié, quel espoir peut porter le trop exceptionnel ange d'amour ? Trente-cinq ans après, on entend encore à la fin de *Spirite* l'écho mélancolique du final de *La Cafetière* :

"... il n'y avait plus pour moi de bonheur sur la terre" (66).

\*  
\*\*

Il ne restait donc dès le début que deux possibilités de quête, l'une au ciel, *Spirite*, rêve initiatique à travers un prisme oriental inversant toutes les données réelles ; l'autre sous terre, *Mademoiselle Dafné*, dernière tentative de saisie du Moi intérieur par Gautier, dans un conte symétrique de *Spirite*, écrit lui aussi, et peu après, chez Carlotta Grisi, un conte lui aussi peu fantastique, et situé à l'opposé sur la croix spatiale, explorant aussi bien le terrifiant Occident labyrinthique et la verticale profonde que *Spirite* explorait l'Orient mythique et la verticale ascensionnelle. Les deux contes ouvrent

sur l'espace intérieur du poète, exorcisant ses hantises à travers deux "spectres", l'un vrai, angélique et féminin, Spirite, l'autre faux, démoniaque et vengeur, Lothario, qui apparaît comme un spectre à Dafné et la tue de saisissement (67). Finalement, c'est peut-être *Mademoiselle Dafné* le seul conte de Gautier qui finisse bien, parce que c'est le plus sombre, le plus parodique, le moins oriental.

Eternel romantique, superstitieux et pudique, toujours amoureux d'une étoile, Gautier, au pourchas de l'union impossible entre rêve et réel, entre art et vie, entre moi et non-moi, terminera toute une vie passée à la lumière de l'Orient par une plongée vertigineuse et définitive dans l'ombre de l'Occident : il n'y eut de bonheur pour lui ni sur terre ni au ciel, et la lumière de l'Orient ne fut qu'un rêve scintillant.

Anne-Marie LEFEBVRE

#### NOTES

Les références au texte de *Spirite* renvoient à l'édition Nizet, Paris, 1970, par Marc Eigeldinger.

Les références à *Constantinople* renvoient à l'édition Charpentier, Paris, 1891.

- 1 *Spirite*. p. 195.
- 2 *Constantinople*. p. 6, "En mer".
- 3 *Ibid.* p. 34.
- 4 *Spirite*. p. 195.
- 5 *Constantinople*. p. 35, "Syra".
- 6 *Constantinople* p. 38-39 et *Spirite*. p. 197.
- 7 *Correspondance générale*. édit. Droz, Genève, 1986, T. II, p. 40-41, lettre 441, parue dans *La Presse* du 25 juillet 1843.
- 8 *Spirite*. p. 59.
- 9 *Constantinople*. p. 107, "Cafés".
- 10 *Spirite*. p. 82.
- 11 *Ibid.* p. 61-62.
- 12 *Correspondance...*, éd. citée, T. I, p. 203 ; lettre 209, du 17 juillet 1840.
- 13 *Constantinople*. p. 54, "Smyrne".
- 14 *Spirite*. p. 40.
- 15 *Ibid.* p. 51.
- 16 *Ibid.* p. 41.
- 17 *Constantinople*. p. 162, "Le Cimetière de Scutari".
- 18 *Ibid.* p. 163-164.
- 19 *Spirite*. p. 169.
- 20 *Ibid.* p. 73.
- 21 *Ibid.* p. 106.
- 22 *Ibid.* p. 181.
- 23 *Ibid.* p. 203.
- 24 *Ibid.* p. 197.

- 25 *Ibid.* p. 201.  
 26 *Ibid.* p. 60.  
 27 *Ibid.* p. 96.  
 28 *Ibid.* p. 168.  
 29 *Ibid.* p. 187.  
 30 *Ibid.* p. 56.  
 31 *Ibid.* p. 80.  
 32 *Constantinople.* p. 85, "Le Petit-Champ, la Come d'Or", et *Spirite* p. 47 et 73-74.  
 33 *Spirite.* p. 82.  
 34 *Ibid.* p. 174.  
 35 *Ibid.* p. 119.  
 36 *Ibid.* p. 160.  
 37 *Ibid.* p. 90.  
 38 *Ibid.* p. 88.  
 39 *Ibid.* p. 161.  
 40 *Constantinople.* p. 141, "Les Derviches tourneurs".  
 41 *Ibid.* p. 92, "Une Nuit du Ramadan".  
 42 *Spirite.* p. 197.  
 43 *Ibid.* p. 35.  
 44 *Ibid.* p. 82.  
 45 *Ibid.* p. 101.  
 46 *Ibid.* p. 174.  
 47 *Ibid.* p. 195.  
 48 *Ibid.* p. 199.  
 49 *Ibid.* p. 202.  
 50 *Ibid.* p. 90.  
 51 *Ibid.* p. 161.  
 52 *Ibid.* p. 176-177.  
 53 *Ibid.* p. 197, 198, 199.  
 54 *Constantinople.* p. 141, "Les Derviches tourneurs".  
 55 *Spirite.* p. 160, 161.  
 56 Voir M. Cl. Schapira, *L'Imaginaire des profondeurs dans "Mademoiselle Dafné"*, Bulletin de la Société Théophile Gautier, n° 10, 1988, p. 46.  
 57 *Spirite.* p. 83.  
 58 *Ibid.* p. 204.  
 59 *Ibid.* p. 205.  
 60 Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes, La Comédie humaine*, éd. Pléiade, T. VI, p. 794.  
 61 *Constantinople.* p. 137-138 et 141, "Les Derviches tourneurs".  
 62 *Spirite.* p. 203.  
 63 *Ibid.* p. 204.  
 64 *Ibid.* p. 205.  
 65 *Ibid.* p. 215.  
 66 *La Cafetière, Contes fantastiques*, éd. José Corti, Paris, 1962, p. 21.  
 67 *Mademoiselle Dafné*, éd. Droz, Genève, 1984, p. 64.

## UN ORIENT SANS FRONTIERES

On peut dire de Th. Gautier qu'il eut une relation intime avec l'Orient, tant celle-ci est enracinée au-dedans de lui-même, à un désir de l'enfance évoqué à plusieurs reprises comme pour marquer aussi que l'Orient réveille en lui de très lointaines frontières de son Moi.

"Pour notre part, écrit Gautier en 1850, en Italie, trois villes nous ont toujours préoccupé : Grenade, Venise, et le Caire" (1).

"Nous avons tout jeune désiré voir Venise, Grenade, Tolède, Constantinople, Moscou, Athènes et le Caire",

écrit-il, bien plus tard, lorsqu'il fait le récit de son voyage en Egypte, en 1869 (2).

Bien plus tôt, il avait vu, en 1834, la fameuse toile de P. Marilhat, la Place de l'Esbekieh du Caire, et écrit dans *la Revue des Deux Mondes*, en 1848 :

"J'aurais peur d'être taxé d'exagération en disant que la vue de cette peinture me rendit malade et m'inspira la nostalgie de l'Orient où je n'avais jamais mis les pieds. Je crus que je venais de découvrir ma véritable patrie, et lorsque je détournais les yeux de l'ardente peinture, je me sentais exilé" (3).

Gautier fonde son désir d'Orient sur des noms de lieux, de villes plus exactement. On pense à l'affirmation, en coup de cymbales, de Rimbaud : "Ce sont des villes !" (4). Mais l'Inde exerce aussi sa fascination sur l'imaginaire de l'enfant : "Voir l'Inde est un désir qui nous travaille depuis notre plus tendre enfance (...)", et Gautier précise :

"Depuis notre enfance, nous avons regardé avec une curiosité avide et superstitieuse toutes les gravures, tous les dessins, tous les recueils qui se rapportent à cette mystérieuse contrée où ont pris naissance (...) les théogonies, les civilisations, les sciences, les arts, les langues dont les nôtres ne sont que les effluves et les dégénérescences (5)".

Au désir des villes, s'ajoute l'intuition que l'Orient ancien serait le temps et le lieu de l'âge d'or. L'Orient a ainsi d'emblée dans la conscience de Gautier une dimension extérieure, à travers l'attrait des villes, et une dimension intérieure qui dirige sa réflexion. C'est une présence, une constante, dans sa vie et son œuvre. C'est aussi une expérience, que définit l'œuvre et qui propose un rapport, disons moderne, de l'homme à l'Orient.

### 1. Présence de l'Orient

Le désir des villes orientales se réalise à partir de 1840, lorsque Gautier part pour l'Espagne, et atteint Grenade. Il s'accomplit avec le séjour à Constantinople en 1852. Il s'achève par la visite du Caire en 1869. Il faudra attendre M. Barrès pour retrouver ces trois villes dans le catalogue de voyage d'un écrivain, mais il est vrai que Chateaubriand avait précédé Gautier sur ce point. Grenade, Constantinople, le Caire ne constituent pas les sommets d'un triangle délimitant l'espace oriental où se développe l'écriture. Ces villes ne constituent que des points de référence sur un réseau plus vaste où s'inscrivent les noms de Venise, l'une des villes du désir (visitée en 1850), d'Alger (1845), et de Moscou qu'il atteint en 1859, et où il découvre -il est bien le seul à le faire- que le Kremlin" a quelque rapport avec l'Alhambra" (6), confiant même à Ernest Feydeau dans une lettre du 7 février 1859 : "Je mets Moscou à côté de Constantinople, de Venise et de Grenade" (7). C'est un Orient éclaté que met en place Th. Gautier, éclaté entre ses composantes, voire ses oppositions, turques et arabes, et visible jusque dans les traces laissées aux périphéries, dans l'ancienne Andalousie maure et dans la capitale des tsars de Russie où subsistent des signes de Tartarie. As. de Custine discernera entre ces deux limites une sorte de relation homothétique :

"C'est un phénomène qui restera unique dans l'histoire de l'Europe, que l'espèce de civilisation de Bédouins établis dans l'Andalousie ; pour trouver quelque chose de semblable sur la terre, il faudrait traverser la Tartarie et pénétrer jusqu'à la Chine (8)".

Seul avant Pierre Loti, Gautier éprouve ainsi l'exigence de plasticité que l'Orient réel développe dans la conscience, dans le regard, du voyageur.

L'Orient est un territoire, une notion, sans frontières, c'est une réalité qu'il faut rechercher plus loin, ou ailleurs, que dans la réalité géographique. L'extraordinaire aptitude de Gautier à ressentir l'esthétique de la peinture aiguise sa faculté d'interpréter des images orientales qui lui sont offertes à Paris même, soit dans des livres, soit dans des manifestations. Il y lit un texte qui lui révèle l'Orient, et toute une partie du discours oriental de Gautier prend sa source dans le commentaire de ce qu'il voit à Paris et qui forme la matière du recueil *l'Orient* (9). La réflexion de l'auteur, et la nouvelle définition de l'Orient qu'il donne proviennent soit des livres comme le recueil d'aquarelles ethnographiques de Th. Valerio (10) sur les populations des Balkans, les *Lettres sur le Caucase et la Crimée* de Gilles, volume orné de trente "vignettes gravées sur bois", les *Notes* du Baron de Chassiron sur le Japon, la traduction des *Rubayyat* de 'U. Khayyam de J.B. Nicolas (11), le *Voyage à Tunis* de Léon Michel, soit des images proposées autant par les expositions universelles de Londres (en 1842) et de Paris (en 1867) que par les spectacles d'acrobates ou de danseurs venus des Indes ou d'Alger. Il faut donc incorporer ce recueil d'articles de presse, composé par les amis de l'écrivain après sa mort, aux récits de voyage et aux divers textes qui se relient directement à l'Orient, afin de tenter de dessiner la figure de l'Orient, éclaté, multiple, de Th. Gautier tant la littérature offre là un schéma inhabituel.

Cette figure offre l'avantage d'être centrée sur le lieu primordial de l'Orient islamique, Constantinople. Le long séjour secrète un texte long, essai de traduction du langage qu'est à elle seule la capitale de l'Empire ottoman dont Gautier a su montrer les traits cosmopolites qui font de cette ville le lieu oriental modèle, lieu d'interférences, de croisement de lignes venues de tous les horizons en autant d'arabesques dont il faut essayer de comprendre le sens. Constantinople, Istanbul, suscite le processus de l'écriture qui pose le problème du monde, la relation entre l'Occident et l'Orient, jeu de miroir autour de l'image de l'homme dans son rapport au temps, bien perçu par Gautier, à Constantinople, et présent dans le texte. A côté de ce lieu prend place sur la carte de l'Orient de Gautier, l'Egypte ("Dans le jardin de l'Exposition universelle, l'Egypte n'est pas loin de la Turquie") (12). Sa relation avec ce pays se développe sur les deux registres, d'une part de l'imaginaire, et de l'écriture romanesque (le *Roman de la Momie*, en 1857) précédant paradoxalement celui du réel et du récit de voyage de 1869 (une centaine de pages dans *l'Orient*) (13), et, d'autre part, comme chez Nerval, sur ceux de l'histoire pharaonique, qui introduit la représentation de l'Orient ancien, et de l'Egypte contemporaine. Autour de ce noyau, Constantinople et l'Egypte, gravite, c'est-à-dire contribue à former la figure de l'Orient de Gautier, tout ce que son expérience de voyageur ou son intuition d'artiste lui présentent comme l'expression de la réalité orientale que l'écriture doit saisir et fixer.

C'est ainsi que l'Espagne, plus exactement l'Andalousie, en constitue naturellement la périphérie, mais aussi Venise (lieu de la complexité et de la magie) qui ouvre opportunément le recueil, *l'Orient*, les Balkans, le Caucase (T. Gautier évoque Shamyl (14)), territoires marqués par l'influence turque. A l'intérieur de ce vaste espace, il faut placer le Maghreb, Algérie, Tunisie, Sahara. Gautier s'est rendu deux fois en Algérie, l'été 1845 (origine du *Voyage pittoresque en Algérie* (15)) et en 1862. Comme Lamartine en Turquie, et avec un égal succès, il a voulu acquérir une terre, près de Philippeville (16). Mais il déborde du domaine de la description de choses vues en Algérie. Il a saisi l'immensité de l'univers maghrébin, alors accessible, qui prend certaines de ses racines dans la civilisation carthaginoise (d'où le commentaire de *Salammbô*, "la lecture de *Salammbô* est l'une des plus violentes sensations intellectuelles qu'on puisse éprouver") (17) et dans l'espace infini du désert, lieu de la déflagration de la lumière, dépeint par Fromentin, dans *Un Été au Sahara* (18). Th. Gautier devine le rôle de la lumière d'Afrique du Nord ou du Moyen-Orient dans la représentation du monde tels que les peintres l'envisagent à cette époque. C'est en artiste qu'il voyage et écrit, ne fixant aucune limite à sa quête du sourire cosmique de l'Orient qu'il discerne autant dans les tableaux de maître que dans la poésie bacchique de 'U. Khayyam (qu'il est, en 1867, le premier écrivain français à célébrer loin du tapage de Fitzgerald (19)), que dans les mouvements de la danse hindoue ou les harmonies de la musique chinoise. L'Orient est pour Gautier une réalité universelle qui doit être appréhendée dans tous les domaines du savoir, comme on le remarque aujourd'hui où la réflexion philosophique de certains physiciens rejoint celle des Sages d'Orient. En ce sens, la quête de l'Orient devient avec Gautier une manière de lecture du monde.

## 2. L'expérience du monde

C'est Gautier qui écrit, au sujet des voyages en groupe qu'il veut voir se développer :

"Pourquoi moyennant une somme fixée d'avance, un vaisseau frété par un office ne nous prendrait-il pas ici pour nous mener en Italie, en Grèce, en Asie, en Chine, et nous ramener à notre point de départ ? Des excursions impraticables, à moins de grandes fortunes, à des touristes isolés, deviendraient ainsi très faciles, et du moins l'homme ne sortirait-il pas de la vie sans avoir visité sa planète et admiré la création dans son ensemble, comme c'est son devoir ; car Dieu ne l'a fait que pour cela : *l'homme est le lecteur du poème divin* (20)".

La lecture, soit la connaissance, de ce "poème divin" résulte de l'expérience du voyage autant que du fruit de l'étude, elle naît donc dans l'exer-

cice de la faculté de voir. Ce n'est pas sans raison que Rimbaud (dans sa lettre à P. Demeny de 1871) plaçait Gautier au premier rang des "seconds romantiques (...) très voyants" (21). L'Orient apparaît bien comme le champ privilégié de la voyance ("inspecter l'invisible et entendre l'inouï"). Voir l'Orient c'est appréhender les diverses formes du multiple considéré comme l'expression de la fragmentation de la lumière, phénomène qui concerne aussi l'écriture. Le discours sur l'Orient est corrélatif de la fonction de voir, "science qu'on n'acquiert que par un long travail" reconnaît Gautier en commentant un ouvrage de Paul Lenoir (22), et en laquelle il est juste de reconnaître en lui un maître confirmé. D'une part, on l'a dit, aucun aspect de la réalité orientale, (pour la première et unique fois dans l'ensemble de la littérature orientaliste) n'échappe à son investigation, attitude résolument scientifique. D'autre part, l'analyse du texte révèle que l'écriture distingue les différents aspects de l'objet vu afin de faire entendre le morcellement du réel dont l'Orient, bien plus que l'Occident, nous impose l'image.

Le regard de Gautier travaille sur toutes les formes d'images orientales qui viennent à lui, soit des lieux visités, soit des illustrations livresques découvertes ou des scènes observées. Il produit, dans tous les cas, un texte réaliste, traitant également ce qui a été vu (par exemple Istanbul) et ce qui ne l'a été que par le truchement de la gravure, (comme Tiflis ou Tokyo) :

"Le bazar a gardé son cachet, dans des boutiques sans devanture et pareilles à des alcôves qui s'ouvriraient sur la rue, les tailleurs, les brodeurs, les passementiers travaillent accroupis, nattant la soie et l'or, cousent les chalvars, les akhouls (...) non loin des armuriers et des vendeurs de fruits ; des porteurs d'eau passent (...) (23)"

"La ville, disséminée sur un espace immense, se compose de trois enceintes (...). Au centre, le palais du Tai-con occupe un vaste périmètre, entouré par des murs en granit de construction cyclopéenne (...) (24).

Le regard permet surtout de décomposer, diviser l'objet, et de faire de l'écriture le truchement de la fragmentation du réel, que Gautier a bien discernée, à Constantinople, comme l'un des éléments essentiels de l'image orientale. Le regard scrute la différence, les mots la fixent :

" (...) les gestes s'arrangent différemment dans chaque nation. Par exemple, le tambour (chinois) tenait ses baguettes la paume de la main en dedans, ce qui est le contraire de notre habitude (...) (25)".

Ainsi le discours de Gautier sur l'Orient se définit comme une étude de la notion de déploiement du réel, tel que l'Orient en propose la vision.

L'observation de la réalité orientale est une expérience indispensable, car elle permet une appréhension convenable du réel pour deux raisons : elle reflète les antithèses qui le définissent, elle désigne les intermédiaires qui expriment son langage.

Le réel oriental est perçu comme une remise en question du système normatif de l'Occident, l'idée du beau corporel (" (...) d'après nos idées de beauté, qui se rapportent malgré nous au type grec, ces virtuoses chinois étaient laids, mais d'une laideur pour ainsi dire jolie, gracieuse, spirituelle", (26), et l'on voit ainsi naître la reconnaissance d'un autre type de beauté qui détrône la suprématie du modèle occidental), l'idée de la différenciation sexuelle qui met en jeu l'opposition traditionnelle (occidentale) homme/femme (à propos des Hindous) :

"Semblables aux statues grecques primitives (...) leurs guerriers et leurs héros légendaires, sur les miniatures des manuscrits, sur les peintures vernissées (...) ont presque l'air de femmes. Tels l'art les représente, tels ils sont dans la nature (...)" (27).

Il en va de même pour le principe de solidité du réel auquel s'oppose, en Orient, celui de sa porosité. L'Orient reconnaît ainsi, montre Gautier, la validité de l'extase d'origine bacchique ('U. Khayyam), ou végétale (le Hachich). Peu à peu se dessine ainsi la subversion du système de valeurs occidental, et l'univers oriental appréhendé par Gautier l'amène à remettre en cause l'opposition barbares/civilisés reconnue largement, en son temps tout au moins, comme reflet du schéma Orient/Occident.

"En fait de couleur et de goût, les barbares l'emportent infiniment sur les civilisés. Leurs armes, leurs étoffes, leurs selles, leurs tapis, leur poterie, leur joaillerie, dépassent de beaucoup les nôtres en *beauté* (28)".

Gautier redonne à l'Orient son importance primordiale. Sans le dire, il réenvisage l'histoire sous cet angle, et son discours apparaît comme la reconnaissance d'un écho donné au mythe d'une sorte d'âge d'or oriental (sur ce point Gautier est le prédécesseur de P. Loti). Il en voit (comme Nerval) le support dans la spiritualité panthéiste, reflet de la diversité, de la totalité, de la Nature, langage de la beauté du monde que Gautier sait reconnaître autant dans la lumière, et l'architecture, des villes d'Orient que dans la danse de la bayadère Amani ou dans les motifs d'un tapis persan, tous éléments dont il a fait l'objet de son très long discours oriental.

L'enquête de Th. Gautier nous concerne directement. Elle révèle la fluidité de la notion d'Orient, comme si ce fluide-là, équivalent du lumineux, dessinait notre propre route.

Jacques HURÉ  
Université de Haute Alsace

#### NOTES

- 1 *Voyage en Italie*, Paris, Charpentier, 1879, p. 66.
- 2 *L'Orient*, 2 tomes, édition Charpentier, 1893, ici tome 2, p. 155.
- 3 *Revue des deux mondes*, 1er juillet 1848.
- 4 "Ce sont des villes ! C'est un peuple pour qui se sont montés ces Alleghany et ces Libans de rêve !" (...) (*Illuminations*, édition de S. Bernard et A. Guyaux, in *Oeuvres*, Garnier, 1983, p. 276).
- 5 *L'Orient*, tome 1, pp. 306-307.
- 6 *Voyage en Russie*, Paris, Charpentier, 1875, p. 268.
- 7 Extrait de lettre cité par Marcel Voisin dans *Le Soleil et la Nuit*, l'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier, éditions de l'université de Bruxelles, 1981, p. 93.
- 8 As. de Custine, *l'Espagne sous Ferdinand VII*, Paris, Ladvoat, 1838, p. 37.
- 9 *L'Orient* regroupe les articles de Th. Gautier sur ce sujet, parus à différentes époques, rassemblés par ses amis et regroupés sous le titre *L'Orient*. L'ouvrage, publié en 1877, a été réimprimé, chez Slatkine, en 1978, mais n'a jamais fait l'objet d'une édition critique.
- 10 Sur Valério, voir la notice de Claudine Lacoste dans le catalogue de l'exposition "L'Orient de Théophile Gautier" (n° 36 des aquarelles).
- 11 Traduction de 1867.
- 12 *L'Orient*, tome 2, p. 91.
- 13 Texte composé de 7 chapitres qui suivent une introduction ("vue générale") I : l'isthme de Suez. II : sur le *Moeris*. III : Alexandrie. IV : d'Alexandrie au Caire. V : d'Alexandrie au Caire (suite). VI : La place de l'Esbékich. VII : Ce qu'on voit de l'hôtel Sheppeard. (*op. cit.* tome 2, pp. 91.229). A ce texte s'ajoutent trois autres articles, "le Fayoum, le Sinai et Petra", "Le Nil", "Egypte ancienne".
- 14 Dans son article du *Moniteur universel*, le 3.XII.1859, Gautier évoque la réédition prochaine du héros de la résistance caucasienne aux troupes russes, Chamyl, que Gobineau dans "la danseuse de Shamaka" n'omet pas de mentionner (sur Chamyl, voir l'ouvrage récent de Lesley Blanch, *les Sabres du Paradis*, Paris, Lattès, 1990).
- 15 Publié par Madeleine Cottin, chez Droz, en 1973.
- 16 M. Voisin a trouvé une demande de concession de terrains datée du 6 août 1848, adressée au ministre de la guerre (Voisin, *op. cit.* p. 91).
- 17 *L'Orient*, tome 2, p. 285. L'article de Gautier date de décembre 1862, année de publication de *Salammô*.
- 18 Fromentin, *Un Été au Sahara*, Paris, 1856.

- 19 La traduction anglaise des *Rubayyat* est publiée en 1850.
- 20 *L'Orient*, tome 1, p. 250.
- 21 Rimbaud, *Oeuvres*, tome 1, p. 353.
- 22 *L'Orient*, tome 2, p. 233.
- 23 *Ibidem*, tome 1, p. 168.
- 24 *Ibidem*, tome 1, p. 279.
- 25 *Ibidem*, tome 1, pp. 239-240.
- 26 *Ibidem*, tome 1, p. 237.
- 27 *Ibidem*, tome 2, p. 21.
- 28 *Ibidem*, tome 1, p. 365.