

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 II

Château de Monte Cristo

LE PORT-MARLY
(Yvelines)

16, 17, 18 et 19 mai 1990

EGYPTIEN OU TURC ?

NOSTALGIES D'OBELISQUES

Dans son *Esthétique*, Hegel constate que l'Égypte est le "pays qui est en fait le centre de l'art symbolique", le pays, dit-il,

"des symboles, qui posent, sans les résoudre, les problèmes en rapport avec l'auto-révélation de l'esprit, avec le déchiffrement de l'esprit par lui-même".

Les œuvres d'art égyptiennes, par conséquent,

"restent mystérieuses et muettes, sans écho et immobiles, car l'esprit n'y a pas encore trouvé son incarnation véritable et ne sait pas encore la langue claire et nette de l'esprit" (1).

Le poème "Nostalgies d'obélisques", paru dans *La Presse* le 4 août 1851, pose le problème de la survivance et de la fonction de cet art et de cet Orient dans la période post-romantique. Selon une structure de diptyque chiasmatique, le poème développe l'aporie du signifiant symbolique et oriental dans la culture parisienne du milieu du XIX^{ème} siècle. L'altérité rendue accessible et significative est l'altérité différée et par conséquent violée et annulée ; le signifiant se fait produit d'une économie impérialiste, occidentale bien sûr, et allégorique, plutôt que symbolique. C'est un signifiant détaché, déplacé, et ainsi inorganique mais agissant-vivant- signifiant dans, selon et par le milieu agissant-vivant- signifiant. C'est un simulacre qui n'est poétique et oriental que dans la mesure où il offre la jouissance de son vide et "pleure" l'absence de son signifié. En revanche, l'altérité respectée est insaisissable et alors stérile ; le signifiant authentiquement symbolique et oriental est une énigme et un hypogée où la vie et la signification sont absolument cachées, muettes et illisibles. Hegel insiste sur l'idée que

"les œuvres d'art égyptiennes contiennent des énigmes qui ne restent pas seulement indéchiffrables pour nous, mais qui devaient l'être aussi, en partie du moins, pour ceux qui les ont posées."

Il cite comme exemples les Pyramides dont l'extériorité abrite la négation de la vie ou de la mort, et le Sphinx, ce symbole du symbolisme, cette énigme de l'esprit humain qui s'appréhende

"non dans la seule réalité qui lui convienne, mais dans quelque chose qui s'en approche seulement ou lui est même tout à fait étranger" (2).

Le sujet de "Nostalgies d'obélisques" a été proposé à Gautier par Maxime Du Camp (3). Celui-ci, venant de quitter l'Égypte, écrit à Gautier :

"A Luxor, ô Théo, j'ai beaucoup pensé à vous et voici pourquoi - Parce qu'il y a un obélisque - cela peut vous sembler étrange, car dans vos bottes ou sous votre chapeau, vous n'avez qu'une ressemblance fort éloignée avec ces incommodes godmichés que les Égyptiens plaçaient en érection devant les portes béantes de leurs temples - et cependant c'est l'obélisque qui m'a fait songer à vous - autrefois il y en avait deux : Mr Lebas est venu avec des matelots, il a jeté celui de Rhamsès sur le sable, il l'a garotté dans des cordes, il l'a ficelé comme un saucisson de Bologne, il l'a traîné jusqu'à son bateau et il a fini par l'élever sur la place de la Concorde, au vue des fiacres qui passent et des représentants qui se rendent à la Chambre - triste consolation ! - Depuis qu'ils sont séparés, ces deux siamois monolithes s'embêtent d'une façon désespérante. Celui qui est à Luxor envie la destinée de son frère : il est dans d'autres pays, la pluie rafraîchit souvent sa tête ; il n'a plus devant les yeux cet immense spectacle de colosses écornés, des masures de fellahs, des longues plaines de sables et des caïques à voiles blanches qui remontent le Nil : "Des oiseaux voyageurs venus d'Héliopolis" lui ont dit que là aussi on avait enlevé les obélisques pour les porter à Rome, et il se demande, parce que seul il est resté : n'était-il pas aussi beau que les autres, pourquoi donc l'a-t-on méprisé et ne l'a-t-on pas emporté comme eux ? Celui de Paris est encore plus triste et se désespère en pensant *au pays*. Tant qu'il a été dans le bateau, il a cru qu'il était réduit à l'état de lest et il s'est senti profondément humilié, le fils de Rhamsès, lui devant lesquels les prêtres avaient porté les Baryées sacrées, d'être

abaissé au point de faire l'office d'un tas de cailloux. Maintenant qu'il est debout sur cette place froide, sous nos pluies d'automne et nos neiges d'hiver, il grelotte dans sa camisole de granit, il regrette le soleil ardent de l'Égypte et les fraîches brises qui berçaient les palmiers près de lui. Il regrette son large fleuve qui montait et descendait tous les ans, il trouve la Seine affreuse, cette Seine pleine de goujons tandis que le Nil était plein de crocodiles ; maintenant les moineaux francs se posent sur sa tête, autrefois, c'était les aigles et les gypaètes aux ailes blanches et aux pattes jaunes - et il est humilié comme un réactionnaire obligé de dîner avec des socialistes et il voudrait retourner vers son frère de Luxor pour lui raconter les choses singulièrement petites qu'il y a dans le pays des Francs - Voilà pourquoi j'ai songé à vous, cher maître, j'ai vu là *un bon sujet de vers*, une *bonne matière*, comme nous disions au collège et je vous l'envoie. Si vous la faites, dédiez-la moi, ce sera pour moi une indirecte façon de caresser cette belle muse".

J'ai cité longuement cette lettre parce que je veux répondre par l'affirmative à la question posée par R. Jasinski, qui, lui aussi trouve

"ce magnifique poème... si révélateur de l'art - et de l'âme - de Gautier, qu'(il croit) en devoir dire au long l'origine"

et demande :

"Est-il besoin de montrer pourquoi Gautier a renversé le diptyque, et ce qu'il ajoute ?" (4)

Ce que R. Jasinski se contente de suggérer, a mené trop souvent à une appréciation partielle. Pour sa part, R. Jasinski comprend justement qu'

"en les (les obélisques) faisant contraster, il (Gautier) associe dans un même incurable mal ses deux tendances extrêmes : le besoin d'évasion, mais aussi, avec ses tourments profonds, le goût du rêve dans l'immobilité" (5).

Beaucoup d'autres, cependant, jugent la poésie et l'orientalisme de Gautier exclusivement d'après les réflexions nostalgiques qui closent le poème, celles de l'obélisque de Luxor qui désire la distraction et la jeunesse du milieu parisien. La poésie et l'Orient de Gautier sont donc jugés comme le produit ou le résultat d'un désir d'échapper à l'angoisse ou à l'ennui de la mort et de l'impossible ; du désir de jouir en tant que joli simulacre exotique. Cette préférence accordée à la nostalgie finale du poème sert à confir-

mer l'image d'un Gautier qui se détourne de la fidélité des Parnassiens et qui cherche à planter son obélisque antique sur une place bien dix-neuvième siècle, bien française. On s'en sert pour imposer l'idée d'un poète qui s'évade doublement : d'abord de son monde parisien en choisissant le monument ancien et exotique, et ensuite de l'abîme symbolique, c'est-à-dire de l'inconnaissable et de l'insaisissable ; aussi bien que d'un orientaliste "bon bourgeois acquisitif" qui étale son butin exotique/poétique.

Cependant, rien n'est plus infidèle au sens du poème qu'une telle lecture réductrice. Le poème est un diptyque dont les deux volets se rabattent l'un sur l'autre et dont le sens se trouve dans le pli ou dans l'hymen, pour emprunter des termes à Mallarmé et à Derrida ; dans la faille, là où le texte baïlle, pour emprunter des expressions à R. Barthes. En se montrant dépareillé, produit de violence et d'échange, l'obélisque de Paris ne fait qu'évoquer, que pleurer, dit-il, le lieu/l'espace qu'il n'occupe pas, le lieu d'origine ; en revanche, en *se disant* tombeau, monument sacré, en se montrant tableau oriental, c'est-à-dire en *parlant*, en s'expliquant, en épelant ses "hiératiques écritures", l'obélisque de Luxor est déjà celui de Paris. Et qui plus est, le chiasme du poème crée un entrecroisement de réalités -nostalgies, de Paris-Orient - Orient-Paris, qui se déconstruisent en s'interpellant et s'interpellent en se déconstruisant (6).

Tout ce que Gautier a ajouté au "bon sujet de vers", à la "bonne matière" que Maxime Du Camp lui avait proposés, témoigne qu'il a voulu donner à ses deux obélisques une équivalence poétique. Il établit de nombreux rappels et ainsi il dédouble ce que Du Camp a attribué à l'un ou l'autre des obélisques. Les colosses moroses, les énormités, le sable, l'ibis, le gypaète, les crocodiles existent dans la nostalgie de l'obélisque de Paris et dans le monologue et le milieu de l'obélisque de Luxor ; d'un côté ils signifient la vie, de l'autre, la mort. D'une façon semblable, le peuple, les distractions, les fontaines, les brumes existent dans la nostalgie de l'obélisque de Luxor et ils existent dans la plainte et le milieu de l'obélisque de Paris ; d'une façon croisée, ils signifient encore d'un côté la vie, de l'autre, la mort. Le désir de l'obélisque luxorien d'être transporté à Paris auprès de son frère,

"pour me distraire,
Sur une place être planté !"

renvoie aux vers liminaires :

"Sur cette place je m'ennuie,
Obélisque dépareillé" (7).

L'obélisque de Luxor soupire que là-bas, l'obélisque de Paris

"voit à ses sculptures
S'arrêter un peuple vivant
Hiératiques écritures
Que l'idée épelle en rêvant"

mais, pour le lecteur, c'est un soupir accompagné du bruit des fiacres, des Arthurs, des Solons et des courtisanes qui cernent l'obélisque de Paris et doublé du bruissement de cette autre écriture, celle rêvée par l'obélisque de Paris, l'ancienne

"Et de mon ombre, sur le sable
Ecrivant les pas du soleil".

Enfin, la constatation de l'obélisque de Luxor,

"Il est vermeil, il rajeunit !"

se trouve colorée du "flanc déjà rouillé" et des pâleurs déjà avouées de l'obélisque parisien aussi bien que de l'affirmation de celui-ci que le "pyramidion vermeil" se trouve non à Paris mais dans l'azur immuable de l'Egypte. Il est alors impossible de s'arrêter à la fin du poème, de rester avec la nostalgie de l'obélisque de Luxor, avec son désir de vie, de pensée et d'occidentalisme. Tous les rappels du poème ajoutés par Gautier, empêchent une conclusion ; le poème mène à la répétition de son réseau entrecroisé.

Je propose que le poème commence avec l'obélisque de Paris par honnêteté (en fait, je propose que Gautier est un des poètes les plus honnêtes en matière de littérature) : c'est l'obélisque de Paris qui, seul, peut parler, gloser pour ainsi dire. Aucune évasion ou tricherie ici de la part de Gautier : Il sait très bien que son orientalisme et sa poétique ne peuvent avoir lieu que sur la place parisienne. Il sait très bien que l'Orient et que l'art sacré, l'art symbolique, ne se disent, dans un poème français du 19ème siècle, qu'ennuyés et dépareillés. Fidèle à l'altérité, ce qui se présente d'abord dans le poème se révèle dénaturé et faussé, souffrant d'une absence ; ce qui se présente franchement alors est un autre violé, un autre approprié, domestiqué, vaincu, prostitué. L'obélisque et l'Orient ne sont, dans le lieu et le temps du poème parisien, que simulacres de l'inconnu, du symbole, de cela

"qui pèse
Le poids de cinq mille ans d'oubli"

Ils sont "Monolithe(s) au sens aboli" dont "Paris (se fait)... un hochet".

"Un coup de dé jamais n'abolira le hasard", affirmera plus tard cet élève et admirateur de Gautier, Stéphane Mallarmé ; ce qui suit dans "Nostalgies d'obélisques" ne peut abolir cet aveu débutant de déplacement, de monument dépareillé. Chaque obélisque et chaque nostalgie représentés, exprimés, y participent inévitablement. Nous n'avons qu'à considérer la description du Nil dans la nostalgie de l'obélisque parisien :

"Le Nil, géant à barbe blanche
Coiffé de lotus et de joncs,
Versant de son urne qui penche
Des crocodiles pour goujons !"

Y a-t-il Nil plus parisien ? C'est un Nil-statue comme elle se trouvait au Louvre ; c'est un Nil "Seine-ifié", avec les goujons signalés par Du Camp ! (8) Regardons encore, ou plutôt écoutons, l'obélisque de Luxor, cet obélisque soit-disant muet et stérile qui se décrit aussi longuement que l'obélisque de Paris :

"Pas un accident ne dérange
La face de l'éternité ;
L'Egypte, en ce monde où tout change,
Trône sur l'immobilité,"

Mais qui voit les crocodiles qui "Se pâment avec des sanglots" ; l'ibis qui

"Déchiffre au bout de quelque stèle
Le cartouche sacré de Thot"

Les rois "Tombant vaincus sur leur terrasse", et des canges

"à voile blanche
Montant ou descendant le Nil".

Aussi séparé des canges que son frère parisien l'est des fiacres, des Arthurs et des Solons, l'obélisque de Luxor lui aussi s'exprime ou existe grâce à et par le déplacement de tropes, de narratif, de tout cet appareil vivant-agissant-signifiant de la littérature (9).

La véritable fraternité des deux obélisques se trouve dans cet aveu du début, l'aveu d'ennui. Tous les deux souffrent d'une absence ; tous les deux sont inorganiques et ne peuvent vivre et signifier que par simulacre (10). Outre leur contraste, il y a, comme R. Jasinski l'avait bien remarqué, la répétition différée du même mal dans ce poème. Ce mal est celui du déplacement et du manque.

Il faut insister cependant sur le fait que l'expression de ce mal ne fonctionne pas seulement pour signifier l'impuissance et la fausseté. Elle est, au contraire, franchise et fonctionne comme ouverture aux désirs ou aux nostalgies qui ne peuvent exister que dans ce qui est dépareillé et dont la manifestation ne peut être que par et grâce au simulacre. Elle permet au simulacre d'évoquer ce qu'il n'est pas. L'aveu du monument dépareillé est l'aveu de poésie et d'orientalisme, tous les deux à la fois simulacres et nostalgies de l'art symbolique et de l'Orient, c'est à dire substituts de l'autre absent. Edward Saïd insiste sur le fait que l'orientalisme est d'abord une technique de représentation occidentale, un discours occidental ; que l'écriture orientaliste

"est une présence au lecteur en vertu du fait qu'elle a exclu, déplacé, rendu surrogatoire aucune *vraie chose* telle que "l'Orient" (11).

Et la poésie, n'est-elle pas précisément l'écriture qui désire être artéfact ? suppléant ? ce qui, a dit Gérard Genette, s'établit et s'accomplit au défaut du langage (12), et j'ajoute, au défaut du réel ?

Grâce à la muse de Gautier, les godemichés de Du Camp s'érigent *beaux*, c'est-à-dire qu'ils sont des semblants qui se conforment aux codes reconnus et culturels de la prosodie et de l'Orientalisme esthétique (13). Avec son rythme octosyllabique, ses sonorités de rimes et d'assonances, ses mots rares, ses images répétées, ses figures de rhétorique, ses tropes, notamment la continuelle personnification qui leur donne la voix, le poème procure le plaisir textuel

"qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture (occidentale), ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture" (14).

Gautier ennoblit les obélisques de Du Camp, non par fidélité aux référents ou signifiés, mais par fidélité aux codes et aux signifiants esthétiques et orientalistes. Celui de Paris, qui grelottait dans sa camisole de granit, qui a été garotté et ficelé comme un saucisson de Bologne par M. Lebas et ses matelots, qui se trompait en pensant servir de lest, a, beaucoup plus dignement chez Gautier, le flanc glacé, des larmes de granit, et s'adresse à Rhamsès lui-même pour se lamenter qu'

"un jour mon bloc superbe
Où l'éternité s'ébréçait,
Roula fauché comme un brin d'herbe" (15).

L'obélisque qu'inquiétait le caquetage des oiseaux, et qui se demandait s'il n'était pas aussi beau que les autres obélisques d'après Du Camp, se dresse, à son tour, beaucoup plus noblement dans le poème :

"Produit des blancs reflets du sable
Et du soleil toujours brillant,
Nul ennui ne t'est comparable,
Spleen lumineux de l'Orient !

C'est toi qui faisais crier : Grâce !
A la satiété des rois
Tombant vaincus sur leur terrasse,
Et tu m'écrases de ton poids."

Outre le plaisir du beau qui comble, la poésie et l'orientalisme de Gautier procurent aussi la jouissance textuelle qui se trouve dans la conscience et la manifestation que ce beau est vide irréel, qu'il est allégorie, purement textuel, c'est-à-dire semblant dépareillé, mort, hypogée. Citons encore Roland Barthes :

"Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte ... fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts ... met en crise son rapport au langage" (16).

Tout plaisir chez Gautier, toute satiété incluent le manque et le vide. Le beau et l'écriture se révèlent toujours simulacres et nostalgies, toujours apparence et jamais réalité vivante. L'aporie et/ou l'échec de ce non-être beau et poétique se laisse toujours sentir (17). Baudelaire explique :

"C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau ; et quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d'un excès de jouissance, elles sont bien plutôt le témoignage d'une mélancolie irritée, d'une postulation des nerfs, d'une nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette terre même, d'un paradis révélé" (18).

Trop souvent, la lecture du texte gautiériste le réduit à une beauté de surface. On lui attribue trop promptement les vers d'*Albertus*, dépareillés de leur ironie :

"Jouissons, faisons-nous un bonheur de surface ;
Un beau masque vaut mieux qu'une vilaine face" (19).

Dans son récit de voyage *Constantinople*, Gautier décrit longuement "le merveilleux panorama de Constantinople déployé sur l'autre rive" de la Corne d'Or, une vue qui

"est si étrangement belle, que l'on doute de sa réalité. On croirait avoir devant soi une de ces toiles d'opéra faites pour la décoration de quelque féerie d'Orient et baignées par la fantaisie du peintre et le rayonnement des rampes de gaz, des impossibles lueurs de l'apothéose."

Il admet :

"Je sais, par des amis qui ont fait avant moi le voyage de Constantinople, que ces merveilles ont besoin, comme les décorations de théâtre, d'éclairage et de perspective ; quand on approche, le prestige s'évanouit, les palais ne sont plus que des baraques vermoulues, les minarets que de gros piliers blanchis à la chaux ; les rues étroites, montueuses, infectes, n'ont aucun caractère ; mais qu'importe, si cet emballage *incohérent* de maisons, de mosquées et d'arbres colorés par la palette du soleil, produit un effet admirable entre le ciel et la mer ? L'aspect, quoique résultant d'illusions, n'en est pas moins vraiment beau" (20).

Une telle honnêteté littéraire et esthétique ne put ni ne peut être acceptée facilement. Déjà, à son époque, on reprochait à Gautier un orientalisme et une esthétique superficiels. Feydeau raconte qu'à la remarque : "On dirait qu'ils sont tous dépourvus d'âmes !", Gautier a répondu :

"Il s'agissait, en effet, de savoir d'abord ce que c'est que l'âme, et si les Turcs ont une âme ... Ensuite, comment aurais-je pu deviner ce qu'ils pensent ?... Je me promène partout, j'examine toute chose. Je pénètre dans les édifices où il n'est point interdit aux chrétiens de se présenter ; je consigne consciencieusement mes observations dans mes livres, je fais tous mes efforts pour qu'il soit rigoureusement exact, écrit en bon langage, spirituel et amusant" (21).

La désinvolture de Gautier ne doit pas être lue comme légèreté. Elle est plutôt la distance exigée par cette lucidité qui reconnaît les limites du littéraire parisien, de l'orientalisme. Gautier devant l'impossibilité de s'approcher le mystère, l'inconnu, l'autre, écrit à la fin de *Constantinople* :

"La vie est murée en Orient... Le langage reste impraticable ... on est donc forcé de se contenter du panorama extérieur" (22).

"Nostalgies d'obélisques" nous montre que sans lecture, poésie et orientalisme sont muets, stériles et ne peuvent alors signifier. Mis sur la place publique, le "peuple vivant épelle leurs hiératiques écritures" mais leur sens est ainsi aboli, leur secret devient hochet signifiant mais insignifiant. Dans *Spirite*, Gautier a décrit la lecture idéale, celle qui trouve "la sincère pensée entre les lignes" (23), celle qui se rend compte que, pour Gautier-Malivert, "duper l'âme était le pire des crimes" (24). J'espère que ma lecture de la faille présentée dans et par "Nostalgies d'obélisques" atteste le sens profond du littéraire et du "non-moi" chez Gautier, cet écrivain qui ne se permet ni ne nous permet aucune évasion ; ce que sa poésie post-romantique et le texte orientaliste érigent est le simulacre (le beau mort-vivant), à la fois hochet et hypogée, qui fait jouir de l'Orient et/ou du symbole absent et de l'absence orientale et/ou symbolique.

Constance GOSSELIN-SCHICK
Collège of the Holy Cross

NOTES

1 G.W.F. Hegel, *Esthétique* tr. s. Jankélévitch (Paris : Editions Montaigne, 1944), II, p. 65.

2 Hegel, p. 72.

3 R. Jasinski (*Poésies complètes de Théophile Gautier* (Paris : Nizet, 1970, 3 vols.), I, p. civ) date cette lettre le 31 Mars 1850. D'après la *Correspondance Générale 1849-1851 de Théophile Gautier* éditée par Claudine Lacoste (Genève-Paris : Librairie Droz, 1989), cette lettre a été écrite le 31 Août, 1850. Notre citation vient de cette source (IV, pp. 205-06).

Madeleine Cottin ajoute, avec raison, il nous semble, que le texte "Décoration de la Place de la Concorde", écrit par Gautier et publié dans *La Presse* du 14 août 1838, est, en vérité, la source première du poème et explique pourquoi Maxime Du Camp a songé à son ami, comme il le dit dans sa lettre, en voyant l'obélisque de Luxor :

"Deux fontaines d'eau jaillissantes jetteront leur bruine d'argent sur les pieds roses de l'obélisque qui va bientôt avoir pour se désennuyer quatre grands sphinx de son pays, en granit de Syène. L'obélisque avait besoin de cette compagnie, car, avec son grimoire d'oiseaux, de globes, de serpents, de scarabées, il ne trouvait personne à qui parler, à moins que M. Champollion, l'Hiéroglyphique, ne lui vînt rendre visite. Ce seront, la nuit, au clair de lune, d'étranges conversations entre le vieux monolithe tout chargé de mystères et les sphinx aux regards obliques, qui croisent leurs pattes armées de griffes sur leurs poitrines pleines de secrets qu'ils ne veulent pas dire". (*Emaux et camées, avec une iconographie rassemblée et commentée*) (Paris : Minard, 1968), pp. 70-71.

4 R. Jasinski, I, pp. civ-civ.

5 R. Jasinski, I, p. cv.

6 R. Jasinski a trouvé dans le poème le contraste et l'unité de deux extrêmes. De même, David Kelley, dans son excellente étude, "Gautier et Baudelaire - *Emaux et camées* et les *Petits poèmes en prose*", voit dans "Nostalgies d'obélisques" une opposition ou une ambiguïté entre deux éléments : l'antiquité et la modernité (*Baudelaire, Mallarmé, Valéry : New Essays in Honour of Lloyd Austin*, ed. M. Bowie, A. Fairlie, A. Finch (Cambridge : Cambridge University Press, 1982), p. 59). Nous pensons que le poème a la forme d'un quatuor.

- 7 Toutes les citations du poème sont empruntées à l'édition de R. Jasinski, pp. 40-45.
- 8 En voyant le Nil pendant son voyage en Egypte, Gautier écrit : "Par une de ces impressions plastiques involontaires qui dominent l'imagination, le mot Nil éveillait dans notre esprit l'idée de ce colossal dieu de marbre nonchalamment accoudé dans une salle basse du Louvre..." (*L'Orient, Oeuvres complètes* (Genève, Slatkine Reprints, 1978) V. II, p. 172).
- 9 Dans le récit de son voyage en Egypte, et précédant la réminiscence de la statue du Nil citée au-dessus (Note 8), Gautier affirme que le Nil est "le secret, l'énigme liquide..." qui appartient à "l'insondable continent africain, que connaissent seuls les éléphants, les rhinocéros, les girafes, les lions, les singes et les nègres" (*L'Orient*, p. 172). Le vrai Nil, comme le vrai Orient, sont inexprimés, hors du langage occidental. N'empêche que Gautier continue sa description avec l'évocation de la statue, puis avec d'autres images "plastiques" ou littéraires : "Cette immense nappe d'eau chargée de vase féconde", etc.
- 10 Depuis le romantisme, il est à la mode d'affirmer que symbole est organique et allégorie est anorganique ou inorganique. "Nostalgies d'obélisques" se place et nous place dans le symbolisme oriental qui est, lui aussi, inorganique, signifiant la négation de la vie ou la mort. C'est le symbole dont s'occupe Hegel, le symbole où dehors et dedans, signification et représentation existent à l'état séparé et divisé et se prétendent tout simplement apparentés (Hegel, II, pp. 11-22).
- 11 *Orientalism* (New York : Pantheon Books, 1978), pp. 20-21. La traduction de l'américain est la mienne.
- 12 *Figures II* (Paris : Seuil, 1969), p. 143.
- 13 Dans un de ses thèmes baudelairiens, Walter Benjamin donne deux définitions du beau qui touchent de près à notre analyse de "Nostalgies d'obélisques". Du point de vue historique, dit-il, être saisi par la beauté est un *ad plures ire*. Le beau est alors lui-même un hypogée. Du point de vue de la nature, le beau est "l'objet de l'expérience (dans le sens de *Erfahrung* ou l'indéfinissable tradition à la fois individuelle et culturelle qui se rassemble en la mémoire) dans l'état de ressemblance". Dans les deux cas, dit-il, "le faux-sembant, l'élément problématique se manifeste dans le beau" (*Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, tr. Jean Lacoste (Paris : Petite bibliothèque (Payot, 1982), p. 190, note).
- 14 Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte* (Paris : Seuil, 1973), p. 25.
- 15 Les variantes du poème témoignent d'une hésitation au sujet de M. Lebas. J. Pommier (*Emaux et camées* (Lille-Genève : Giard-Droz, 1947), p. 149) cite la version du manuscrit et celle publiée dans la *Presse* : "Rhamsès, un jour mon bloc superbe / Que rien n'avait pu jeter bas / Roula, fauché comme un brin d'herbe / Par un monsieur nommé Lebas". Ce n'est que dans l'édition des *Emaux et camées* que Gautier écrit : "Rhamsès, un jour mon bloc superbe / Ou l'éternité s'ébréçait / Roula fauché comme un brin d'herbe / Et Paris s'en fit un hochet".
- 16 R. Barthes, pp. 25-26
- 17 Sartre oppose le beau et le poétique en disant que la beauté manifeste le triomphe de l'irréel, tandis que "le non-être poétique se révèle dans l'échec... il est moins donné que presentif, qu'espéré" (*Saint Genet comédien et martyr*, dans : *Oeuvres complètes de Jean Genet* (Paris : Gallimard, 1952), 351).
- 18 "Théophile Gautier", *Oeuvres complètes* (Paris : Gallimard, 1961), p. 686.
- 19 R. Jasinski, I, p. 163.
- 20 *Constantinople* (Paris : Michel Levy, frères, 1856), pp. 84-87.
- 21 Ernest Feydeau, *Théophile Gautier, Souvenirs intimes* (Paris : Plon, 1874), pp. 141-143.
- 22 P. 363. C'est moi qui souligne.
- 23 C'est moi qui souligne.
- 24 (Paris : Flammarion, 1970), p. 94.

LES HIÉROGLYPHES, OU L'ECRITURE DE PIERRE

Pourquoi l'Égypte ? Pourquoi cette fascination durable, cet intérêt qui ne s'épuise jamais, ce mélange de construction arbitraire et d'étude sérieuse, autour d'un monde disparu ? Pourquoi Gautier l'a-t-il aimé, abordé, manié, ce monde, avec tant d'élan et d'habileté ?

La question est peut-être oiseuse. Rien de plus ordinaire, pour un écrivain ou un esthète du XIX^{ème} siècle, que de s'intéresser à ce monde qui, importé par l'armée napoléonienne, avait donné ses formes bizarres jusqu'aux pieds des meubles. Rien d'étrange, dans l'utilisation d'un matériau qui avait nourri tant de peinture, soulevé tant d'intérêts savants et tant de curiosité publique.

Lorsque nous aurons remonté les chemins, finalement bien courts, qui ont apporté à Gautier les fruits de l'expérience visuelle ou de la connaissance archéologique sur l'Égypte, nous n'en saurons pas beaucoup plus qu'à la fin de notre simple lecture du *Roman de la momie* et d'*Une Nuit de Cléopâtre*. Pas beaucoup plus, je veux dire, sur l'Égypte de Gautier.

La question à se poser serait donc non pas Pourquoi, mais Comment l'Égypte ? Comment cet univers déterminé s'est-il inscrit dans l'univers plus vaste d'une œuvre qui a recyclé les matériaux les plus divers ? Comment l'Égypte a-t-elle pu devenir l'une des contrées imaginaires dont se compose la géographie littéraire de Gautier ? grâce à quelles caractéristiques qui lui sont propres ? grâce à quels choix, à quelles attitudes particulières de l'écrivain ? Comment, enfin, Gautier nous a-t-il donné à voir l'Égypte ? quel usage en a-t-il fait pour la rendre perceptible à nos yeux ?

Cela revient à se demander ce que Gautier a pris à l'Égypte, selon quels critères de sélection, et quel sens nouveau cela a assumé pour nous, une fois à l'intérieur d'une logique plus vaste, celle de son œuvre entière.

Or, il me semble que plusieurs pistes pourraient être suivies. Le paysage parfaitement uni, dépouillé, déshumanisé, sidéral ; l'architecture immense, surhumaine, effrénée ; la nature pierreuse d'un monde où le granit semble avoir la prééminence sur toute autre matière ; les momies, qui témoignent d'une tentative prométhéenne de vaincre le temps ; les hiéroglyphes enfin, qui font de l'Égypte une étrange patrie de l'écriture.

Les hiéroglyphes : Gautier les présente au lecteur comme on indique un objet stupéfiant. Pour lui, Champollion n'est pas encore venu : ce qu'il nous montre, n'est pas une énigme résolue, mais une étendue de signes clos, fermés à toute interprétation.

Plus précisément, des signes qu'on sait lire, mais pas déchiffrer, c'est-à-dire auxquels on sait faire correspondre une suite de sons, mais pas un sens. En effet, Gautier n'explique pas le sens de cette décoration bizarre qui sert de toile de fond à son Égypte, et quelquefois passe au premier plan.

Les connaissances très riches qu'il a acquises pour écrire *Le Roman de la momie*, grâce aux conseils d'Ernest Feydeau, ont été utilisées d'une manière précise, pour présenter une galerie d'images cryptographiques, sans en éclairer la signification religieuse ou rituelle. Mots sacrés et visages des dieux égyptiens sont insérés dans le texte sans presque aucune explication, non pas pour renseigner sur une civilisation ancienne, mais pour évoquer un monde énigmatique, qui résiste obstinément à l'interprétation.

Si les hiéroglyphes étaient immédiatement déchiffrables, comme les lettres d'un alphabet connu, ils ne pourraient pas devenir des images (1).

Dès le début du *Roman de la momie*, il est dit que les hiéroglyphes "offraient à la sagacité le mystère sacré de leur énigme" (2). Peu après, l'art égyptien est comparé à "un homme baillonné tâchant de faire comprendre son secret" (3).

Ce silence forcé du hiéroglyphe est certainement la raison ultime de son attirance. Mais, d'abord, les hiéroglyphes sont un objet charmant parce qu'ils sont en même temps écriture et peinture. Pour quelqu'un comme Gautier, c'est une coïncidence magnifique, une superposition excitante, entre deux charmes autrement inconciliables !

En ce sens, puisqu'ils sont parole et image en même temps, textes à peindre et peintures à lire, les hiéroglyphes se situent en un point névralgique de l'œuvre de Gautier, là où l'écriture et les arts de la vision se rencontrent ou se séparent.

Dans un feuilleton théâtral de 1844, Gautier a imaginé un paradis où le rêve secret de tout artiste serait réalisé : dépasser les limites de son propre

art particulier, se débarrasser des contraintes techniques, et atteindre un état de plénitude dans l'unité essentielle de la création artistique :

"Dans le ciel, le poète écrira des strophes qui se traduiront en belles femmes, en ombrages verts, en fleurs épanouies ; le peintre et le sculpteur réaliseront des formes douées d'idée et de mouvement ; le musicien condensera, sur des tables de cristal, les vibrations fugitives de ses mélodies, qui décriront des arabesques éblouissantes, aux rameaux d'argent, aux filigranes perlées comme les floraisons dont l'hiver étame nos vitres. L'un touchera ses vers, l'autre entendra sa sculpture, et celui-ci verra sa musique. Tous les arts palpiteront ensemble dans la même œuvre (...). Le sentiment de l'impuissance relative de leur art, est la raison de l'incurable mélancolie et de l'inquiétude sans trêve des grands hommes. Quel est l'écrivain qui n'a dit cent fois dans sa vie en brisant sa plume sur le papier incolore : "Ah ! si je savais peindre !..." (4)

Ce paradis où le trivium et le quadrivium n'ont pas encore séparé les destins de la parole de ceux de l'harmonie, où les neuf muses dansent toutes ensemble, au point que nous ne pouvons pas distinguer ce que nous entendons de ce que nous voyons, représente quelque chose de très important pour l'histoire des idées artistiques modernes (5). Mais, laissant aux historiens de la littérature la tâche de reconnaître enfin le rôle de Gautier dans le remuement moderne des arts, nous devrions nous arrêter un instant sur ce cri de douleur, sur cette exclamation finale qui confirme l'extrême sensibilité de Gautier aux rapports d'émulation et de compétition entre l'écriture et la peinture.

Nous savons très bien que la réputation posthume de Gautier, à partir de la fin du XIX^{ème} siècle jusqu'aujourd'hui, a été très endommagée par l'idée réductrice qui en a fait un dessinateur verbal, un virtuose de la description. C'est une définition commode, qui génère, à partir d'une vérité patente, une incompréhension profonde.

Mais, bien au-delà du lieu commun, Gautier est vraiment un écrivain-peintre : il n'y a pas de raison de rejeter une formule qui correspond à quelque chose de très évident aux yeux de n'importe quel lecteur. La vision tourmente l'écriture de Gautier de l'intérieur, et elle est toujours présente, comme impulsion et comme horizon. La surface de la toile du peintre est un paramètre obsédant, un fantasme poussant à des comparaisons inquiètes qui pèsent sur la page blanche, et jettent un défi ponctuellement accepté.

Pour Gautier la description a été le champ de bataille où s'affrontaient,

inconciliables, les mots et les images. Son effort d'évocation visuelle à travers le langage ne prend tout son sens qu'à la lumière de l'idéal de totalité artistique. C'est sur le fond d'une ascension impossible vers la synthèse, vers l'art sans déterminations techniques, ou mieux avec toutes les déterminations techniques en même temps, que l'expérience de l'écriture visuelle acquiert un sens non anecdotique.

Mais quel sens peut produire une écriture qui se rend ouverte à toutes les pressions et à toutes les ambitions du regard et de la parole ? De quoi nous parle, finalement, une écriture qui accepte d'être signe et témoignage d'une incompatibilité profonde, dramatique, fondamentale pour notre culture, telle que celle qui sépare le langage et l'image ?

Tout procède d'un sentiment préliminaire, le sentiment d'infériorité qu'éprouve l'écriture face à la force de persuasion de la représentation visuelle. Devant l'image, lisse, compacte, solide, la peur de l'impuissance s'empare de l'écrivain.

L'écriture semble destinée à une existence précaire et fragmentaire, intermittente, volatile, et elle est soumise aux lois du temps. L'image, au contraire, est solide, synthétique, cohérente, et la présence qu'elle impose est autonome par rapport au temps.

Plusieurs fois Gautier répète le refrain de sa déception, lorsqu'il doit substituer le développement de la description verbale à l'éclair de la vision : "Moins heureux que le peintre et le musicien -écrit Gautier dans *Une Nuit de Cléopâtre*- nous ne pouvons présenter les objets que les uns après les autres" (6).

Plus l'image construite par les mots cherche à être détaillée et précise, plus la description finit par être ample ; elle perd en rapidité ce qu'elle gagne en exhaustivité (7). Ici Gautier se heurte à l'autonomie des codes, et par son effort tenace, il montre un nœud vital de la communication.

Mais l'écriture prend sa revanche quand elle arrive à montrer que son code n'est qu'en apparence l'un des nombreux systèmes de signes, qu'il est en réalité le système universel, incluant tous les autres (8). Aussi l'expérience de la compétition avec l'image devient-elle pour l'écriture une mesure de sa propre extensibilité, de son propre champ d'action. Tout ce qui peut être représenté peut aussi être dit ; les mots savent dire tout le sensible, ils savent aller au-delà de l'instant, ils développent, ils animent, ils dramatisent.

L'image est donc ingurgitée par l'écriture, retenue et assujettie au pouvoir de la parole. "La sphère de la littérature -écrit Gautier dans *l'Histoire du*

romantisme- s'est élargie et renferme maintenant la sphère de l'art dans son orbe immense" (9). Pousser la littérature vers ce délire d'omnipotence n'est pas la moindre des entreprises ; c'est une confrontation avec des limites extrêmes, et par conséquent une expérience révélatrice.

De l'écriture visuelle on passe à la vision dans l'écriture, et ensuite à la vision comme écriture. D'un côté l'écriture poursuit et imite la vision ; d'un autre côté la vision parvient à assumer une valeur textuelle. Toute la surface du visible devient une énorme page écrite (10), un ensemble mystérieux de signes qui renvoient à un code secret.

Le monde apparaît ainsi comme une immense étendue de hiéroglyphes : écriture faite d'images, images qui sont écriture. Et l'œil de l'observateur s'engage dans le déchiffrement, n'ignorant plus que la vision cache un discours. Voir, contempler, c'est lire. La création est un livre ouvert (11), même si l'alphabet de Dieu n'est connu que des élus.

Soupçonnant toute chose d'être signe, et tout signe d'être écriture, Gautier s'arrête avec une prédilection évidente sur des objets qui, comme les hiéroglyphes, représentent bien la superficialité signifiante du réel. Son univers est peuplé d'une longue série d'objets plats, superficiels, sur lesquels des signes sont inscrits : étoffes à ramages, tapisseries et rideaux, gravures sur métal, décorations sur céramique, traces sur les murs, ombres découpées sur les planchers, lumières parsemées dans la nuit. Toutes ces surfaces signifiantes sont là pour nous rappeler que le monde est un texte obscur qui attend encore son Champollion.

Dans l'Égypte de Gautier, les hiéroglyphes s'étendent sur la surface de toute chose, confirmant ainsi, d'une manière explicite qui n'est propre qu'à ce royaume lointain, que tout est écriture.

"Au premier abord, -écrit Gautier à propos des hiéroglyphes- on eût dit une immense tapisserie de l'étoffe la plus riche" (12). Voilà la couverture du monde, le tissu le plus approprié à cet intérieur habité par l'homme.

Dans cette Égypte totalement adonnée à l'écriture, chaque objet, même le plus banal, montre les traces fantasmagoriques d'une plume irrépressible ; même le pain est hiéroglyphique : "(...) un amoncellement de pains à croûte blonde, estampés de dessins et marqués d'hiéroglyphes" (13).

Mais il y a un moment où la redondance des signes, d'abord perçue comme une richesse exubérante, donne lieu à un engorgement du sens. Cet univers qui arborait triomphalement une surface si prometteuse au regard, transforme la variété colorée de ses formes en uniformité sombre et suffoquante.

Trop de voix, trop de mots s'entassent, énigmatiques, sur la peau poussiéreuse de cette civilisation scripturaire :

"Sur les murs, sur les colonnes, sur les plafonds, sur les planchers, sur les palais et sur les temples, dans les couloirs et les puits les plus profonds des nécropoles, jusqu'aux entrailles de la terre, où la lumière n'arrive pas, où les flambeaux s'éteignent faute d'air, et partout, et toujours, d'interminables hiéroglyphes sculptés et peints racontant en langage inintelligible des choses que l'on ne sait plus et qui appartiennent sans doute à des créations disparues ; prodigieux travaux enfouis où tout un peuple s'est usé à écrire l'épithaphe d'un roi" (14).

Lieu de saturation sémiologique, l'Égypte est au bord d'un cauchemar : le collapsus des significations.

Déconcertée par l'hyperactivité des signifiants, Cléopâtre même trouve les hiéroglyphes incompréhensibles, et elle est prise d'angoisse face à l'éloignement de la signification dans un passé reculé.

Parce qu'ils sont indéchiffrables, les hiéroglyphes produisent de la frustration, de la douleur, de la nausée. Cléopâtre est subjuguée par l'ennui (15).

Par son opacité, et par le rêve de transparence qu'elle produit, l'image du hiéroglyphe exprime donc tout le désir de connaissance qui alimente la vision, la lecture du monde extérieur ; elle nous parle de l'objet, qui retient jalousement son secret, et qui, en nous séduisant, cherche à nous persuader que ce secret existe. Elle nous parle également du désespoir qui nous saisit quand nous doutons de cette existence, ou que nous craignons que le secret ne soit caché dans des profondeurs inaccessibles.

Par leur situation privilégiée, au carrefour entre image et écriture, les hiéroglyphes nous parlent, au fond, des choses les plus essentielles, ils nous parlent de choses divines. Image et parole, lumière et verbe, ne sont-elles pas, justement, nos deux manières de penser à Dieu ?

Ce que le hiéroglyphe cherche à nous communiquer, de ces deux manières en même temps, n'est autre que l'absolu. Il rend visible et lisible ce qui était destiné à rester caché. Il donne un corps de formes et de lettres à ce qu'autrement nous ne pourrions pas percevoir.

Mais pour ce faire l'Égypte choisit et emploie la matière la plus dure, la plus persistante : le granit. Le corps qu'elle donne au verbe est gravé sur la pierre. De la chose la plus éthérée on passe d'un seul bond à la chose la plus solide. De ce qui se soustrait à nous par sa divine inconsistance,

à ce qui s'impose par son poids de pierre.

D'ailleurs toute l'Égypte est impliquée dans la pétrification ; dans son paysage se mélangent la pierre naturelle et la pierre sculptée :

"... tantôt c'étaient de gigantesques propylées qui venaient mirer au fleuve leurs murailles en talus, plaquées de larges panneaux de figures bizarres ; des pylônes aux chapiteaux évasés, des rampes côtoyées de grands sphinx accroupis, (...) croisant sous leurs mamelles aiguës leurs pattes de basalte noir ; des palais démesurés faisant saillir sur l'horizon les lignes horizontales et sévères de leur entablement (...) ; des temples aux colonnes énormes, grosses comme des tours, où se détachaient sur un fond d'éclatante blancheur des processions de figures hiéroglyphiques (...) ; tantôt des paysages d'une aridité désolante ; des collines formées par de petits éclats de pierre provenant des fouilles et des constructions, miettes de cette gigantesque débauche de granit qui dura plus de trente siècles..." (16).

Les choses les plus insoupçonnables sont atteintes par cette récession dans l'immobilité pierreuse :

"Il n'y avait pas un souffle d'air, et les branches les plus délicates des palmiers restaient immobiles comme si elles eussent été sculptées dans le granit des chapiteaux" (17).

On connaît l'importance qu'a dans l'œuvre entière de Gautier l'image du corps pétrifié, et celle, inverse, de la pierre animée. Une métaphore ininterrompue présente le corps humain à travers l'image de la statue, et la statue à travers les formes vivantes du corps. La chair parfaite est pierre ; la pierre parfaite est chair.

On connaît toutes les variations de Gautier autour du mythe de Pygmalion (18), et de son inverse, le mythe d'une beauté solide comme la pierre. Dans le gynécée du Pharaon, les corps des femmes au bain "luisaient sous l'eau comme des statues de jaspe submergées" (19).

La dureté de la pierre peut être soit souhaitée soit redoutée, selon les cas. En Égypte, Cléopâtre et le Pharaon contemplent avec horreur la fixité qui les environne, et ils accueillent tout élément mobile comme une libération. Quand Cléopâtre reçoit le message d'amour qui brise le cercle de son ennui, le narrateur commente, s'adressant à elle :

"Vous voyez que votre royaume n'est pas si mort que vous le prétendiez. Ce n'est pas le bras de pierre d'une statue qui

a lancé cette flèche, ce n'est pas du cœur d'une momie que viennent ces trois mots qui vous ont émue" (20).

L'émotion est un mouvement intérieur, et elle répond au mouvement extérieur qui a brisé l'uniformité impassible du monde égyptien pétrifié.

Alors que Cléopâtre subit l'influence du paysage aride et s'en affecte, le Pharaon est plus immédiatement impliqué dans la rigidité. Le Pharaon est un homme-statue, un personnage terrassé par l'angoisse d'être pierre, et obsédé par le désir d'être chair. Il veut dénouer ses membres, faits de la même matière immortelle que celle qui compose les pyramides, et les transformer en muscles, en sang qui coule. Roi divinisé, il veut passer de l'état de dieu à celui d'homme. L'amour vient à son secours, et le transforme ; à la fin du roman, la belle Tahoser lui dit :

"Je t'aime maintenant ; tu es un homme, et non un dieu de granit".

Comme cas psychologique, le Pharaon rappelle d'Albert : l'un et l'autre ont un problème de relation avec la réalité, mais si le protagoniste de *Made-moiselle de Maupin* souffre d'une excessive fluidité du moi et cherche à la compenser en s'adressant à tout ce qui est solide, plastique et lumineux (21), le protagoniste du *Roman de la momie*, au contraire, est prisonnier de sa dureté, et recherche l'animation. La souffrance de tous les deux provient de leur incapacité à se mêler au monde, c'est la souffrance de la connaissance manquée.

Les prunelles du Pharaon n'entrent dans l'humain et ne se libèrent de la pierre, que quand elles sont illuminées par une étincelle de désir :

"effet aussi effrayant que si les yeux de granit d'un simulacre divin, s'illuminant tout à coup, exprimaient une idée humaine" (22).

C'est un moment de transition et de soulagement, malgré le frisson de peur, parce qu'il marque le déclenchement d'une dynamique entre la pierre et la chair. Sans cette dynamique, on reste condamné à l'un ou l'autre des deux termes extrêmes, qui génèrent ennui et angoisse. C'est dans l'espace intermédiaire qu'on atteint les plus hauts degrés de satisfaction.

Mieux, dans les points d'équilibre absolu, tels qu'ils sont indiqués par les métaphores, et, encore plus, par les oxymores. C'est dans l'expression "marbre vivant" (23) que l'utopie de Gautier trouve sa forme la plus accomplie. Hors de cette synthèse parfaite, il n'y a pas d'espérance : si on penche

vers la chair, faisant entrer la pierre dans la vie, on la condamne en même temps au destin mortel ; si on penche vers la pierre, on entre dans l'éternité, mais une éternité morte dès le départ.

Ce qui vaut pour les corps, vaut également pour les objets, mais surtout pour la parole. Dans tous les cas où la pétrification tourne au cauchemar, ce qui vient à manquer est le "souffle", la dynamique, la circulation du sang et du sens. Le sujet, délaissé ou accablé, se retrouve en tout cas seul dans la vacance des signifiés. "Souffle" est un mot décisif : souffle du vent qui anime l'espace et raconte le temps, souffle de Dieu dans la matière, souffle de la voix qui communique, énergie sous-jacente aux mots.

Il n'y a plus aucune souffle dans la langue que parle le prêtre Ennani pour accomplir ses prodiges :

"Et il étendit sur le Nil sa canne gravée de signes hiéroglyphes, en marmottant quelques mots d'une langue si ancienne qu'elle ne devait déjà plus être comprise au temps de Ménei, le premier roi d'Égypte ; une langue de sphinx, aux syllabes de granit" (24).

Une langue de pierre : l'image de la mort dans le langage est terrible. La pétrification est entièrement un problème d'écriture : pétrification de la pensée dans la parole, et de la parole dans la syntaxe. Le souffle est aussi verbe, et le verbe nécessite du langage pour se condenser, devenir possible, expérimentable, certain. Mais dans ce passage à l'acte il perd le charme de la fluctuation dans la virtualité. Il se cristallise dans un corps qui le fait exister, mais qui se révèle étroit. Le verbe ne peut pas nous rejoindre sans accepter de devenir langue, mais la langue est faite de règles, de limites, de fixité, et en accueillant le verbe, elle l'emprisonne.

Les hiéroglyphes, superbe manifestation du souffle dans une forme double, écriture et peinture, nous donnent donc momentanément un avant-goût de cet art unique et polyphonique que Gautier attribue au paradis des artistes, mais finissent par nous révéler le côté obscur de l'expression, son risque mortel. Sans eux nous ne pourrions jamais connaître la clé de l'énigme, mais en leur présence nous commençons à soupçonner qu'elle n'existe point. C'est la réflexion mélancolique du grand prêtre Ennani en conclusion du *Roman de la Momie* :

"L'énigme que garde le Sphinx n'a pas de mot, et la grande Pyramide ne recouvre que le néant de son énorme mystère" (25).

Paolo TORTONESE

NOTES

- 1 Pour la notion d'image, je fais référence au livre de J. Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.
- 2 *Le Roman de la momie*, Paris, Flammarion (coll. GF.), 1966, p. 38.
- 3 *Ibid.*, p. 47.
- 4 *Histoire de l'art dramatique en France*, Paris, Hetzel, 1858-59, III, p. 303.
- 5 On peut donner comme exemple ce qu'écrivait Friedrich Schlegel en 1800 dans l'*Atheneum*, vol. III, 1 : "Chaque muse cherche et trouve l'autre, et tous les fleuves de la poésie vont se confondre dans l'immensité de la mer universelle". Mais, depuis l'idéal wagnérien d'"œuvre d'art totale", jusqu'aux tentatives de croisement entre peinture et écriture chez les avant-gardes du vingtième siècle, les expériences abondent visant à dépasser les séparations entre les arts.
- 6 *Nouvelles*, Genève, Slatkine, 1979, p. 356.
- 7 Une belle analyse des rapports entre écriture visuelle et temps dans *Le Capitaine Fracasse*, est contenue dans l'article de J.C. Brunon, "Le Pittoresque et l'expression de la durée dans *Le Capitaine Fracasse*", in BSTG, n° 6, 1984, pp. 125-133.
- 8 La question est débattue par R. Barthes dans son essai "Éléments de sémiologie", in *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964.
- 9 *Histoire du Romantisme*, Paris, Charpentier, 1874, p. 18.
- 10 M. Riffaterre a fait remarquer que Gautier "décrit nature et monuments systématiquement de gauche à droite" ("Rêve et réalité dans l'Italia de Théophile Gautier", in *L'Esprit créateur*, 1963, p. 19).
- 11 Sur la métaphore du "monde-livre", l'étude de H. Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt, Suhrkamp, 1981 est essentielle.
- 12 *Le Roman de la momie*, cit., p. 46.
- 13 *Ibid.*, p. 95.
- 14 *Nouvelles*, cit., p. 329.
- 15 Voir à ce propos l'article de L. Pietromarchi, "Spleen lumineux de l'Orient : la topographia orientale dello spleen in Gautier", in *Atti del XVI congresso della SUSLLF, Trento 1988*, Schena, Fasano, 1990.
- 16 *Ibid.*, p. 324.
- 17 *Le Roman de la momie*, cit., p. 79.
- 18 R. Chambers a consacré au "complexe de Pygmalion" un article paru dans RHLF, juill-août 1972, intitulé "Gautier et le complexe de Pygmalion", et un chapitre de son essai *Spirite de Théophile Gautier, une lecture*, dans *Archives des Lettres Modernes*, n° 153, Paris, Minard, 1974.
- 19 *Le Roman de la momie*, cit., p. 116.
- 20 *Nouvelles*, cit., p. 342.
- 21 *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Flammarion (GF) 1966, pp. 109-113 et p. 209. Voir à ce sujet l'analyse de M.C. Schapira dans *Le Regard de Narcisse*, Presses Universitaires de Lyon, 1984.
- 22 *Le Roman de la momie*, cit., p. 87.
- 23 *La Belle Jenny*, M. Lévy 1865, p. 57.
- 24 *Le Roman de la momie*, cit., p. 177.
- 25 *Ibid.*, p. 180.

FANTASMES EGYPTIENS

Lorsqu'en 1869 Th. Gautier arrive en Egypte il a 58 ans. Il assouvit la "fascination nostalgique" (1) éveillée trente-cinq ans plus tôt par le tableau de Marilhat représentant la place de l'Esbekieh. Il fait aussi le voyage qu'ont fait avant lui la plupart de ses amis dans une contrée où de gigantesques découvertes ont prodigieusement enrichi, depuis un petit demi-siècle, la carte de l'Orient traditionnel. Il est enfin conscient de boucler l'itinéraire mythique très personnel de son Orient imaginaire. Au-delà des Pyramides se profilent les contrées originelles interdites d'accès :

"Leurs pointes s'enfoncent dans un passé si prodigieusement fabuleux que derrière elles il semble qu'on voit luire les premiers jours du monde" (2).

Cependant le plaisir qu'il espérait de ce voyage est contrarié par un accident qu'il évoque avec stoïcisme : il s'est cassé le bras gauche dans l'escalier du bateau. Il ne nous décrit de l'Egypte que le trajet en train d'Alexandrie au Caire et quelques jours de relative immobilité sous la véranda de l'hôtel Sheppard. Ce bras cassé nous intéresse car il induit la vision spécifique d'un observateur dont le repos forcé aiguise l'attention, accroît la disponibilité et qui, assis ou étendu, recueille précieusement les scènes qui s'encadrent sans qu'il les ait choisies, dans les fenêtres de son wagon ou la terrasse de son hôtel.

Ainsi sont souvent valorisées des "silhouettes" sur lesquelles il doit lire une contrée qu'il lui est interdit d'explorer physiquement. Lecture qui n'est pas naïve mais surinformée par d'autres textes, d'autres images. Les planches de *L'Expédition Bonaparte en Egypte*, *l'Egypte ancienne* d'Ernest Feydeau, *Le Nil* de M. du Camp, *Le Voyage en Egypte* de Flaubert sont les

documents canoniques qu'il peut évoquer. Deux ans plus tôt, en 1867, à l'Exposition Universelle, il a visité le temple d'Edfou, reconstitué, et assisté avec du Camp et les Goncourt au démaillotage d'une vraie momie. Enfin il se dit lui-même intimement constitué

"d'impressions plastiques involontaires qui dominent l'imagination (3)

et qui sont à la fois le matériau et le produit de ses fictions égyptiennes : *Une Nuit de Cléopâtre*, *Le Pied de Momie* et *Le Roman de la Momie*. Au moment où il pose le pied en Egypte tout ce qui est à voir a été mille fois lu et écrit.

Pour toutes ces raisons - surinformation et frustration finale en particulier - la fantasmatisation est à l'œuvre très activement dans ce voyage. Si Freud ne pouvait se rendre à Rome, Gautier s'est senti longtemps interdit d'Egypte. Faut-il comprendre que lorsqu'il a été en vue de ses côtes il s'est "fracassé l'humérus" pour éviter de vérifier l'idée qu'il en avait ou pour ne pas entendre certain message confidentiel que cette terre avait à lui délivrer ? L'accident était un mauvais calcul de l'inconscient. La fuite devenait impossible. Au contraire la tension de l'œil, non distrait par le mouvement du corps, s'exacerbe et va spontanément à la rencontre de l'obsession qui taraude la terre d'Egypte comme l'imaginaire de Gautier, obsession de la mort souvent bien entendu parée des oripeaux sordides de la Morte dont la momie est le spectaculaire et emblématique avatar égyptien.

Le touriste, en Egypte, peut difficilement faire l'économie d'une méditation sur le temps. La dimension temporelle fait partie de l'histoire personnelle de Gautier. Le désir d'Egypte se rattache sans ambiguïté à l'émotion de ses vingt ans devant le tableau de Marilhat. En 1869 le hasard le comble puisqu'il loge à l'hôtel Sheppard, place de l'Esbekieh.

L'expérience du temps c'est, à un autre niveau, celle que revendique un imaginaire façonné par la lancinante anamnèse orientale d'un romantisme lent à mourir. L'émotion du voyage dans le passé que suscite l'excursion dans les pays de la Méditerranée, la découverte renouvelée du "pays natal", la passion nostalgique pour un Orient saturé de tous les prestiges de l'origine, Gautier les trouve ou plutôt les retrouve en Egypte. Le nomadisme des populations, leur relation heureuse au temps, l'indépendance, la gravité, la nonchalance sans paresse des enfants - des animaux même - sont les traits orientaux qu'il reconnaît avec bonheur chez les Egyptiens.

Quant à ce dévoiement de l'anamnèse qui constitue la maladie spécifique de l'imaginaire gautiéresque, celle qu'il nomme "la rétrospection évoca-

trice", elle trouve largement à se satisfaire. La quête de l'archétype perdu qui motive chez lui la création littéraire semble presque se légitimer dans la mesure où se profilent, sur les bords du Nil, les silhouettes héritières directes de la grâce hellène qu'elles ont bien souvent inspirée ou de la noblesse biblique dont elles ne se sont jamais départies. Une jubilation nostalgique s'empare du voyageur dont le désir s'adresse à ces pâtres en tunique bleue, à ces femmes fellahs portant une jarre sur la tête qui hésitent entre passé et présent, qui dupliquent par le mouvement d'un corps, le pli d'un vêtement, un port de tête, les représentations de jadis, donnant à voir, dans une oracularité renversée, ce qui aurait pu être et ne sera jamais. L'objet réel n'est qu'imitation du modèle rêvé et le rêve devient tourment de s'incarner dans une image aussi fidèle que déceptive. Absente des représentations iconiques, la vie n'anime qu'artificiellement les silhouettes réelles, copiées sur un modèle vivant archétypal fondu depuis longtemps dans une indicible origine. Si les êtres qui habitent le présent sont si poignants ce n'est pas parce qu'ils semblent accessibles mais parce qu'ils permettent de mesurer l'ampleur d'une irréparable perte.

En arrière-plan des hommes, le décor dramatise la confrontation du présent et du passé. Le Nil, les Pyramides exaspèrent un sentiment simultané d'éternité et de précarité et nourrissent la voluptueuse et redoutable confrontation avec la mort que soutient depuis toujours Gautier.

Bien avant de poser le pied sur le sol égyptien Gautier avait fait dire à Cléopâtre son tourment de régner sur un pays qu'elle décrivait comme

"un grand couvercle de tombeau, un dôme de nécropole, un ciel mort et desséché comme les momies qu'il recouvre" (4)

On peut inférer la conscience aiguë de la mort du peuple égyptien de l'effort concret, assidu, dramatique qu'il déploie pour la conjurer symboliquement. A cette angoisse vertigineusement sublimée Gautier ne pouvait pas être insensible et son angoisse en retour met en images les mécanismes d'altération, de dissolution qui minent le corps et le monde, au moment encore incertain et déjà irréversible où le vivant perd ses assurances.

Il est tout à fait fascinant de voir comment, dans *Le Voyage en Egypte*, est atteint et partiellement restauré l'organe essentiel qu'est l'œil et, pour commencer, celui de la momie dont Cléopâtre dit qu'elle est dans son royaume

"le cœur et le noyau de toute chose" (5)

Sa première momie, Gautier ne l'a pas vue en Egypte mais à l'Exposition Universelle de 1867 où il a assisté à un dénuement qui s'est achevé avec

violence au moment où un ciseau a fait éclater le masque de linge et de bitume qui recouvrait le visage :

"Deux yeux blancs aux larges prunelles noires brillèrent avec une vie factice entre des paupières couleur de bistre. C'étaient des yeux d'émail comme on en mettait aux momies soigneusement préparées. Ce regard clair et fixe dans cette face morte produisait un effet effrayant" (6).

On peut même supposer l'effroi plus vif encore que l'expression qui en est donnée tant ce face à face réédite les grandes terreurs de Gautier. Comme l'œil de la Méduse, l'œil de la momie est pétrifié et pétrifiant. Doublement pétrifié même puisque recouvert d'une plaque d'émail sous un masque de bitume qui, comme tout masque, évoque ce qu'il prétend dissimuler. Pétrifiant il semble menacer de cécité celui qui se risquerait à interroger l'expérience millénaire et secrète de sa propriétaire. Si l'on rapproche ce déshabillage - "parodie horrible de vie" - de l'érotisme un peu langoureux qui flottait autour de celui de Tahoser si près d'être rendue à la vie par le regard de son admirateur, on s'aperçoit que, dans la réalité, la mort ne recèle que la mort. Mimant une vie à laquelle il est indifférent ou hostile, l'œil d'émail, dont la fixité signifie la volonté de taire, semble regarder sans voir. Les Goncourt qui ont assisté au même spectacle en donne une description plus pénible qui vient en utile complément à celle, trop "propre" de Gautier :

"Une dernière bande, arrachée de la figure, découvre soudainement un œil d'émail où la prunelle a coulé dans le blanc, un œil à la fois vivant et malade, et qui fait un peu peur". (7).

Cet "œil vivant et malade et qui fait un peu peur" on le rencontre, ailleurs dans le texte, à propos d'une autre crainte de Gautier si vive qu'elle est deux fois évoquée dans son récit égyptien :

"Les ophtalmies sont fréquentes et dangereuses en Egypte et les histoires qu'on raconte n'ont rien de rassurant. Si l'on s'endort fenêtre ouverte, l'on court le risque de s'éveiller avec un œil vidé..." (8)

et plus loin :

"Cette fraîcheur nocturne, lorsqu'on s'y expose dans l'immobilité cause souvent des ophtalmies, bien vite dangereuses et le mot d'Henri Rivière que nous avons déjà cité : "l'œil se vide sans douleur", nous revint en mémoire" (9).

Ce qu'il y avait sous l'œil d'émail de la momie c'était l'œil vidé par l'ophtalmie - sans douleur - à l'image des dents que dans les rêves de castration on perd par rangées entières, sans douleur, des touffes de cheveux qui vous restent dans les mains, sans douleur. La perte essentielle, cécité qui se déplace d'Oedipe aux yeux sanglants à Narcisse à l'œil noyé, s'opère par une contagion insidieuse et spécifiquement égyptienne qui est moins l'effet de la nuit sur un voyageur affaibli que le travail souterrain des morts sur les vivants, qui mine les vivants sans toutefois les faire disparaître, leur laissant l'apparence de la vie, les momifiant.

Est-ce pour conjurer ces terribles craintes que Gautier affirme, à travers l'image d'un troisième œil, sa vocation d'observateur ?

"Nous nous réduisons autant que possible à n'être qu'un œil détaché comme l'œil d'Osiris sur les cartonnages de momies" (10).

"Oeil détaché" qui symboliquement ne laisse pas d'être encore bien inquietant mais qui a le mérite d'être récupérable comme le sont "les lunettes bleues", "les lunettes à verres enfumés", "les lunettes avec des œillères" des touristes et aussi "le lorgnon", "la jumelle" avec lesquels le blessé s'installe sous la véranda de son hôtel pour observer les habitants du Caire. "L'œil détaché" c'est l'œil fétiche, comme celui d'Osiris devenu porte-bonheur, c'est aussi l'œil qui isole, qui structure, qui autorise une démarche à la fois critique et esthétique visant à la reconstruction du monde. Reconstruction éminemment problématique car si l'œil se reconstitue au prix d'une autonomie forcée, le monde semble, lui, voué à une dégénérescence qui affecte les corps aussi bien que les constructions de l'homme cependant si magistralement traités pour braver l'éternité :

"C'est un spectacle étrange que ce peuple préparant sa tombe dès le berceau, ne voulant pas rendre sa poussière aux éléments et luttant contre la destruction avec une invincible opiniâtreté". (11).

Et cependant, même pour ce peuple gigantesque dont l'activité est tendue par le refus de la mort - c'est à dire de la disparition et du deuil - l'entreprise a échoué : les vestiges démantelés qui nous impressionnent, momies, tombeaux, ne sont que les traces de ce qui n'a survécu ni au temps, ni au climat, ni aux hommes. Eût-elle réussi, la lutte pour l'éternité eût paradoxalement engendré une gigantesque pollution. Conçues de façon anti-naturelle pour nier la mort les momies, si elles avaient continué à s'entasser, auraient étouffé la vie.

"Sans les sacrilèges dévastations des hommes ce peuple mort se retrouverait tout entier et ses innombrables multitudes pour-

raient couvrir la terre ; l'imagination effrayée recule devant la supputation des chiffres probables ; si la civilisation égyptienne eût duré dix siècles de plus, les morts eussent fini par chasser les vivants du sol natal ; la nécropole eût envahi la ville et les momies raides dans leurs bandelettes se fussent dressées contre le mur du foyer" (11).

C'est là l'expression de la hantise d'un engloutissement qui, ironiquement, n'a pu être neutralisé que par un engloutissement plus sévère encore : ce que le pillage des hommes n'a pu complètement achever les deux grands éléments naturels du pays, le fleuve et le désert, se sont unis pour l'accomplir en recouvrant les ensembles les plus monumentaux :

"La main des hommes roule des rochers, le vent du désert pousse des sables, l'eau du fleuve dépose du limon sur l'entrée perdue de la nécropole. Les puits se comblent, les couloirs souterrains s'oblitérent, les tombes s'enfoncent et disparaissent sous la poussière des empires ; mille, deux mille, trois mille, quatre mille ans se passent et tout un peuple se retrouve dans un coup de pioche heureux" (12).

Ainsi se poursuit sans fin la partie de bras de fer entre la mort et l'éternité. Ensevelie, la vie refoulée semble à tout instant capable de faire retour pour le meilleur ou pour le pire, devenue - comme l'attestaient les yeux d'émail de la momie - dangereuse de ce qu'elle a découvert dans une trop longue fréquentation de la mort.

Cette obsession d'un engloutissement encore et toujours à l'œuvre ordonne et unifie la vision de Gautier dans le train, qui le conduit d'Alexandrie au Caire. Le fellah "se dégage à peine" de "l'argile qu'il foule", de "la vase fertile... dont il bâtit sa demeure éphémère et dont il cimentera son tombeau". Tout son travail est de veiller à ce que s'accomplisse "l'hymen de la Terre et de l'Eau" (13) et pour cela il doit lutter contre la terre qui "étend sa couleur sur toute chose" : les maisons, les fellahs, les animaux, les eaux même. Cette couleur "que l'on appelle précisément-momie-" spécifie Gautier surpris que le terme du rapin soit également la métaphore qui connote dans son ensemble un pays voué à "l'inquiétante étrangeté" de la mort-vivante. Et la lutte est aussi contre l'eau puisque ce qui n'est pas enterré est dilué :

"Souvent la moitié du village (...) s'est écroulé dissous par la pluie ou miné par l'inondation" (14).

Tout concourt à l'ensevelissement :

"Damenhour a un aspect qui ne doit pas différer beaucoup de celui des anciennes villes d'Egypte englouties maintenant sous le sable, ou simplement retournées en poussière" (15).

Ainsi l'énergie, démesurée, d'un des peuples les plus anciens du monde n'a pas suffi, ne suffit pas à combattre l'ensablement, la dilution, la perte qui finit par attaquer l'œil même qui les constate. Pour lutter contre cette angoisse, pour rétablir le réel, la description s'arme et se bande grâce à la démarche typiquement gautiériste de la recomposition esthétique.

Lisons la description du premier village de fellahs rencontré :

"Leur porte basse comme celle d'un tombeau, deux ou trois trous percés dans la muraille, voilà toutes les ouvertures de ces huttes qui semblent plutôt l'ouvrage des termites que celui des hommes. Souvent la moitié du village, si l'on peut donner ce nom à pareil tas de terre, s'est écroulé dissous par la pluie ou miné par l'inondation (...) Plantez à côté de ces murs de terre grise un bouquet de dattiers, agenouillez un ou deux chameaux devant les portes, semblables à des ouvertures de terriers, faites-en sortir une femme drapée dans sa longue chemise bleue tenant un enfant par la main et portant une amphore sur la tête, faites glisser sur tout cela un rayon de soleil et vous aurez un tableau plein de charme et de caractère qui ravirait tout le monde sous le pinceau de Marilhat" (16).

Nous reconnaissons l'appel à la représentation culturelle convoquée du passé. En dehors d'elle point de beauté dans le présent. L'objet réel n'a de dignité que dans sa comparaison avec le modèle d'autrefois qui se révèle également conjuratoire. La dissolution mortifère est un moment contredite par l'apparition belle et bien vivante d'une jeune femme et de son enfant qu'il s'agit de sauver de l'entropie. Figés en un instantané esthétique par l'allusion à Marilhat, ils gagnent la solidité qui leur permet de résister à la perte dans les sables et dans la boue. Les exemples sont nombreux. Dans telle femme et tel enfant montés sur un âne et conduits par un vieillard, Gautier reconnaît l'image d'Epinal que chacun a en mémoire :

"C'était un tableau de la *Fuite en Egypte* tout fait, il ne manquait aux personnages que le cercle d'or au-dessus de la tête. La Vierge, l'enfant Jésus et Saint Joseph devaient avoir ce caractère et les choses se sont passées ainsi dans la réalité vivante et naïve ; leur équipage n'était pas beaucoup plus riche.

La chute est moins attendue :

"Quel dommage qu'un grand peintre, un Perugin, un Raphaël ou un Albert Dürer ne se soit pas trouvé là" (17).

La démarche est en trois temps : une scène réelle évoque pour lui "la réalité vivante et naïve" d'une scène biblique puis rien ne paraît plus urgent que de figer cette scène en une icône qui la prive à nouveau de toute vie mais lui assure en contrepartie la pérennité de l'œuvre d'art. De même la femme drapée de bleu qui tient son enfant par la main confère la dignité antique à une hutte de termites et est immédiatement immobilisée par le pinceau d'un Marilhat ressuscité. Cette pratique de figement iconique est tout à fait comparable à celle de l'embaumement qui, visant à l'éternité, porte en elle la mort qu'elle prétend combattre. Chaque silhouette entr'aperçue est immédiatement et simultanément tributaire d'un passé dans lequel on cherche l'attestation de son existence réelle et d'un avenir esthétique improbable où elle reproduirait un modèle canonique -l'ensemble, reproduction de la reproduction, constituant l'écriture de Gautier-. Les modèles s'étalent sur les murs des monuments et des tombeaux. De femmes "se profilant sur la ligne du ciel" il écrit

"On eût dit des statues plantées sur le couronnement des édifices ou le fronton des temples" (18).

A propos des processions d'hommes et d'animaux sur les rives du Nil :

"Il nous semblait voir marcher ces zones de bas-relief colorés représentant des scènes d'agriculture qui parfois décorent les chambres des tombeaux égyptiens" (19).

Il est au demeurant étonnant de noter que, si les individus réels sont figés par l'œil qui les considère, la mémoire qui évoque les figures d'un autre temps ne voit pas d'obstacles à "faire marcher des bas-reliefs". Les hommes rappellent

"ces juges de l'Amenthi rangés par files les uns derrière les autres sur les papyrus des rituels funéraires" (20).

Arrachées aux monuments des morts les silhouettes ne reviennent à la vie dans les villages, sur les routes, le long des voies de chemin de fer que pour être projetées dans des tableaux rêvés sur des modèles de tableaux déjà existants : ceux de Marilhat, de Perugin, de Dürer. L'Artiste se fait nécromant. Pour conserver la représentation d'un passé miraculeusement surgi d'outre tombe, il s'agit de le tuer une seconde fois et de l'embaumer en le figeant esthétiquement pour conquérir sur l'éphémère le rêve un instant entrevu. Tiburce dans *La Toison d'or* ne fait pas autre chose lorsque, reconnaissant en Gretchen la Madeleine de "La Descente de Croix" de Rubens,

il se soucie moins de l'aimer que de la peindre. De même Romuald renvoie au tombeau Clarimonde péniblement revenue de la mort et se condamne à vivre dans le souvenir de sa beauté, substituant le récit au vécu de l'amour.

Cette façon de subordonner l'écriture aux exigences d'un double meurtre témoigne de l'incapacité de Gautier à saisir le monde dans son dynamisme vital. Pour mieux se convaincre de cette impuissance on peut lire ce qu'écrivait Flaubert, pourtant peu enclin aux célébrations panthéistes, en visitant les ruines de Louqsor :

"Les maisons habitent parmi les chapiteaux des colonnes, les poules et les pigeons huchent, nichent dans les grosses feuilles de lotus ; des murs en briques ou en limon forment la séparation d'une maison à une autre, les chiens courent sur les murs en aboyant. Ainsi s'agite une petite vie dans les débris d'une grande" (21).

L'Égypte ancienne est présentée comme un grand corps maternel mort, sans doute, mais qui a engendré une vie ténue et tenace qu'il est nul besoin d'immortaliser par le pinceau pour en éprouver le dynamisme et la permanence. Même trivial le quotidien est toujours plus vivant que le millénaire. Au demeurant Flaubert sait, lui aussi, reconnaître le tableau quand il se présente. Par exemple sous les traits de ces deux belles petites filles dont il écrit :

"Quel charmant groupe un peintre eût fait avec ces deux têtes et le paysage à l'entour ! Mais où trouver le peintre ? Et comment composer le groupe ?" (22).

L'intérêt de la question est dans la claire conscience qu'il ne s'agit pas de réunir un artiste réputé excellent et un modèle admirable pour faire une œuvre d'art mais de trouver une interprétation formelle nouvelle à une image convenue. Aussi, pour lui, la "reconnaissance", qui émeut si fort Gautier, est surtout frustration puisqu'il ne sait que faire d'un modèle qu'il ne peut réinventer :

"Pour moi, je rêve de cette vieille littérature, je tâche d'empoigner tout ça. Je voudrais bien imaginer je ne sais quoi. Il me semble que je deviens bête comme un pot" (23).

Bêtise heureuse qui éprouve et tolère le vide comme le moule abandonné d'une forme périmée. La disponibilité vécue dans le malaise est en réalité potentialité à créer. L'incertitude vient de ce qu'il n'y a pas adéquation entre la perception et sa traduction en termes d'art. Comment imaginer que les impressions égyptiennes seront -si l'on en croit Maxime du Camp- les mé-

diatrices de la Normandie de *Madame Bovary* ?

La relation de Gautier à la mort est trop torturante pour qu'il tolère ce flou d'une représentation porteuse de tous les imprévus. Ce vide, celui de "l'œil perdu" est immanquablement ressenti comme une perte insupportable. La dissolution de la réalité ne peut être assumée par un moi qui doit à tout moment recevoir confirmation de sa force créatrice. A l'expérience de la déconstruction s'oppose l'expression d'une tradition revisitée.

Le Voyage en Egypte n'est pas une œuvre originale mais, peut-être précisément parce qu'on est en Egypte, emblématique. La pulsion de mort s'y manifeste avec insistance : voyage entrepris tard dans la vie, sous le signe du mauvais œil, bras cassé, craintes d'ophtalmie, rencontre avec un monde enseveli qui demande à revivre, les morts y compris. Le regard porté sur tout cela est faussement objectif. Il entrevoit. Il ne voit que ce qu'il a envie de voir et si possible du déjà vu. Et l'écriture qui rend compte de ces sourdes angoisses inconscientes, ne sachant où trouver la sécurité dans la vie, exhume puis embaume des images d'outre-tombe. Ce jeu esthétique qui duplique la réalité dans un système clos de références culturelles est comme une extrapolation du fantasme d'éternité égyptien et de l'art qui le véhicule. Le rapprochement est tentant en effet entre cet art des bas-reliefs qu'on dirait parfait dès l'origine et qui s'imite sans rupture pendant des millénaires et la vision plastique de Gautier qui cherche à établir une continuité rassurante des modèles antiques aux peintres contemporains.

Marie-Claude SCHAPIRA
Université Lyon II

NOTES

- 1 *L'Orient*, tomes I et II, Paris, Charpentier 1902, tome II, p. 188.
- 2 *Id.*, tome II, p. 187.
- 3 *Id.*, tome II, p. 172.
- 4 *Une Nuit de Cléopâtre*, in *Nouvelles*, Collection Ressources, Genève 1979, p. 330.
- 5 *Id.*, p. 331.
- 6 *L'Orient*, tome II, p. 106.
- 7 E. et J. de Goncourt, *Journal*, Flammarion Fasquelle, 4 vol, tome III, p. 100.
- 8 *L'Orient*, tome II, p. 152.
- 9 *Id.*, p. 213.
- 10 *Id.*, p. 131.
- 11 *Id.*, p. 269.
- 12 *Id.*, p. 265.
- 13 *Id.*, p. 162.
- 14 *Id.*, p. 160.
- 15 *Id.*, p. 168.
- 16 *Id.*, p. 160-161.
- 17 *Id.*, p. 167.
- 18 *Id.*, p. 168.
- 19 *Id.*, p. 177.
- 20 *Id.*, p. 180.
- 21 Gustave Flaubert, *Voyage en Egypte*, Editions Entente, 1986, p. 159.
- 22 *Id.*, p. 200.
- 23 *Id.*, p. 247.

A PROPOS DE L'ESBEKIEH OU DU BON USAGE DES PLACES ARABES

Dans l'œuvre orientaliste de Gautier, les pages consacrées à la Place de l'Esbekieh sont parmi les plus brillantes et sans doute les plus significatives, mais une signification complexe, sujette à interprétation. "La place de l'Esbekieh", c'est d'abord le tableau de Prosper Marilhat qui porte ce nom et qui fut présenté à Paris au Salon de 1834 (1). Ce qu'on sait sur le voyage du peintre en Egypte permet de considérer qu'il a pris le dessin de cette place du Caire (devenue célèbre en partie grâce à lui) entre 1831 et 1833. C'est donc peu de temps après que Gautier vit le tableau et en tomba amoureux, ou tomba amoureux de la Place à travers lui. Il a plusieurs fois évoqué (2) l'enthousiasme qui s'empara de lui à cette vue, n'hésitant pas à en faire un moment décisif de sa vie. Une première lecture du texte permet de constater qu'il s'étend plutôt sur ses sentiments que sur le tableau lui-même, la description qu'il en fait n'impliquant pas nécessairement tant de violence dans l'émotion. C'est une première question qui nous est proposée : pourquoi "la Place de l'Esbekieh" de Marilhat a-t-elle suscité chez Gautier un amour si grand qu'après la mort prématurée du peintre (3), la famille eut à cœur de lui offrir le dessin préalable au crayon ?

La Place de l'Esbekieh, c'est aussi celle que Gautier vit lui-même lors de son séjour au Caire en 1869, c'est-à-dire trente-cinq ans après le choc qu'il avait reçu du tableau. Cette fois, il n'est plus question d'enthousiasme, la description est beaucoup plus longue et détaillée, mais l'émotion n'y est pas, en dépit du fait que Gautier s'applique à découvrir dans la réalité à peu près tous les éléments du tableau. Mais c'était justement, dira-t-on, le plus sûr moyen d'être déçu par l'écart inévitable entre toute espèce de rêve et toute espèce de réalité. On peut en effet interpréter le récit et la description de Gautier, dans le chapitre intitulé "La Place de l'Esbekieh" (4) comme la volonté de s'en tenir au réel, puisqu'enfin il s'y trouve confronté,

et d'être fidèle à l'expérience vécue, jusqu'à la platitude inclusivement, plutôt que de maintenir le ton exalté des rêveries antérieures. La clef de cette interprétation est une sorte de théorie proustienne avant la lettre (5). Lorsqu'il apprend, en arrivant au Caire, qu'on le conduit à l'Hôtel Sheppard, Place de l'Esbekieh, Gautier s'écrie

"On nous logeait dans notre rêve !"

Mais on sait bien qu'aucun rêve ne peut résister à un rôle aussi terre à terre. Le rêveur doit subir l'épreuve de la désillusion et passer du "C'était donc cela" au "Ce n'était que cela" : et s'il est vrai qu'on peut y voir l'essence même du parcours initiatique - du moins pour qui s'en fait une conception lucidement désabusée - il faut constater que dans la vie de Gautier, cette initiation arrive bien tard, trop tard pour avoir un rôle formateur. De quelle formation utile oserait-on parler pour un homme qui va mourir avant trois ans ? Le sentiment de l'épreuve inutile pourrait être la cause profonde d'une tristesse et d'une amertume que ses compagnons de voyage ont parfois ressenties chez Gautier (6), quitte à l'expliquer par l'accident malencontreux qui l'immobilisait au Caire et le privait d'excursions.

On peut en effet trouver beaucoup de raisons psychologiques et personnelles, superficielles ou profondes, pour expliquer l'absence totale d'émerveillement qui caractérise cette description de l'Esbekieh et l'oppose à l'évocation que Gautier faisait du tableau de Marilhat. Cependant, c'est peut-être passer un peu vite sur des explications qui situent d'abord ce changement dans la Place elle-même, et c'est se cantonner à la part subjective des appréciations portées par l'auteur, au détriment de la simple objectivité.

Pour dire les choses clairement et dans un langage familier, Gautier a toutes les raisons d'être déçu par la Place de l'Esbekieh lorsqu'il la voit en 1869, parce qu'elle a beaucoup changé en l'espace d'une trentaine d'années et n'est plus ce qu'elle était. D'ailleurs, après 1869, elle continuera encore à se dégrader, jusqu'à l'annulation complète de ce qu'elle pouvait signifier ou représenter à l'époque de Marilhat.

Si l'on reprend les quelques termes descriptifs qui servent de support à l'enthousiasme de Gautier pour le tableau, on est d'abord surpris par le fait qu'ils ne sont pas directement élogieux, et ensuite par le fait que la fascination qu'ils exercent n'est pas vraiment d'ordre esthétique. Est-ce faire un éloge que de souligner

"une incroyable férocité de couleur"

ou encore

"une lumière terrible, aveuglante, (qui) se déversait comme des cuillerées de plomb fondu sur tout le premier plan" (7) ?

Oui sans doute, si l'on veut bien entrer dans la sensibilité de Gautier, pour qui la férocité est une vertu et une jouissance, en ce sens qu'elle signifie le rejet des contraintes ordinairement imposées à l'instinct. Pour le jeune Gautier, qui a vingt-trois ans en 1834, le goût de la férocité signifie le désir de donner libre cours à ses penchants naturels, dans toute leur violence que rien ne l'obligerait à maîtriser. Ainsi serait-il semblable à un superbe animal, ou à son héros Fortunio (8). La férocité en peinture a l'avantage de ne pas poser de problème moral, elle n'attend qu'au sens classique de l'harmonie et de la mesure, elle réintroduit une outrance que le classicisme, transformé par le temps en académisme, a chassée hors des limites assignées au bon goût. Cependant on ne saurait dire que son propos se borne ici à l'esthétique ou à des considérations formelles, car il s'agit de choix ou d'aspirations qui engagent Gautier tout entier. Contre le classicisme, qui est un exercice de maîtrise et de modération, il prône le déferlement de la violence et de l'excès dans leur "crudité" et la crudité de la couleur n'est qu'un des aspects du réel occulté ou refoulé par les adeptes d'une harmonie blafarde, ennuyeuse et fade.

La modernisation a évidemment pour effet de gommer les caractéristiques anciennes, de les réduire et de n'en laisser qu'un semblant. Le rapport entre l'esthétique qui pourrait ne concerner que les formes et le mode de vie ou, comme nous dirions de nos jours, tout ce qui compose une culture, est bien perçu par Gautier. Mais nous avons la chance de le mieux comprendre aujourd'hui grâce à quelques bons connaisseurs du monde arabe, qui expriment eux aussi dans leurs œuvres la signification de certaines places comme l'Esbekieh au Caire, Halfaouine à Tunis ou Djama el Fna à Marrakech (9). En décrivant leur évolution différente depuis deux siècles, ils nous éclairent sur ce que Gautier a ressenti face à l'Esbekieh.

Le Tunisien Abdelwahab Meddeb montre dans un récit intitulé *Talismano* que cette évolution ne se fait pas par hasard ou de manière un peu vague, sous la pression omniprésente de la modernité. Il associe le refoulement des manifestations populaires, dont ces places sont traditionnellement le lieu, à la prise en main du pouvoir par les bourgeoisies nationales et nationalistes. Pour éliminer les forces obscures et archaïques d'opposition, les nouveaux gouvernements font place nette, au sens propre du mot. L'Esbekieh qui dans sa transcription de l'arabe devient Azbakya est justement l'exemple qu'il choisit pour montrer comment s'est opéré le refoulement du peuple, au nom de la modernité, et c'est aussi l'histoire d'Halfawine à Tunis, qui pour mieux se modeler sur "l'édifiant précédent cairote" fut gratifiée à l'indépendance de ce qu'il appelle un "square made in Cairo". A ces deux places il en associe encore quelques autres, dans cette évocation humoristique :

"Halfawīne fut analogique à Djama'Fnâ'. Cercles pataugeant histoires sans fin, tronçons de films sous bâches. Réservoir de lubrifiant transformé en caisse de résonance pour violon de fortune de tel conteur avare de mots. Charmeurs de serpents amis d'enfance du vicillard qui nous emmenait en file à l'école, vente d'herbes, de plantes, de gravures, de dessins, de planches décorées, de corps, d'esclaves, de singes, de chaînes précieuses à la hauteur du mythe royal, de dents fauves, à porter pour se préserver des médiances et des souhaits de mort. Mais l'ère des indépendances s'est souvenue de l'édifiant précédent cairote : ce qui ne put être réalisé au XIXème siècle fut enfin exécuté en cette seconde moitié du XXème. Une ville comme Tunis, honteuse épousée, se défit de ses plaques populaires en même temps que de ses statues édifiées pour les gloires coloniales. Elle se para pour célébrer sa liberté neuve de squares made in Cairo, modernité assumée, réconciliation avec une présentable arabité. Parterre de fleurs dessiné monumentale horloge, à émerveiller les naïfs : au même degré que l'hésitation scénique qui bouleverse régulièrement l'ex-Place de France, l'actuelle Place Muhammad V à Tanger : le signe y titube : un jour on se laisse prendre par l'arc, le lendemain par les fleurs, plus tard par l'horloge ou le portrait géant. Eblouissement des classes montantes à ordonnancer leur entrée historique par le jet d'eau rythmé, lumières et couleurs, par la musique visqueuse, *egyptian delices*, arabisant d'une drôle de façon l'hispanique square de Tétouan, rond-point, convergence des axes" (10).

En revanche, la Place Djama'Fna de Marrakech offre une résistance remarquable, peut-être unique, au processus de la modernisation, et il en fait une description qui montre comment cet archaïsme préservé l'oppose à l'Azbakya.

Le Marocain Tahar Ben Jelloun est sensible lui aussi à la fascination de Djama el Fna, comparable pour notre époque à ce que fut l'Esbekieh jusqu'aux années 30 ou 40 du siècle précédent. Dans son roman *L'Enfant de sable*, il montre comment s'exerce sur cette place l'activité inventive des conteurs populaires. Mais connaissant le destin de certaines autres places, telles qu'Halfaouine ou Esbekieh, il imagine pour les besoins de son roman que Djama el Fnâ a subi elle aussi la mise au pas et le grand nettoyage opérés par un gouvernement soucieux de faire régner l'ordre. Le conteur qui tenait en haleine son public avec l'histoire de "l'enfant de sable" a disparu dans cette purge, au profit d'un décor moderne que Tahar Ben Jelloun évoque lui aussi de façon fort sarcastique :

"En fait le conteur, comme les acrobates et autres vendeurs d'objets insolites, avait dû quitter la grande place que la municipalité, sous l'instigation de jeunes urbanistes technocrates, a "nettoyée" pour y construire une fontaine musicale où, tous les dimanches, les jets d'eau jaillissent sous l'impulsion des Bo-Bo-Pa-Pa de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven. La place est propre. Plus de charmeurs de serpents, plus de dresseurs d'ânes ni d'apprentis acrobates, plus de mendiants montés du Sud à la suite de la sécheresse, plus de charlatans, plus d'avaleurs de clous et d'épingles, plus de danseurs ivres ni de funambules unijambistes, plus de djellabas magiques aux quinze poches, plus de gamins simulant l'accident sous un camion, plus d'hommes bleus vendant des herbes et du foie de hyène pour jeter le sort, plus d'anciennes putains reconverties dans la voyance, plus de tentes noires fermées sur le mystère à garder précieusement au fond de la mémoire, plus de joueurs de flûte qui charment les jeunes filles, plus de boutiques où l'on mange des têtes de mouton cuites à la vapeur, plus de chanteurs édentés et aveugles qui n'ont pas de voix mais qui s'entêtent à chanter l'amour fou de Qaïss et Leïla, plus de montreurs d'images érotiques aux fils de bonne famille, la place s'est vidée. Elle n'est plus une place tournante. Elle est juste un lieu propre pour une fontaine inutile. On a déplacé aussi la gare routière à l'autre bout de la ville. Seul le Club Méditerranée est resté à sa place" (11).

Si Gautier avait eu le cœur à plaisanter, il aurait pu faire une description à peu près semblable de l'Esbekieh, dont il constate qu'

"on en a fait un grand square à l'européenne, divisé par de larges voies en compartiments réguliers".

Mais dans l'humeur plutôt sombre qui est la sienne, il se contente de mises en garde ternes et prudentes contre les projets de lotissement dont on lui parle, et sa seule plaisanterie consiste à rapporter que

"sur une des premières maisons de la file, peinte de ce bleu qu'en France on appelle bleu-perruquier, se lisaient en grandes lettres ces mots : *Maison de l'ancienne cave populaire*" (12).

Ce n'est pas un hasard si sa propre férocité a disparu, en même temps que celle de la place vue par Marilhat. Dans ce décor déjà très transformé, la liberté de parole n'a plus cours, et l'humour carnavalesque en est dérouter, au profit d'un réalisme un peu plat. La plus grande déception de Gautier

est sans doute de ne pouvoir se retrouver ici tel qu'il était en 1830, plein de verve rabelaisienne ou d'inspiration baroque. Car la vertu incomparable de l'ancienne Esbekieh était de faire resurgir ce monde préclassique qui pour un jeune Français du 19^{ème} siècle semblait enfoui sous deux siècles de glaciation.

Sur ce pouvoir unique qu'ont certaines places - une seule peut-être aujourd'hui - de rendre proches et fraternels les textes enfouis sous la culture moderne, nous avons un très beau témoignage, dans les *Chroniques sarrasines* de Juan Goytisolo. Parlant du *Libro de buen amor* de l'Archiprêtre Juan Ruiz, écrit il y a plus de six siècles, Goytisolo explique comment, mieux que dans le "silence sépulcral" d'une bibliothèque universitaire, il réussit à en pénétrer le sens en le relisant sur la Place Jama'-el-Fna de Marrakech :

"La lecture du *Libro de buen amor* à Jama'-el-Fna a été une des expériences littéraires les plus profondes et intenses de ma vie : conjuguer l'écoute du texte - le prodigieux langage de Juan Ruiz, léger, moqueur, licencieux, indiscipliné - avec celle du contexte - comique populaire, spontané et affranchi de la tradition orale de la *halka* (13) c'était constater soudain la vérité inéluctable des observations de Bakhtine sur le monde carnavalesque de Rabelais : "La place publique constituait le point de convergence de tout ce qui n'était pas officiel, elle jouissait en quelque sorte d'un droit d'extraterritorialité dans le monde de l'ordre et de l'idéologie officiels, et le peuple y avait toujours le dernier mot".

Généralisant alors le commentaire de cette expérience, il écrit une ou deux phrases où l'on peut trouver la clef de ce qui s'est passé, me semble-t-il, dans la première rencontre entre Gautier et l'Esbekieh, celle de Marilhat en 1834, Goytisolo écrit en effet :

"Le visiteur ou l'habitué de Jama'-el-Fna vit un bien singulier privilège : celui de plonger, en cette fin de siècle, dans un monde disparu pour nous depuis plusieurs centaines d'années. Un monde dans lequel l'homme médiéval, dans la sphère chrétienne ou l'islamique, disposait souverainement de son temps, s'abandonnait à ses instincts de jeu et à ses goûts pour le spectacle, formait autour des conteurs publics un cercle ouvert et fraternel, absorbait infatigablement leurs histoires, élaborait à travers elles les rudiments de sa propre sociabilité. L'univers des jongleurs, décrit dans les très beaux poèmes de Ibn Quzman, celui que Don Carnaval parcourait au cours de ses périple et aventures, garde toute son actualité. Clowns, bardes,

athlètes, saltimbanques, guérisseurs, anachorètes, propriétaires d'animaux savants attirent une foule "de paysans, bergers, soldats, négociants venus des centrales d'autocars, des stations de taxis, des voitures de place à moitié endormies : fondus dans la masse oisive, perdus dans la contemplation de l'effervescence collective, dans un mouvement hésitant et perpétuel" (*Makbara*). Là, comme à l'époque de Ibn Quzman et de Juan Ruiz, la place publique, l'espace ouvert et pluriel de la *halka* favorisent un "contact immédiat entre inconnus, oubli des pressions sociales, identification dans le rire ou la dévotion, refus temporaire, égalité des corps (*ibid*)" (14).

Telle sera donc la réponse ici proposée à la question formulée au début de ce rapide parcours, concernant la fascination exercée sur Gautier par l'Esbekieh ou Asbakya d'avant le "square made in Cairo" !

Denise BRAHIMI
Université Paris VII

NOTES

- 1 J.M. Carré, dans *Voyageurs et écrivains français en Egypte*, tome 2, p. 199, parle du "Salon de 1835". Mais Lynne Thornton dans *Les Orientalistes peintres voyageurs 1828-1908*, p. 34, parle de l'envoi de ce tableau au Salon de 1834.
- 2 *Revue des deux Mondes*, 1er juillet 1848. Réimprimé dans *L'Art moderne* (1856) et dans *Portraits contemporains*, puis dans *L'Orient*, t. 2, pp. 187-190, reproduit en 1979 par les Editions d'aujourd'hui. Les références données dans l'article renvoient à cette réédition.
- 3 Mort en 1847, à l'âge de 36 ans.
- 4 Pp. 191-228.
- 5 Voir notre *Théophile et Judith vont en Orient*, Paris, La Boîte à documents, 1990, p. 112.
- 6 Voir Louise Colet : *Les Pays lumineux*, 1879, p. 214.
- 7 P. 189.
- 8 Voir *Théophile et Judith...*, pp. 20-22.
- 9 Les termes arabes donnent lieu à des transcriptions variables selon les auteurs.
- 10 A. Meddeb : *Talismano*. Paris, Christian Bourgois, 1979, pp. 263-265.
- 11 T. BenJelloun : *L'Enfant de sable*. Paris, Seuil, 1985, Col. *Points*, pp. 135-136.
- 12 Pp. 192-193.
- 13 Littéralement, anneau ; dans ce cas, anneau ou cercle de spectateurs (N.d.T.).
- 14 Juan Goytisolo : *Chroniques sarrasines*, Paris, Fayard, 1981-1985, pp. 57-59. *Makbara* est un roman poème de Goytisolo (Paris, Seuil, 1982).

LES ARCANES DU FEMININ ORIENTAL DANS CONSTANTINOPLE

La valorisation de la terre d'Orient est beaucoup plus chez Gautier qu'un simple sacrifice à une mode il est vrai très générale à l'époque. L'Orient, patrie primitive, berceau du genre humain, semble offrir encore au narcissique quêteur de paradis perdu un reflet psychologiquement acceptable. Dans les moments les plus pénibles et les plus amers, pour Gautier comme pour d'Albert ou Fortunio, le mirage oriental reconforte, console, recrée le beau et ressuscite la sensation de bonheur. Dans ce que Gautier nomme le "délicieux réservoir oriental" (1) art de vivre et aspiration à vivre l'art se rejoignent dans un monde où triomphent l'esthétisme et l'érotisme.

Orient, terre d'utopie, Orient, terre de l'enfance, Orientales sensuelles, superbes, maternelles et admiratives, apaisantes, protectrices et consolatrices, ultime refuge de celui qui a échoué dans sa tentative d'adaptation au réel, que réservez-vous à cet homme qui à la vue d'un simple tableau du Caire était tombé malade de nostalgie (2) ? Le rendez-vous oriental n'est-il pas manqué d'avance, d'autant plus que l'écrivain a épuisé littérairement le sujet bien avant le séjour à Constantinople de 1852 (3) ?

"La première question que l'on adresse à tout voyageur qui revient d'Orient est celle-ci : -"Et les femmes ?" -

écrit Gautier en tête du chapitre qu'il consacre aux dames de Constantinople (4). A cette question rituelle, bon nombre d'Occidentaux infatués d'eux-mêmes aiment à répondre par un sourire plein de sous-entendus. Ce n'est pas le cas de Gautier qui avoue humblement n'avoir pas "la moindre indiscretion de ce genre à commettre" et qui se voit contraint

"à (s)on grand regret de priver (s)a relation du récit de toute aventure amoureuse et romanesque" (5).

Dans ce domaine comme dans d'autres, Gautier a

"cru agir en honnête homme en n'y mettant que des choses de (s)on cru" (6).

Bien que

"rien n'orne mieux un voyage d'Orient qu'une vieille qui (...) vous introduit (...) dans un appartement (...) où vous attend (...) une sultane ruisselante d'or et de pierreries, dont le sourire vous fait des promesses voluptueuses bientôt réalisées" (7),

il n'entend pas dans son récit déformer la vérité pour satisfaire au goût du jour.

Ce genre d'aventure, s'il existe, est en tout cas "extrêmement rare" (8), et ce pour toute une série de raisons dont la principale est la jalousie épidémique des Turcs, sentiment qui permettra à Gautier de trouver réponse à tout ou presque. Un fait est certain, et que nul ne conteste, c'est que les femmes turques sortent beaucoup : elles

"vont se promener aux eaux-douces d'Asie et d'Europe, défilent en voiture à Hyder-Pacha, ou sur la place du Sultan-Bayezid ; s'assoient au bord des terre-pleins du Champ-des-Morts de Péra et de Scutari (...), assistent aux comédies de Kadi-Keuï, aux tours de force des jongleurs de Psammathia, causent sous les arcades des mosquées, s'arrêtent aux boutiques du Bezestein, parcourent le Bosphore en caïque ou en bateau à vapeur (...)" (9).

Et il est tout aussi exact que notre voyageur ne se fait pas faute de les suivre dans tous ces déplacements (10).

"Contrairement à l'idée qu'on en a, les dames turques, loin de rester claquemurées dans les harems, sortent quand elles veulent (...) et leurs maris ne les accompagnent jamais" (11).

Leurs plaisirs sont peu variés sans doute, néanmoins, quelle liberté ! pensera-t-on. Mais qui croirait l'obstacle levé se tromperait lourdement. Le préjugé que Gautier vient de balayer d'un trait, en se fiant aux apparences, voilà qu'il resurgit dès qu'il y regarde de plus près.

Ces femmes ne vont que par deux ou par trois, ou bien c'est une esclave qui les accompagne, ou bien encore une vieille fait office de duègne (12),

sans oublier l'eunuque, pur produit stéréotypé auquel Gautier attribue les réactions d'usage (13). L'eunuque de Gautier est l'un des derniers héritiers, bien affadi cependant, d'une race de demi-hommes en voie d'extinction auxquels la plupart des Occidentaux n'accordent plus le moindre intérêt. Mais pour notre écrivain, il fait partie de l'attirail exotique, de ce pittoresque incontournable sans lequel s'effondrerait le rêve oriental. Loin de faire de l'eunuque un simple serviteur, Gautier en fait encore un substitut du maître et un "rival", "souvent jaloux pour son compte" (14).

A celles qui n'ont pas les moyens d'être aussi bien gardées, un enfant sert le plus souvent de "porte-respect" et

"les mœurs publiques (...) surveillent et (...) protègent peut-être même plus qu'elles ne le voudraient" (15)

toutes celles qui n'ont ni progéniture ni eunuque. De toute façon les lieux publics sont aménagés en conséquence, des grillages faisant partout écran (16). Il n'est pas jusqu'aux bateaux qui ne soient pourvus de cette espèce de harem : c'est sur le tillac que "se parquent les Turques" (17). L'approche de l'espèce féminine en terre turque se révèle d'ores et déjà bien malaisée, la jalousie musulmane ne sachant qu'inventer pour la dérober, qu'imaginer pour la défendre "contre les regards profanes" (18).

Mais Gautier est tenace, ou consciencieux. Il va ruser, tâchant dans un premier temps d'exercer son œil à transpercer le tissu pour atteindre le corps que celui-ci recouvre. N'est-il pas un habitué du bal de l'Opéra ? N'a-t-il pas appris à trouver des différences entre les ombres anonymes et tourbillonnantes en apparence pareilles les unes aux autres, à "apprécier les formes sous le satin qui les voile" (19) ? Aux yeux de l'expert qu'il est, "le fantôme noir (ne) se change (-t-il pas) en femme" (20) ? Il en est forcément de même en Orient (21). Le voyageur semble en bonne voie de percer le secret des dominos, ou du moins se berce-t-il de cette illusion.

Afin de préciser certains points encore assez flous, il choisit alors de recourir à une tactique subtile : le camouflage. Il s'efforcera de faire en sorte que sa non appartenance au monde exploré ne transparaisse pas.

"Coiffé d'un fez, vêtu d'une redingote boutonnée, le visage bruni par le hâle de la mer, la barbe longue de six mois, j'avais assez l'air d'un Turc de la réforme pour ne pas attirer l'attention dans les rues" (22).

De même au Champ de Hyder-Pacha, son allure le fait "aisément confondre parmi la foule" (23). Figurer comme un personnage indigène sur ce qui pourrait être la toile d'un Decamps, entre un cippe et un narguilé,

se fondre en somme dans la couleur locale, voilà son but. Gautier s'installe avec une joie naïve dans l'exotisme et joue à y vivre le temps d'une enquête sinon d'une quête. Jouissant de son incognito comme le calife des légendes, Gautier se poste alors à un endroit stratégique en arborant de surcroît un air de fausse indifférence. Trop approcher, ce serait s'attirer de la part de la femme malédictions et injures, oh ! bien sûr pas bien conséquentes et encore moins sincères, car

"cette colère est plutôt feinte que réelle, et se joue principalement pour la galerie" (24).

"De la façon la moins don juanesque du monde" (25), le voyageur tâche de

"saisir par surprise sous la bâche des arabas, derrière la fenêtre des talikas, à l'ombre des cyprès dans le cimetière" (26),

quelque secret de la beauté turque.

Ce qu'il en retient, c'est essentiellement une poitrine blanche, opulente, ferme et libérée des contraintes du corset, cet instrument de torture pour la femme, cette cuirasse opposée aux avances de l'homme mais non à son désir, garant plus que douteux d'une morale pudibonde. Sur le pont du bateau, il contemple tout à son aise la gorge d'une mère qui allaite, s'étonnant comme tant d'autres de ce que les femmes d'Orient exhibent aussi spontanément cette partie de leur anatomie quand elles mettent tant de soin à se couvrir le visage. Sans doute ne peut-il qu'apprécier, en ce qui le concerne, cette liberté accordée au corps, cette expression naturelle d'une sensualité vécue au quotidien. Au corps de mannequin de l'Occidentale, aguichant mais réformé, déformé, et qui remplit rarement ses promesses, répond celui librement épanoui de l'Orientale (27), vrai corps féminin se montrant à tous non pas dans son rôle d'objet sexuel mais dans sa fonction maternelle et nourricière, éminemment respectable en pays musulman comme en pays latin. Pourtant, plus que son sein dévoilé, c'est le regard de la femme turque qui provoque. Ses grands yeux qui brillent sauvagement,

"comme des diamants noirs, comme des astres de jais, (...) avivés par le k'hol, et qui semblent concentrer en eux toute l'expression du visage estompé à demi" (28),

sont les plus admirables du monde. Ces yeux sont les seuls organes par lesquels parle l'instinct. Ils ne sont pas la porte qui laisse le voyageur pénétrer dans l'intimité de l'être, ils sont la fenêtre que la femme ne craint pas d'ouvrir sur le monde extérieur pour le dévorer.

Une poitrine laiteuse et un regard de braise, deux éléments d'un puzzle que le promeneur ne parviendra jamais à compléter si peu que ce soit. Gautier, quasiment obsédé par l'aspect physique des êtres qu'il croise sur son chemin, se trouve pour la première fois sans doute dépourvu de matière à visualiser : pas de "types" féminins à enregistrer, disparus l'esthétisme et l'épicurisme qui en découle. Les chappes de la jalousie musulmane vont se refermer les unes après les autres sur le secret des harems. Voudrait-on pénétrer, en tout bien tout honneur, pour mener à bien par exemple un travail journalistique, la mentalité de ces dames qui vont et viennent dans Constantinople ? il n'y faut point compter, car

"on serait mal venu à demander à un Turc des détails sur la vie intime du harem, sur le caractère et les mœurs des femmes musulmanes " (29).

Entre la bonne volonté de Gautier et le but à atteindre s'interpose la jalousie congénitale des hommes, qui imposent à leurs épouses une "pudeur exagérée" qui déclenche l'ironie du narrateur (30).

Au pitoyable voyageur, il ne reste plus que le spectacle le plus sordide que l'on n'a cure cette fois de soustraire aux regards. Mais alors qu'il se damnerait presque pour entr'apercevoir quelques centimètres supplémentaires de la peau d'une Vénus, les charmes exposés à l'encan au bazar des esclaves laissent notre narrateur complètement froid. A noter que les "filles de joie musulmanes" (31), non plus seulement visibles mais doublement désignées, par la transparence du voile et par l'épaisseur du maquillage, à l'attention de tous, n'auront aucun prix aux yeux de Gautier qui s'était pourtant enquis de certaines questions relatives à ces dames auprès de son ami Nerval quand celui-ci se trouvait à Constantinople (32). Car dans le contexte même du récit, il est certain que ces personnes ne sauraient être des introductrices au mystère, aux Mystères présidant au culte du Beau et de l'Immaculé, des médiatrices entre le connu et l'inconnu, entre l'en-deçà et l'au-delà.

Mais qui lui dévoilera les arcanes du Féminin oriental ? Toutes les tentatives en ce sens se sont révélées vaines, les moyens mis en œuvre inopérants, les subterfuges sans résultat tangible. L'homme seul existe en Orient, imposant sa loi plus encore que celle du Coran. Par sa faute, le voyageur est contraint d'évoluer dans un univers quasiment unisexué :

"En Turquie les deux sexes sont toujours séparés" (33).

Gautier souffre le martyr à ne pouvoir rien saisir de la femme. L'objet plastique, la forme belle sont soustraits à sa vue. Voir, c'est avoir, et ne rien voir, c'est être dépossédé du monde, dépossédé de soi-même également dans la mesure où l'on se retrouve décentré, déséquilibré. Ne point pouvoir

admirer une belle femme équivaut presque à être devenu aveugle. La quête narcissique a perdu son sens. "Le plus amusant carnaval qu'on puisse imaginer" (34) se transforme, au fil des pages et des soixante-douze jours de résidence à Constantinople, en cauchemar, en supplice même. Le mystère qui a occupé l'imagination du narrateur et que celui-ci a tenté de percer en n'épargnant ni son temps ni ses efforts, allant jusqu'à violer l'intimité de femmes sans défiance, le mystère qui a fait de Gautier un voyeur lui est demeuré impénétrable. L'optimisme qui était de mise au départ a cédé la place à la lassitude :

"ce mystère (...) devient fatigant à la longue, lorsqu'on a reconnu qu'il n'y a pas d'espoir de le deviner" (35).

Quand on se rend compte que ces dominos ne se démasqueront sous aucun prétexte, l'angoisse succède vite à l'excitation.

Cet anonymat d'un élément féminin à la puissance "n" qui hante toutes les voies praticables, fait naître incessamment une sensation d'étouffement, d'asphyxie, d'encercllement, contre laquelle il en coûte de lutter et qui ne tarde guère à dégénérer chez notre malheureux narrateur en véritable claustrophobie. Avouer que "l'éternel bal masqué des rues finissait par (l')impatience" (36), c'est encore peu dire. Lui, l'étranger qui n'a devant ses yeux de profane que des yachmacks importuns, des balcons grillagés, des loges à claire-voie, des espaces balisés, ne rêve ni plus ni moins que de renverser la situation à son avantage. Hors cadre, il regrette amèrement que des beautés renfermées échappent à son regard de connaisseur et que le maître des lieux se les réserve. Mais sa volonté n'est pas de modifier la situation en soi. Il lui conviendrait assez bien de se situer différemment par rapport aux événements, en usurpant par exemple la place du propriétaire. Tout est question de point de vue, et celui des Turques ne l'intéresse en l'occurrence que médiocrement. Ne considérant pas que la polygamie soit un cas pendable et s'étant aisément persuadé que les femmes orientales faisaient preuve à ce sujet d'une indulgence et d'une compréhension sans borne, Gautier ne trouve rien à redire à une conception aussi séduisante de l'existence.

Gautier, qui s'est rendu compte qu'en ce qui concernait les femmes l'organe de la vue ne lui servait de rien non plus que celui de la parole, choisit finalement d'utiliser celui qu'il maîtrise encore le mieux, à savoir celui de l'imagination.

Le voilà donc dans la peau d'un Turc, d'un privilégié. Et les clichés de se désintégrer aussitôt. A y regarder d'un peu près, les Turcs chez eux n'en voient guère plus que les chiens de gïaours : "ils ne connaissent que leurs propres femmes" (37). Le Turc moyen n'aura pas vu dans toute sa vie plus

de cinq ou six femmes en comptant mère, sœurs et filles. "Le surplus du sexe reste pour eux à l'état de fantôme et de chimère" (38). Réjouissons-nous à ce régime d'être Européen en Europe plutôt que Turc en Turquie !... A moins d'être le Sultan ! car Sa Hautesse n'a pas moins de seize cents concubines (39)...

Le contraste est frappant entre ce que Gautier entrevoit des réalités du sérail et ce que lui dicte son imagination. Les renseignements obtenus à ce sujet ne sont rien moins qu'originaux (40). Nulle trace d'érotisme, non plus que dans ce qu'il a l'occasion d'observer lors de sa visite du nouveau palais impérial (41). Mais comment admettre que le harem impérial puisse n'être que cela ? Combien il est pénible de s'avouer que

"ces boîtes de bois à grillages serrés, qui enferment les beautés de Géorgie, de Circassie et de Grèce, houris de ce paradis de Mahomet dont le padischa est le dieu, ressemblent furieusement à des cages à poulets" (42) !

Et comme il est plus plaisant d'imaginer, derrière les grillages en baguettes de bois de cèdre, de

"belles nonchalantes (qui) regardent passer, sans être vues, les vaisseaux, les bateaux à vapeur et les caïques, tout en mâchant du mastic de Chio pour entretenir la blancheur de leurs dents" (43).

Gautier, qui n'a strictement rien aperçu des odalisques du palais, se livre à leur endroit à une véritable masturbation mentale. C'est le rêve de Fortunio.

Tous ces "essaims de houris que jamais ne profane le regard humain" (44), le dieu de l'empire se les réserve. Ces "astres de beauté inconnus" "s'éteindront, sans avoir rayonné au dehors", sans avoir surtout rayonné pour l'artiste qu'est Gautier. Seul "l'œil du maître se sera fixé sur eux, une minute peut-être, et c'est assez" (45). Ce n'est pas Gautier qui plaindrait Sa Hautesse. Tandis que notre voyageur regagne son hôtel au petit Champ-des-Morts à travers des rues désertes d'hommes mais encombrées de chiens peu amènes,

"l'heureux calife relèv(e), au fond du sérail, le voile de la belle esclave présentée par la sultane mère, et son regard parcour(t) lentement ces charmes mystérieux que nul œil humain ne verra après lui" (46).

Heureux sultan ! Gautier ne soupçonne dans cette obligation rituelle de

la fin du Ramadan aucune sorte de contrainte. Qui parlerait d'un devoir à remplir ? Qui songerait à se plaindre, sinon les malheureux croyants qui peuplent l'empire et qui, eux, doivent s'abstenir de tout commerce charnel avec leur épouse sept jours durant (47) ?

Violer l'inviolable, tel semble être pour Gautier l'apanage du padischa. La toute-puissance du personnage se manifeste en effet dans le domaine du sacré puisqu'est licite pour lui ce qui est illicite pour tous les autres hommes de l'Islam, et par un acte sexuel qui n'est pas (contrairement à ce que nous avons constaté chez Nerval) considéré par Gautier comme un acte de procréation (donner un héritier) mais comme un acte tout sensuel, dépourvu d'une finalité autre que celle de jouir de ce qui est unique. Transgresser légalement l'interdit, faire d'un rapport sexuel un mystère impénétrable au profane, c'est en quelque sorte renouer avec la mythologie et les cultes antiques : union d'un dieu et d'une mortelle, d'un prêtre et d'une adepte de sa religion. En lisant Gautier, et en se laissant un peu gagner par le fantastique, ne pourrait-on même aller jusqu'à concevoir un sultan-minotaure, qui ne consommerait plus que l'acte de chair avec une jeune proie offerte annuellement en tribut par le peuple esclave et "tuée" par le regard et la prise de possession du maître dans la mesure où elle s'enfonce après coup dans les ténèbres du harem pour n'en jamais resurgir ? La vierge éblouie par le rayonnement du surhomme paiera le prix de cet attouchement d'un ensevelissement au sein d'une éternelle obscurité. On ne peut regarder Dieu en face. Qu'est-ce qu'une luciole devant le soleil à son zénith ?

Le sultan imaginé par Gautier jouit de l'insigne privilège d'ignorer l'impossible, l'inaccessible, et naturellement, le refus et l'échec. Sa Hautesse n'a point à redouter la séduction exercée par la femme ni à douter de la sienne propre. Aussi éclipse-t-elle cet Espagnol dont Gautier avait fait un héros, et qu'il escomptait bien, dès l'époque des *Jeunes France*, surpasser dans ses rêves les plus fous (48). "Qu'est-ce que don Juan, avec son *mille e tre*, à côté du sultan ?" (49). Leur point commun est de ne point appréhender les femmes comme des objets autonomes et de ne se proposer que de les faire participer à leur propre jouissance. Mais là s'arrête la comparaison. Ce n'est pas la sensualité qui exalte don Juan, c'est la démonstration de sa capacité à détourner celles qu'il rencontre de leur chemin (se-ducere). Le despote oriental élude pour sa part cette épineuse et angoissante interrogation sur soi-même. S'il méconnaît les charmes de la conquête, c'est qu'il n'a pas besoin de se démener sans compter pour affirmer sa virilité et son existence : il est sûr de son droit et de son pouvoir. Le désir du sultan se nourrit lui aussi du changement d'objet, mais ce dernier lui est offert comme un cadeau et comme un cadeau il sera conservé soigneusement, au fond d'un coffre, par un propriétaire accoutumé à thésauriser et qui ignore l'étendue de ses richesses.

La tête tourne à Gautier quand il se prend à rêver de cet absolu de la volupté et de la possession, possession (presque) authentique, quoique toute corporelle, dans le sens où on l'entend traditionnellement (primeur du don nuptial) et dans le sens où l'entend Simone de Beauvoir :

"L'homme n'assume orgueilleusement sa sexualité qu'en tant qu'elle est un mode d'appropriation de l'Autre : et ce rêve de possession n'aboutit qu'à un échec"

dans la mesure où

"la femme survit aux étreintes de l'homme et par là même (...) lui échappe" (50).

"Dans une authentique possession, l'autre s'abolit comme tel, il est consommé et détruit : seul le sultan des *Mille et une Nuits* a le pouvoir de trancher la tête de ses maîtresses dès que l'aube les retire de son lit" (51).

La concubine certes survit au sultan de Constantinople, mais sa demi-vie est aussi nécessairement une demi-mort, mort au monde, à l'amour, à la sexualité, au commerce avec tout homme y compris le sultan, car il est assez clair que dans ce contexte le seigneur ne l'accueillera pas une seconde fois dans sa couche. L'objet ne sert qu'une fois et nous pouvons avancer à ce sujet quelques explications complémentaires. Le plaisir sexuel vécu sur le mode de la frénésie n'est concevable que si, à chaque fois, l'objet est différent. Par ailleurs, la virginité de celui-ci est génératrice d'une volupté décuplée. La jeune vierge est pour ainsi dire une forme insexuelle. Sa sexualité va s'éveiller grâce à l'homme qui le premier la prendra. C'est lui qui la "fera femme" en son corps, amant-sculpteur modelant sa création sous la caresse de ses doigts. Mille et une nuits, mille et une déflorations, et autant d'actes démiurgiques. Le sultan rejoint l'artiste dans son désir d'appropriation et dans son délire pygmalionien. Il le rejoint encore dans le défi qu'il lance à l'écoulement inexorable de l'Histoire, de la vie. L'artiste cherche à préserver le présent en perpétuant la matière périssable. Le sultan, lui, peut s'offrir le luxe d'une autre tactique qui voue l'objet à la mort mais qui est pour lui-même une interminable cure de jouvence. Chaque élément féminin est dépositaire d'une portion infime d'idéal et la somme de tous ces éléments constitue une approche maximale de l'absolu plastique. Pour que la matière admirable mais corruptible demeure immuable, il suffira qu'elle soit une fois pour toutes retenue par le regard. Le temps sera alors une succession d'instantanés éternels ayant tous la fraîcheur d'une naissance renouvelée sans que la mort suive elle aussi renouvelée. Il n'y a que des instantanés de jaillissement, d'érection sans détumescence, de création, de réussite. Après consommation, la femme suivra la pente de sa destinée, obéissant

à la force destructrice du temps, mais à l'abri de l'œil divin qui se reposera sur d'autres formes, fixées dans l'éternité de l'instant, incarnations permanentes de la volupté.

Vision fantasmatique du harem et du sultanat, dominée par la recherche d'un point d'éternité soustrait au flux de l'existence. Mais ce souverain choyé des dieux, qui incarne si parfaitement le rêve de la toute-puissance masculine, est-il seulement conscient de sa félicité ? Entre le sultan onirique recréé littérairement par Gautier et le chef réel (tel que le "voit" Gautier, cela s'entend) de l'Empire ottoman s'étend toute la plage des illusions.

"On sentait que ce jeune homme, assis comme un dieu sur un trône d'or, n'avait plus rien à désirer au monde ; que tous les rêves les plus charmants étaient pour lui d'insipides réalités, et qu'il se glaçait lentement dans cette froide solitude des êtres uniques" (52).

Si Gautier était sultan, le corps de ces femmes inconnues de tous serait parcouru par un regard d'expert, par un regard de statuaire amoureux de la forme et du poli, de peintre sensible aux nuances et habile à traduire à l'œil la gamme des sensations tactiles, de musicien même apte à saisir les impressions de l'âme et les émois des sens pour les rassembler en une mélodieuse symphonie, par un regard d'homme aussi bien, d'homme incertain de lui-même, qui voit dans la défloration de la vierge la preuve irréfutable de sa virilité - preuve sans cesse confirmée dans le cas du sultan-, dans l'absence d'une relation complète et durable avec l'Autre et d'un véritable engagement - le sultan ne connaît jamais que des prémices d'union "conjugale", à savoir la "nuit de noces" -l'assurance soulageante de ne pas devoir se regarder en face, et dans la réduction de la femme à un contenant parfait dépourvu de contenu différencié la conjuration de son inquiétante essence.

Voilà le rêve. Autre est la réalité, et le contraste donne assez rapidement la nausée à notre voyageur frustré et plus que las d'assister à ces déambulations monotones de fantômes. Comme Mérimée, il pourrait écrire qu'

"après avoir passé un mois à Constantinople et avoir admiré cent mille yeux presque autant maquillés que ceux qui font l'ornement du bois de Boulogne, (il est) parti sans savoir comment un nez de Turquesse est fait" (53).

Une sensation d'étouffement oppresse le voyageur, envahi devant l'incalculabilité de l'être féminin oriental d'une soif de savoir quasiment irrésistible, la curiosité se mêlant à l'angoisse comme pour la conjurer, dernier sursaut, ultime réaction de l'instinct de conservation de cet Occidental auquel la vie dans ce qu'elle a de plus charmant et de plus rassurant échappe.

"J'avais assez de voiles, je voulais voir des visages" (54).

Telle est l'amère conclusion du séjour constantinopolitain :

"l'homme seul semble exister en Orient, la femme y passe à l'état de mythe" (55),

pur produit de l'imagination, qu'elle soit enclose dans son appartement ou gommée par l'épaisseur des étoffes superposées. La femme, c'est-à-dire tout être féminin jeune, beau et désirable, n'a en Orient que la dimension du rêve qu'elle inspire.

En dépit de circonstances défavorables, dans l'Orient de Gautier une jeune femme se détache. Non pas une bonne fortune, mais un charmant souvenir. Au grand Champ-des-Morts, parmi les tombes et les cyprès, une Turque en feredgé vert tendre rêve mélancoliquement, un bouquet de roses à la main, "ses grands yeux avivés d'antimoine flott(ant) devant elle" (56). Image idéalement romantique, vision où la vie et la mort se rejoignent, où le réel se dissout, où la chimère prend corps.

" (...) au bruit des sabots de mon cheval, elle releva la tête, et, sous la claire mousseline, je pus discerner un charmant visage. Sans doute, mes yeux exprimèrent naïvement et fidèlement mon admiration, car elle s'approcha du bord de la route, et, avec un mouvement plein d'une grâce timide, elle me tendit une rose prise de son bouquet" (57).

Et le narrateur d'ajouter, par souci de vérité mais en tenant à préserver la particularité du geste :

"Mon compagnon, qui venait derrière moi, me rejoignit, et elle lui en offrit une aussi par une nuance de pudeur délicate qui corrigeait ce que sa première impulsion pouvait avoir de trop libre" (58).

Sans prétendre le moins du monde avoir fait une conquête, Gautier discerne cependant dans le mouvement initial de la jeune personne une indubitable marque de faveur. Le cadeau qu'elle lui offre spontanément et sans arrière-pensée le touche tout simplement, lui causant une joie presque enfantine. "Elu" par l'une de ces femmes inaccessibles, il ne se sent plus tout à fait comme les autres, et il la distingue à son tour de ses sœurs en lui concédant cette fois un véritable sentiment de pudeur, pudeur morale, et en la considérant, exemple à notre sens unique dans tout le texte, non plus comme un élément de décor pittoresque mais comme un être de chair et de sang presque proche.

Cette "aventure" à peine esquissée, douce illusion peut-être, Gautier la concrétisera en conservant la preuve matérielle :

"Je n'ai pas oublié les grands yeux noirs aux paupières teintes de surmeh, et la rose, relique précieuse, jaunit à Paris dans un sachet de satin blanc" (59).

En contemplant de temps en temps ce fétiche, il se souviendra que dans cet Orient-là, où la femme passe à l'état de mythe, il a, ne serait-ce qu'un instant, franchi le seuil de l'au-delà mystérieux pour que s'incarne son mythe à lui, dans une femme simplement femme.

D'ailleurs, à quoi bon se souvenir d'expériences négatives ? Qu'importe si "le mirage éblouissant que présente Constantinople de loin s'évanoui(t) rapidement", si "le Paradis se chang(e) en cloaque", si "la poésie se tourne en prose" (60) ! Qu'importe lorsqu'on est artiste et qu'on peut par l'imagination et l'écriture tout recréer (créer ?), tout retoucher. "Voir son rêve en sa réalité" (61), c'est bien ainsi que l'entend Gautier. L'œuvre d'art a pour mission, sainte s'il en fût, de renverser tout mouvement négatif, pour que le regard dédoublé contemple au bout du compte et du voyage la Chimère.

Le voyage de Constantinople apparaît comme la représentation spatiale de la quête esthétiquement amoureuse du corps de la femme, poursuivie de rues en lieux publics, dans les cimetières comme dans les bazars, à travers les fantasmes plus que les rencontres, en dépit de la disparition progressive d'un orientalisme de pacotille et des légendes qu'il avait propagées (62), au rythme des obsessions et des fantasmagories typiquement gautiéristes.

En Orient, Gautier seul existe, qui ne voulait point pourtant étaler son "moi" (63). La femme y passe à l'état de mythe. Et à travers ce mythe passe encore Gautier, Narcisse toujours se mirant dans son propre reflet.

Françoise BERENGUER
Université de Eskisehir

NOTES

- 1 *L'Orient*, Plan de la Tour, Editions d'Aujourd'hui, 1979, "Les Introuvables", 2 vol., tome 2, p. 93.
- 2 *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier, 1874, p. 239.
- 3 *Fortunio* (1837); *La mille et deuxième Nuit* (1842); *La Péri* (première représentation le 17 juillet 1843); *Le Roi Candaule* (1844); *Le Sélam* (première audition le 5 avril 1850); *La Nègresse et le pacha* (première représentation le 27 décembre 1851).
- 4 *Constantinople*, Paris, M. Lévy, 1853, p. 195.
- 5 *Ibid.*
- 6 E. Feydeau, *Théophile Gautier, Souvenirs intimes*, Paris, Plon, 1874, p. 144.
- 7 *Constantinople*, p. 195-196.
- 8 *Constantinople*, p. 196.
- 9 *Ibid.*, p. 197.
- 10 Voir par exemple *Constantinople*, p. 163-164, 335-336, 350-351.
- 11 *Ibid.*, p. 189.
- 12 *Ibid.*, p. 197.
- 13 *Constantinople*, p. 122, 350-351.
- 14 *Ibid.*, p. 197.
- 15 *Constantinople*, p. 197.
- 16 *Ibid.*, p. 134, 222, 331.
- 17 *Ibid.*, p. 324.
- 18 *Ibid.*, p. 134.
- 19 *Ibid.*, p. 164.
- 20 *Ibid.*, p. 165.
- 21 *Ibid.*
- 22 *Ibid.*, p. 80.
- 23 *Ibid.*, p. 166.
- 24 *Constantinople*, p. 199.
- 25 *Ibid.*, p. 325.
- 26 *Ibid.*, p. 199.
- 27 Voir *En Afrique, Loin de Paris*, Charpentier, 1899, p. 30.
- 28 *Constantinople*, p. 165.
- 29 *Constantinople*, p. 198.
- 30 *Ibid.*, p. 222.
- 31 *Ibid.*, p. 160.
- 32 Voir lettre à Nerval de fin octobre 1843, *Correspondance générale*, tome III, p. 94.
- 33 *L'Orient*, tome 1, "Le Théâtre turc", p. 92.
- 34 *Constantinople*, p. 94.
- 35 *Ibid.*, p. 363.
- 36 *Ibid.*
- 37 *Constantinople*, p. 199.
- 38 *Ibid.*, p. 200.
- 39 *Ibid.*, p. 186.
- 40 Voir *Constantinople*, p. 201.
- 41 *Ibid.*, p. 295.
- 42 *Ibid.*, p. 72.
- 43 *Ibid.*, p. 349.

- 44 *Ibid.*, p. 247.
- 45 *Ibid.*, p. 295.
- 46 *Constantinople*, p. 218.
- 47 *Ibid.*, p. 215.
- 48 "Les trois mille noms charmants seront dépassés de beaucoup", Préface, Paris, Charpentier, 1878, p. XVII.
- 49 *Constantinople*, p. 187.
- 50 *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, 2 vol., tome 1, p. 225.
- 51 *Ibid.*
- 52 *Constantinople*, p. 250.
- 53 Lettre à Lise Przewdziecka du 14 juillet 1867, in *Correspondance Générale*, 2ème série, Toulouse, Privat, 1953-1964, 11 vol., tome 7, p. 545.
- 54 *Constantinople*, p. 363.
- 55 *Ibid.*, p. 91.
- 56 *Constantinople*, p. 218.
- 57 *Ibid.*, p. 229.
- 58 *Ibid.*
- 59 *Ibid.*
- 60 *Constantinople*, p. 76.
- 61 *La Chimère* (1837), in *Poésies Complètes*, Paris, Nizet, 1970, 3 vol., tome 2, p. 93.
- 62 Gautier raconte ainsi la "légende" des odalisques infidèles que l'on faisait glisser dans le Bosphore : "(...) je ne me porte nullement pour garant de son authenticité. Je la raconte sans critique ; si elle n'est pas vraie, elle a du moins la couleur locale" (*Constantinople*, p. 72).
- 63 Voir *L'Orient*, tome 2, p. 231 : "(...) rien n'est plus insupportable que le moi".

**DE L'IMAGE
AU
MYTHE**

LES BARBARES MODERNES

*"Les barbaries s'en vont,
emportant avec elles toutes
les splendeurs d'un monde
plus préoccupé du beau que
du commode" (1)*

De retour de l'Exposition universelle de Londres, Gautier publie en 1851, dans *La Presse*, un article qu'il intitule "Les Barbares modernes". Il y parle notamment des productions artisanales d'Afrique et d'Asie. Gautier, qui consacre une longue partie de son compte rendu à la Turquie, est visiblement enthousiasmé par la multiplicité des objets exposés, qui lui donnent l'impression de se trouver en plein bazar de Constantinople (qu'il ne connaît en fait pas encore) :

"velours, satins, soies rayées, brocart d'or ou d'argent, mélanges des couleurs les plus fraîches et les plus tendres, gazes lamées, mousselines scintillant sous une pluie de paillettes, pantoufles, blagues à tabac, sachets brodés..." , etc (2).

Pourquoi, dès lors, parler de "barbares modernes" ? Ce titre pose plusieurs questions. Qui sont les barbares ? Que signifie ce terme dans la bouche de Gautier ? Et comment peut-il être compris en 1851 (3) ? L'année suivante, Gautier se rend à Constantinople, où il reste deux mois et demi. Il est alors pour la première fois confronté avec la capitale de l'empire ottoman que tout un discours européen, largement véhiculé par le XVIII^{ème} siècle (4) et relayé par Chateaubriand dans son *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811)

(5), a pris l'habitude d'associer avec l'idée de *despotisme*, et, partant, de *barbarie*. Ma démarche consistera, dès lors, à replacer brièvement le thème de la barbarie qui traverse *Constantinople* (1853) dans son contexte historique et littéraire, puis à tenter de dégager, en gardant en tête l'intitulé de l'article sur "Les Barbares modernes", la spécificité du discours de Gautier sur la Turquie du milieu du XIX^{ème} siècle.

* * *

L'attitude des Lumières face à l'Orient ne se laisse bien entendu pas réduire à un simple discours de type dépréciatif (6). Il faudrait également tenir compte des emplois au second degré du terme de barbarie, comme dans *Mahomet* (1741), où Voltaire feint de s'en prendre à l'Islam pour mieux critiquer l'absolutisme religieux en Europe (7). Il n'en reste pas moins vrai que le pouvoir ottoman, au XVIII^{ème} siècle, cristallise bien souvent l'imaginaire européen de la barbarie. Celle-ci, d'ailleurs, n'est pas seulement à entendre au sens de cruauté, pas plus qu'elle ne se limite au sérail, son centre symbolique (8) : pour un siècle qui croit fermement à la perfectibilité humaine, la barbarie désigne tout ce qui, globalement, s'oppose au concept de civilisation (9), et en particulier un pouvoir qui, étendant sa souveraineté sur une large partie du bassin méditerranéen, est accusé d'empêcher tout progrès historique en Orient. Un voyageur aussi avisé que Volney, un peu avant la Révolution française, attribue à peu près tous les maux de l'Égypte (misère, absence de productivité, etc) à l'"esprit turk" : "dans la barbarie d'un despotisme ignorant, il n'y a point de lendemain" (10).

Or, à la fin du XVIII^{ème} siècle, l'empire ottoman est précisément en train de se transformer. Dès 1794, Selim III fait appel à des officiers anglais, allemands et français pour créer un nouveau corps d'armée. C'est le début d'un processus de réformes qui s'étendront peu à peu à toute la société et qui aboutiront, avec la fameuse charte de Gülkhané (1839), à la période des *tanzimat*. Mais si Mahmoud II, puis son fils Abdul-Medjid tentent, pendant toute la première moitié du XIX^{ème} siècle, d'européaniser la Turquie, c'est qu'ils sentent la fragilité de leur pouvoir menacé d'effritement par l'éveil des nationalités.

En fait, rien ne pourra enrayer ce processus de décomposition de l'empire. Or ce sont justement ces transformations politiques et sociales qui vont susciter l'émergence d'un nouveau discours européen sur la Turquie : le leitmotiv de l'empire ottoman mourant va peu à peu se substituer au paradigme de la barbarie orientale. Lamartine, malgré son enthousiasme pour la beauté de Constantinople, arrivait déjà à la conclusion, à la fin de son premier *Voyage en Orient* (1835), que les jours de la Porte étaient comptés (11),

et, dans les discours qu'il prononcera ensuite à la Chambre des Députés, entre 1834 et 1840, il répétera sur tous les tons que "l'Orient s'écroule" (12).

Ce n'est pas ici le lieu de discuter la question de savoir quand précisément et à quel degré l'empire ottoman s'est décomposé au XIX^{ème} siècle. Il s'agit simplement de mettre en évidence la naissance d'un nouveau *discours*, que l'ensemble des puissances européennes, avides de recevoir leur part du gâteau dans la "question d'Orient", avaient intérêt à tenir à partir des années 1830, au moment où le pouvoir ottoman donnait des signes visibles de faiblesse (victoire de la Grèce dans sa guerre de libération, révolte de Méhémet-Ali, le vice-roi d'Egypte, etc). Le diagnostic de Lamartine, juste ou faux, se révélera efficace sur le plan rhétorique : en employant dans ses discours politiques des expressions comme le "corps froid et inerte" (13) de l'empire ottoman, il contribuera à imposer la métaphore de l'*agonie* du sultan (14). L'un des temps forts de cette métaphorique sera sans aucun doute le mot historique du tsar Nicolas Ier, qui, s'adressant à Sir Hamilton Seymour, ambassadeur d'Angleterre, affirmera en 1853 : "Nous avons sur les bras (...) un homme très malade..." (15).

*

**

1853, justement : date importante, puisqu'elle marque la parution en volume de *Constantinople*, ce récit de voyage qui connaîtra une bonne dizaine de rééditions jusqu'à la Première Guerre mondiale. Au milieu du XIX^{ème} siècle, la "question d'Orient" bat son plein. L'autorité du sultan est de plus en plus contestée : le prince Menchikof, envoyé à Constantinople par le tsar, va jusqu'à réclamer pour celui-ci le protectorat sur l'ensemble des sujets orthodoxes de l'empire ottoman - incident qui conduira finalement à la guerre de Crimée. Alors que les voyageurs européens de l'époque se sentent obligés de prendre position sur la question de savoir s'il faut maintenir ou non l'intégrité de l'empire, Gautier s'en désintéresse ostensiblement. Ou plutôt, sa réponse est oblique : tout en refusant le débat d'idées, il donne à voir l'image d'une Turquie vivante sans pour autant que celle-ci soit calquée sur le modèle européen. Mais, pour rendre crédible cette représentation, il faut faire appel à un concept fort - celui de *barbarie* précisément. *Constantinople* réactive ce terme, devenu l'objet d'un discours éculé, pour lui attribuer une dimension largement positive. A propos des Turcs hostiles aux réformes et habitant dans le quartier du bazar, Gautier affirme :

"Le temps n'a pas marché pour ces dignes Osmanlis, qui regrettent les janissaires et l'ancienne barbarie, - peut-être avec raison. Là se retrouvent les grands turbans évasés, les dolimans

bordés de fourrure, les larges pantalons à la mameluk, les hautes ceintures et le pur costume classique..." (16).

On le voit : le terme de barbarie, tel que Gautier l'emploie le plus souvent dans *Constantinople*, n'a plus rien à voir avec la cruauté, l'ignorance ou le pouvoir despotique ; il signifie avant tout l'attachement aux traditions, et en particulier à une civilisation - opposée bien entendu à celle de la France du XIX^{ème} siècle - où la diversité et la richesse des costumes introduisent la beauté au cœur même de la vie de tous les jours. Précisons toutefois qu'à l'époque où Gautier visite Constantinople, ces costumes traditionnels sont déjà en train de disparaître ; preuve en soit la visite au musée de l'Elbicei-Atika (chapitre XXVI), qualifié de "vestiaire rétrospectif du vieil empire turc" (17). La Turquie dont Gautier tente de lire encore les traces en été 1852 est un monde où l'art lui paraît *consubstantiel* à la société même. Il est d'ailleurs significatif qu'une des rares occurrences péjoratives des "barbares", dans *Constantinople*, fasse perdre au terme toute appartenance géographique. Si la barbarie "positive", pour Gautier, est incarnée par la préservation du patrimoine culturel des Turcs, inversement, la barbarie "négative" est caractérisée par une attitude fondamentalement hostile aux trésors artistiques que recèle la capitale de l'empire ottoman. Rappelons simplement, à propos des ruines de l'ancien hippodrome de Byzance, ces réflexions où le narrateur rassemble perfidement ses compatriotes et les Turcs sous la même étiquette dépréciative :

"L'œuvre du temps a été activée par les déprédations de barbares, latins, français, turcs, et même grecs. Chaque invasion qui se succède fait son dégât (...) il paraît qu'un chef-d'œuvre ofusque l'œil d'un barbare comme la lumière l'œil d'un hibou" (18).

En un sens, les habits traditionnels de la société ottomane sont eux aussi des espèces de "ruines", dans la mesure où les réformes tendent à les éliminer pour les remplacer par "l'affreux costume du Nizam" (19). Acte barbare pour Gautier, n'en doutons pas, ce qui l'oblige à porter son regard au-delà du costume comme signe du pittoresque oriental. Les visages turcs sont eux-mêmes l'objet d'une méditation esthétique. Voici comment, atablé dans un café, le narrateur de *Constantinople* décrit les marins qui l'entourent :

"Au lieu de la tranquille muraille d'un café, on leur rêvait involontairement pour fond les âpres rochers d'une gorge de montagne, ou les noires anfractuosités d'une caverne de brigands, quoique ce fussent, après tout, les plus honnêtes gens du monde ; car des nez recourbés, de fortes couches de hâle, des sourcils en broussailles et des crânes à tons faisandés, ne

font pas l'âme scélérate, et ces êtres d'apparence farouche humaient leur café et se livraient aux douceurs du kief avec une placidité étonnante pour des mortels si caractéristiques et si dignes de servir de modèles aux bandits de Salvator Rosa ou d'Adrien Guignet" (20).

Tels sont (c'est du moins mon hypothèse) les "barbares modernes". Typiques, mais dépouillés de toute violence. Ils sont "pittoresques", au sens propre du terme, c'est-à-dire dignes d'être peints. Ces "barbares" esthétisés sont de véritables tableaux vivants. Leur *énergie* (21), qui semble avoir disparu, est en fait sublimée dans une forme artistique. Plus loin, les comparaisons renvoient au monde de la statuaire : les "muscles d'acier" et les "chairs de bronzes" des marins trahissent certes la fascination de Gautier pour la force physique, mais pour une force déjà représentée, travaillée, esthétisée.

Qui plus est, les clients du café décrit appartiennent eux-mêmes, sans le savoir, au domaine de l'art ; on assiste dès lors à une mise en abyme du pictural :

"Presque tous ces marins avaient les bras tatoués de rouge et de bleu. 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" (22).

Le tatouage représente dans ce contexte à la fois le degré zéro de l'art et le meilleur symbole de celui-ci. L'ornement, qui apparaît ici sous forme rudimentaire, est précisément ce par quoi Gautier caractérisait, dans "Les Barbares modernes", l'art musulman :

"Les païens et les catholiques ont donné une place immense à l'homme dans leurs créations plastiques ; les musulmans se sont développés dans le sein de l'ornementation et de la couleur" (23).

On voit le renversement que Gautier a fait subir au terme de barbarie et à ses dérivés, il ne s'agit pas seulement, en parlant de "barbares modernes", de donner aux Français une leçon de relativisme culturel (d'autres voix se sont déjà fait entendre), mais de présenter un "modèle" extra-européen à fonction *critique*. On pourrait, pour résumer ce point, tenter de traduire la pensée de Gautier de la façon suivante : vous avez, bourgeois ethnocentriques, longtemps qualifié les Turcs de barbares, puis de dégénérés ; mais voyez comme ils sont en réalité beaucoup plus "civilisés" que vous, puis-

qu'ils font de leur chair même le dépositaire de l'art, valeur suprême dont votre prétendue civilisation, mercantile et matérialiste, fait bon marché.

*
**

Gautier ne s'adresse-t-il qu'à ses compatriotes ? Au sens strict, la chose ne fait aucun doute : l'auteur de *Constantinople*, qui écrit d'abord son récit de voyage sous forme de feuilletons qu'il envoie au fur et à mesure de leur rédaction à Paris, ne peut atteindre que son public habituel. Cependant, tout se passe comme s'il cherchait en même temps à lancer un cri d'alarme qui, cette fois-ci, devrait être entendu aussi bien des Turcs. On sait qu'un des leitmotifs de *Constantinople* est l'euro-péanisation de la Turquie. Depuis le début du XIX^{ème} siècle, la Porte procède à une quantité de réformes qui touchent à peu près tous les secteurs de la société : réorganisation de l'armée, d'abord, mais aussi centralisation administrative, unification du droit, développement de la presse, etc (24). Le sultan Abdul-Medjid a les yeux fixés sur l'Europe, sur la France en particulier. Or c'est à ce moment précisément que se met en place une véritable *dynamique des modèles*. Plus la Turquie tente de se réformer en important tel ou tel aspect de la "civilisation" française, plus certains écrivains, parmi lesquels Gautier joue un rôle de premier plan, vont se montrer nostalgiques d'une Turquie "authentique". *Constantinople* rend parfaitement compte de ce chassé-croisé, et l'on trouverait quantité de passages illustrant la situation paradoxale où c'est le voyageur qui, tel un ethnologue, vit à la place des Turcs l'euro-péanisation de leur société comme une forme d'aliénation culturelle. Pensons simplement à la fin du chapitre sur "les femmes", où l'épouse de l'ex-pacha du Kurdistan offre à sa visiteuse étrangère "un flacon de cristal où figure la légende suivante : "Extrait pour le mouchoir - Paris - Miel" (25). L'épisode paraît suffisamment absurde au narrateur de *Constantinople* pour qu'il se dispense de le commenter. Inversement, celui-ci se transforme parfois en gardien d'une identité culturelle dont la Porte ne demande qu'à se débarrasser. A l'instar des marins rencontrés dans les cafés (l'un des îlots de "barbarie" au sein de cette Turquie en pleine transformation), le voyageur européen inscrit sur son propre corps toute une série de marques d'*orientalisation* : on apprend au fil des pages qu'il porte le costume oriental (goût qu'il partage avec ses contemporains Nerval, Du Camp, Flaubert), mais aussi qu'il se laisse pousser la barbe, qu'il revêt le fez, qu'il s'applique à effectuer le salut turc, qu'il mange assis par terre et sans couverts, etc.

L'expression la plus forte synthétisant la fascination réciproque de l'Orient et de l'Occident apparaît sans doute dans la scène où le narrateur, rencontrant à Constantinople un Arménien qui, bien entendu, rêve de visiter Paris, lui laisse une empreinte de sa cornaline où est gravé son nom "en

persan fleuri" (26). L'important n'est évidemment pas ici la référence nationale (la Perse), mais le geste d'*acculturation* orientale du narrateur, geste dont la charge symbolique est d'autant plus forte que la plupart des voyageurs s'empressent au contraire de laisser une marque bien européenne de leur nom, qu'ils gravent volontiers sur les différents monuments visités au cours de leur parcours en Orient (27).

*
**

Le terme de *barbarie*, tel que l'emploie Gautier, permet de structurer *Constantinople*. Il marque d'abord une coupure historique. Avant : c'est la Turquie encore intouchée par les réformes européennes, jusqu'à la fin du XVIIIème siècle. Après : c'est la Turquie que visite Gautier et où, en 1852, il devient de plus en plus difficile de rencontrer des "barbares".

Mais bien sûr, Gautier sait parfaitement, comme Rousseau lorsqu'il parle de l'"état de nature", qu'il n'est pas possible de revenir en arrière. Plus encore qu'un concept historique, le terme de barbarie est ici un *concept régulateur* (28), qui permet de mesurer l'écart entre une forme de société et une autre jugée meilleure. Tout au plus peut-on remarquer que la "barbarie" turque contient parfois, dans *Constantinople*, une dimension mythique qui la situe dans un temps des origines. On notera cependant que le "primitivisme" (pour autant que ce terme soit vraiment approprié) de Gautier consiste non pas à critiquer l'excès de raffinement de la civilisation (quelle que soit la forme que celle-ci revête), mais à situer dans l'*état de barbarie* la "vraie" civilisation, celle qui accorde à l'art une position centrale. La façon dont est décrit l'accompagnement de chants et d'instruments, dans la cérémonie des derviches tourneurs, illustrera ce propos :

"Immobilés au milieu de l'enceinte, les derviches semblaient s'enivrer de cette musique si délicatement barbare et si mélodieusement sauvage, dont le thème primitif remonte peut-être aux premiers âges du monde" (29).

Mais le champ sémantique de la barbarie permet également une autre lecture de *Constantinople*. Dans la mesure où le voyageur, à la recherche d'une Turquie "authentique", intériorise certains traits culturels orientaux, il opère un *déplacement du lieu d'énonciation*. Pour reprendre l'exemple des derviches tourneurs, dont la musique était qualifiée de "délicatement barbare", le narrateur avoue son envie de s'"abandonner aux ondulations enivrantes du rythme" (30). Or, qu'est-ce que cet acte d'adhésion, si ce n'est une manière, indirecte mais dépourvue d'ambiguïté, d'assumer une "barbarisation" face aux détenteurs du canon musical de la France romantique ? Ce

n'est pas le seul exemple, et on pourrait relire à ce propos la fin du chapitre consacré aux cafés, où la prise de distance par rapport à l'univers culturel du narrateur est beaucoup plus explicite :

"Souvent ils (les cafés) sont égayés par des troupes de musiciens chantant et jouant des instruments sur des tons bizarres et des rythmes insaisissables pour des oreilles européennes, mais que les Orientaux écoutent pendant des heures entières avec des signes d'un plaisir que j'ai partagé quelquefois, je l'avoue, dussent Meyerbeer, Halévy et Berlioz me traiter de barbare" (31).

Aussi timorée que puisse paraître aujourd'hui cette affirmation (mais n'oublions pas la position de critique officiel qu'avait Gautier, véritable institution en France), il n'est pas sans conséquence que le narrateur de *Constantinople* assume, parfois, le qualificatif de barbare. Il s'agit, à mon sens, beaucoup plus que d'un simple jeu verbal - ou, si l'on préfère, le jeu verbal consistant à adopter la position du "barbare" dénote une sensibilité à l'autre dont l'enjeu culturel est d'importance. On ne peut ici qu'esquisser une perspective de recherche.

Dans le seul texte proprement autobiographique que nous possédions de Gautier, celui-ci déclarait, en 1867, rappelant ses souvenirs d'enfance :

"Je me plaisais à imiter les styles qu'au collège on appelle de décadence. J'étais souvent taxé de barbarie et d'africanisme et j'en étais charmé comme d'un compliment" (32).

On sait que le conflit entre atticisme et asianisme est une vieille opposition qui remonte à la rhétorique des Anciens. Quitilien dit des "Attiques" (ce sont les "bons" rhétoriciens, bien sûr), qu'ils ont un style caractérisé par le goût, la mesure, la clarté, la concision, etc... c'est l'idéal repris par le classicisme. Les "Asianiques", au contraire, ont un style enflé, avec des mots clinquants, des expressions excessivement recherchées - bref, une langue "barbare" accusée de séduire même certains Attiques (33).

Bien sûr, il n'est pas question de faire de Gautier un poète de l'obscurité poétique. Il faut cependant noter que son goût pour l'ornement, son esthétique de l'art pour l'art, à laquelle il restera toujours fidèle, enfin, dans *Constantinople* même, ce semi-aveu que constitue la signature du narrateur "en persan fleuri" - tous ces éléments sont autant de traits stylistiques qui prédisposent Gautier à expérimenter un langage "barbare". Je pense en particulier au chapitre sur les bazars, où le narrateur parle de l'"opulence" de ses propres phrases (34), appropriées au sujet traité. Certes, Gautier reste

parfaitement *lisible*, et c'est peut-être là, non pas une contradiction avec ce qui vient d'être dit, mais une preuve d'extraordinaire maîtrise verbale de l'écrivain. Il n'en demeure pas moins que *Constantinople* recèle ce qu'on pourrait appeler un *désir de barbarisme*, dont le chapitre sur "Les Boutiques" procurerait un bon exemple, à la fois par le statut des termes employés (néologismes) et par l'expansion soudaine qu'ils font prendre à la phrase. Il n'est que d'examiner comment l'activité du fumeur, ce frère du poète par sa paresse féconde, est décrite dans un langage qui s'invente au fur et à mesure qu'il s'écrit, tâchant de conserver à son objet toute sa composante exotique, au sens propre du terme :

"Rien n'est plus favorable aux poétiques rêveries que d'aspirer à petites gorgées, sur les coussins d'un divan, cette fumée odorante, rafraîchie par l'eau qu'elle traverse (...). C'est le sybaritisme du fumage, de la fumerie ou de la fumade - le mot manque, et j'essaye de trois vocables en attendant que le mot propre se fasse de lui-même - poussé à son plus haut degré de perfection" (35).

Intériorisation maximale de la "barbarie", ces créations verbales ne restent, il est vrai, qu'une *tentation* que la prose des feuilletons ne devait guère permettre de satisfaire. On peut se demander, cependant, si le récit de voyage (en particulier en Orient), comme genre, ne constitue pas un lieu privilégié de ce désir. Michel de Certeau, dans *l'écriture de l'histoire*, a soulevé la question en s'intéressant aux procédés de traduction de l'altérité à propos de *l'Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (1578) de Jean de Léry (36) : comment puis-je, dans ma langue, dire l'autre ? comment circonscrire ce qui toujours se dérobe pour le réduire à un sens qui relève du savoir partagé de mes lecteurs ? On pourrait en fait poser la même question, mais en déplaçant l'accent sur le pôle opposé : comment puis-je travailler ma propre langue de façon à lui faire dire ce qui me reste irrémédiablement étranger - et qui cependant me fascine ?

Les barbares, étymologiquement, sont ceux qui, incapables de parler la langue commune des Grecs, bredouillent. *Constantinople*, en sous-œuvre est comme investi par les "barbares modernes", dont le rôle consiste, en dernière analyse, à faire bégayer Gautier, à truffer sa langue de barbarismes pour l'obliger à *parler autre*.

Sarga MOUSSA

NOTES

- 1 Préface de Théophile Gautier à l'ouvrage de Camille Rogier intitulé : *La Turquie, Mœurs et usages des Orientaux au XIXème siècle* (Paris, chez l'auteur, 1846), in : *Fusains et Eaux-fortes*, Paris, Charpentier, 1880, p. 221. Ce texte est repris dans mon édition de *Constantinople et autres textes sur la Turquie*, Paris, la Boîte à documents, 1990, p. 329.
- 2 "Les Barbares modernes" (*La Presse* du 11 septembre 1851) sont repris dans *Caprices et zigzags* (chapitre III de *L'Inde*) en 1852, puis au tome I de *L'Orient*, Paris, Charpentier, 1877, ici, p. 358.
- 3 Sur les différents emplois de ce terme, on peut se reporter au livre de Pierre Michel (qui ne fait quasiment aucune place à Gautier) : *Un Mythe romantique. Les Barbares, 1789-1848*, Paris, Presses universitaires de Lyon, 1981. Cet ouvrage, qui se situe dans le prolongement de celui de Louis Chevalier sur *Classes laborieuses, classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXème siècle* Paris, Plon, 1958), met l'accent sur la peur qu'inspiraient les ouvriers à la bourgeoisie de l'époque. Pour notre part, nous étudierons ici la barbarie "extérieure", celle qu'incarne l'altérité turque au XIXème siècle, et sans préjuger de la signification que Gautier attribue à ce terme dans *Constantinople*.
- 4 Par exemple par Montesquieu dans *De l'esprit des lois* (1748) : "Dans la plupart des royaumes d'Europe, le gouvernement est modéré, parce que le prince, qui a les deux premiers pouvoirs (le législatif et l'exécutif), laisse à ses sujets l'exercice du troisième (le judiciaire). Chez les Turcs, où ces trois pouvoirs sont réunis sur la tête du sultan, il règne un affreux despotisme" (livre XI, chapitre VI, in : *Oeuvres complètes* de Montesquieu, t. II, éd. Roger Caillois, Gallimard, Pléiade, 1951, p. 397). Sur l'histoire du mot et du concept de despotisme jusqu'au XVIIIème siècle, cf. Sven Stelling-Michaud, *Le Mythe du despotisme oriental* in *Schweizer Beiträge zur Allgemeinen Geschichte*, Bd 18-19, 1960-1961, p. 328-346.
- 5 Chateaubriand, en quête de la Terre Sainte, ne s'attarde pas à Constantinople, qui constitue quasiment une ellipse dans son récit de voyage. Il a tout de même le temps de lâcher cette phrase : "Ce qu'on voit n'est pas un peuple, mais un troupeau qu'un iman conduit et qu'un janissaire égorge" (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 205).
- 6 Je fais allusion au célèbre essai, stimulant mais très partial, d'Edward Saïd : *Orientalism* (1978), traduction française : *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980. Il faudrait, précisément pour conserver à ce livre toute sa crédibilité accusatrice, tenir compte d'un certain nombre de contre-exemples. En voici un, extrait de *L'Essai sur les mœurs* (1756) de Voltaire : "Il est important de connaître que les Turcs ne traitent pas toujours les chrétiens aussi barbaquement que nous ne nous le figurons. Aucune nation chrétienne ne souffre que les Turcs aient chez elle une mosquée, et les Turcs permettent que tous les Grecs aient une église" (éd. René Pomeau, Paris, Garnier, 1963, t. I, p. 822).
- 7 "Mahomet" (entendons : toute forme de dogmatisme religieux, et en particulier le pape) est rapidement qualifié de "barbare" par Zopire dans *Le Fanatisme ou Mahomet prophète* (1741), de Voltaire (cf. *Théâtre du XVIIIème siècle*, éd. Jacques Truchet, Paris, Gallimard, Pléiade, 1972, p. 758). Sur la "barbarie des civilisés", cf. Michèle Duchet : *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières* (1971), Paris, Flammarion, 1977, p. 255 et ss. Le XIXème siècle offre également des exemples de ce procédé consistant à critiquer de manière oblique (par le recours à la représentation de figures étrangères) une barbarie intérieure, comme celle de la répression sous la monarchie de Juillet. André Stoll l'a mis en lumière en étudiant les caricatures de Daumier : "Er greift die von der Propaganda vorgezeichneten und lancierten Klischees vom "Barbaren" auf - vorzugsweise im Umfeld der militärischen Konflikte im jeweiligen Ausland - inszeniert sie aber so verfremdend, dass sie bei näheren

- Hinsehen nicht mehr eindeutig auf einen gegnerischen Anderen bezogen werden können, sondern auf ihren eigentlich den Autor, die rassistische Ideologie des Bonapartismus selbst, zurückverweisen" (*Die Rückkehr der Barbaren. Europäer und "Wilde" in der Karikatur Honoré Daumiers*, hg. von André Stoll, Hamburg, Christians Verlag, 1985, p. 16).
- 8 A ce sujet, cf. Alain Grosrichard : *Structure du sérail*, Paris, Seuil, 1979.
- 9 Sur l'histoire de ce terme et de ceux qui lui sont opposés, cf. Jean Starobinski : "Le mot civilisation", in : *Le Temps de la réflexion IV*, 1983, p. 13-51.
- 10 Volney : *Voyage en Egypte et en Syrie (1787)*, Paris-La Haye, Mouton, 1959, p. 28.
- 11 "Quoi qu'on dise en Europe, il est évident que l'empire (ottoman) est mort, et qu'un héros même ne pourrait lui rendre qu'une apparence de vie" (*Voyage en Orient, Plan de la Tour*, Editions d'aujourd'hui, 1978, t. II, p. 113).
- 12 Cf. *La France parlementaire (1834-1851)*, Paris, Lacroix et alii, 1864, t. I, p. 5 (discours prononcé le 1er juillet 1834).
- 13 Ibid, t. II, p. 216 (1er discours prononcé à la Chambre des Députés, le 1er juillet 1839).
- 14 Un quart de siècle plus tard, Larousse, tout en cherchant à s'opposer à ce stéréotype, ne fera qu'en confirmer la prégnance : "Le peuple turc n'est-il plus qu'un cadavre, selon l'expression de Lamartine, ou bien porte-t-il en lui des éléments de vitalité dont il serait possible de tirer parti ? Dans la croyance générale, en Occident, le peuple turc est dégénéré, abâtardi ; c'est un vieillard tombé en enfance, impuissant, rachitique et paralysé. Le mot a été dit cent fois. Il est impossible de témoigner d'une ignorance plus complète. Ce peuple est un peuple enfant..." (*Grand Dictionnaire universel du XIXème siècle*, vol. XI, p. 1464).
- 15 Cf. *Histoire de l'empire ottoman*, sous la dir. de Robert Mantran, Paris, Fayard, 1989, p. 501.
- 16 Une édition de *Constantinople* vient d'être procurée par Jacques Huré, aux éditions Isis, à Istanbul. Je me réfère à l'édition de *Constantinople* que j'ai présentée, p. 132. Cf note 1.
- 17 *Op cit.* p. 272.
- 18 P. 264.
- 19 P. 84.
- 20 P. 113.
- 21 A propos du massacre des janissaires (1826) par Mahmoud II, épisode qui s'inscrit dans l'imposition des réformes proeuropéennes en Turquie au XIXème siècle, Gautier remarque, prenant le contre-pied de la plupart des voyageurs de l'époque : "Le progrès matériel accompli remplacera-t-il efficacement l'ancienne énergie barbare ?" (*Constantinople*, op. cit., p. 270). On sait que le terme d'"énergie" était promis à une fortune politique et littéraire qui allait trouver l'un de ses supports dans le nationalisme d'un Barrès. Celui-ci, à la veille de la Première Guerre mondiale, exaltera précisément "cette barbarie (...), cette animalité féconde" qu'il croira trouver en Orient (*Une Enquête aux pays du Levant*, in : *L'œuvre de Maurice Barrès*, Paris, Plon, Club de l'Honnête Homme, 1967, t. XI, p. 378). A la même époque, l'association entre barbarie et énergie se trouve formulée très clairement comme modèle pour la France par Louis Bertrand, en conclusion de son ouvrage sur *Le Mirage oriental* : "Il faut que nous-mêmes, tout en restant des intellectuels, nous redevenions capables d'agir comme des Barbares" (Paris, Perrin, 1910, p. 448). Cependant, il ne semble guère possible de rattacher Gautier à un tel courant de pensée, fût-ce par anticipation. La fascination qu'il éprouve pour le corps (cf. mon article : "*Constantinople de Théophile Gautier* : un voyage vers le corps", in : *Bulletin de la Société Théophile Gautier* 11, 1989, p. 23-41) n'implique nullement un éloge de la violence physique. La force barbare est avant tout, pour le narrateur de *Constantinople*, le symbole d'un empire ottoman qu'il souhaite encore vivace et intouché par la civilisation occidentale.

- 22 *Constantinople*, op. cit., p. 113-114, souligné par Gautier.
- 23 In : *L'Orient*, op. cit., t. I, p. 353. Ce qui était présenté de manière plutôt typologique dans "Les Barbares modernes" (à chaque civilisation sa forme d'art) se transforme en une opposition nettement axiologique dans *Constantinople* : "Les barbares seuls ont le secret de ces orfèvreries merveilleuses, et le sens de l'ornement semble se perdre, on ne sait pourquoi, à mesure que la civilisation se perfectionne" (p. 252). Sur le rôle de l'ornement dans l'esthétique de Gautier, en particulier dans *Constantinople*, on se reportera à l'article de Jean-Claude Berchet dans le présent volume.
- 24 Cf. *Histoire de l'empire ottoman*, op. cit., chapitre XII.
- 25 P. 190.
- 26 P. 181.
- 27 J'ai donné des exemples de cette appropriation symbolique de l'espace oriental, balisé par l'inscription des noms de voyageurs européens, dans : "Dire l'Orient" (actes du colloque de la Réunion sur *L'Exotisme*, éd. Alain Buisine et Norbert Dodille, Paris, Didier, 1988, p. 180 et ss.).
- 28 J'emprunte cette distinction à Eric Weil : "Rousseau et sa politique", article paru originellement dans *Critique VIII*, 1952, et reproduit dans : *Pensée de Rousseau*, prés. T. Todorov, Paris, Points/Seuil, 1984, p. 20.
- 29 P. 139.
- 30 P. 138.
- 31 P. 115.
- 32 "Théophile Gautier", texte paru dans *L'Illustration* du 9 mars 1867 et repris dans *Portraits contemporains* (1874) ; cf. *Oeuvres complètes* de Théophile Gautier, Genève, reprint Slatkine, 1978, t. XI, p. 5.
- 33 Cf. Edgard de Bruyne : *Etudes d'esthétique médiévale*, Bruges, 1946, Genève, reprint Slatkine, 1975, t. I, p. 108 et ss.
- 34 P. 131.
- 35 P. 116-117.
- 36 Michel de Certeau : *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, chapitre V, en particulier p. 227 et ss. ("Une Herméneutique de l'autre").

CONSTANTINOPLE CHEZ GAUTIER ET NERVAL (1) UNE ESTHETIQUE PETIT ROMANTIQUE ?

I. Quelques repères.

Quelques mots d'abord concernant la catégorie "petit-romantique" (2). Elle ne renvoie pas à une "insuffisance" des auteurs concernés, mais à un projet et à une esthétique :

... une esthétique, c'est-à-dire un certain nombre de principes de choix fondamentaux qui guident une pratique artistique (3).

... un projet qui est marqué par un "déplacement d'ambition" au regard des deux textes qui ont "modélisé" dans la première moitié du XIX^{ème} siècle le genre du récit de voyage en Orient :

... avec l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, (1811), Chateaubriand propose un texte qui, par son lyrisme étudié et le cabotinage permanent de l'"enchanteur" en devient "puant d'égotisme" (Stendhal) ; ce qui ne doit pas faire oublier l'autre dimension fondamentale de l'*Itinéraire* : la dimension idéologique : Chateaubriand, écrivain monarchiste et catholique, pourfend l'hérésie mahométane, facteur d'avilissement, d'abrutissement et de despotisme ;

... avec ses *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient* (1833), Lamartine revendique le statut de poète (tel qu'il est élaboré par le romantisme), fait du voyage (et de l'altérité) le catalyseur (le prétexte ?) d'une méditation philosophico-religieuse sur la condition humaine, la place de l'homme dans l'univers, et la géopolitique.

Face à ces deux modèles, Nerval et Gautier vont décentrer/recentrer leurs textes (4) :

... Gautier en radicalisant la démarche de l'exotisme, en faisant de la description une technique de récréation qui transforme essentiellement l'autre et l'altérité en spectacle.

. Nerval autour de la problématisation des modalités de la connaissance de l'altérité et d'une dialectique altérité/identité qui passera par le démontage (et le remontage : voir plus loin) de certaines images de l'Orient.

"Petits-romantiques", Gautier et Nerval le sont par leur travail de réécriture du genre qu'il pratique, par leur goût d'une inventivité s'exerçant sur les genres, les formes, les discours et les techniques.

Ainsi, même si nos deux textes sont marqués par la présence de certains discours/contenus imposés par le "marketing" du récit de voyage en Orient (les scènes de genre, les "tartines" à vocation documentaire ou didactique, le genre relève en partie, dans les décennies 1840/50, de la pratique journalistique telle qu'elle existe à l'époque), ils sont aussi marqués par une pratique que je propose de rattacher au champ qui est celui des "avant-gardes" artistiques, dont les éléments saillants seraient les suivants :

. promotion d'une inventivité (stylistique et structurale) visant au renouvellement des genres, des formes et des discours ;

. goût pour le détournement des formes et une stratégie du "réemploi" qui lui est afférente (5) ;

. pratique de l'ironie à l'échelle du texte, c'est à dire : systématisation de cette stratégie de "réemploi" de telle sorte que le texte superpose (au moins) deux niveaux de lecture, ce qui implique :

. d'une part la mise en place de dispositifs suggérant ce jeu sur des niveaux différents,

. d'autre part la mise en œuvre d'une lecture très active par le destinataire, lequel devra non seulement repérer les faits d'intertextualité mais surtout s'attacher au problème de la remise en perspective et de l'interprétation de cette pratique de l'intertextualité.

Pour évoquer immédiatement ce qui constituera un point d'ancrage des analyses qui suivront, on peut d'ores et déjà citer deux exemples de cette inventivité dans nos deux textes :

. chez Gautier, il faut retenir (et nous l'avons déjà évoquée) une technique de la description qui rompt aussi bien avec l'entreprise mimétique qu'avec le lyrisme conventionnel du récit de voyage ; description par laquelle l'altérité est radicalisée dans son étrangeté (voir plus loin le "principe du kaléidoscope"),

. chez Nerval, on retiendra par exemple l'élaboration d'un texte hétérologique qui infléchit le récit de voyage en Orient vers la fiction et qui, par ce biais renchérit sur la fonction existentielle du voyage et reproblématise l'altérité.

II. Constantinople.

Dans la plupart des voyages en Orient et des *récits* de voyage en Orient, Constantinople est prise dans une relation structurale qui la lie et l'oppose

à la Grèce : dans le cadre du "revival" néoclassique, l'exaltation de la Grèce (6) est systématique dans ces récits : d'un côté la Grèce antique, terre du "miracle grec" (Renan) sur le plan politique, artistique, philosophique ; de l'autre l'Orient contemporain, c'est-à-dire l'Empire ottoman, barbare et despotique.

Nous allons voir que, si l'exaltation néoclassique est présente dans nos deux textes, si la "barbarie" ottomane n'est pas absolument absente (7), la fonction structurale de Constantinople peut y être plus complexe.

Ce n'est pas chez Gautier que l'étude de ce point est la plus intéressante ; il faut ici simplement remarquer :

1) que Constantinople fait l'objet d'une attente : la ville donne son titre au recueil, Gautier affirme bien dans le premier paragraphe "Me voici à Constantinople", mais, en raison d'un petit jeu sur la chronologie, jeu dont participe l'assertion citée, on n'aborde Constantinople qu'à la fin du chapitre V.

2) Gautier insiste sur la fonction de relais de Constantinople ; ainsi le Bosphore est-il présenté comme une

"raie d'azur tirée comme limite entre deux parties du monde, l'Europe et l'Asie, qu'on aperçoit en même temps" (8).

Chez Nerval, en revanche, la fonction/valeur structurale de Constantinople est beaucoup plus riche/complexe. Il n'est pas question d'entrer ici dans le détail de l'affaire ; disons simplement que Constantinople, qui intervient au terme du trajet de Gérard (c'est sa dernière étape avant le retour), apparaît pour le personnage-narrateur comme la dernière occasion d'une rencontre avec l'altérité qui a jusqu'ici avorté, échec que le récit donne à lire comme la conséquence de la confrontation (stérile et statique) entre des images mystificatrices et l'Orient ancré dans le réel historique. Cette rencontre va effectivement se produire à Constantinople, et ceci grâce à une dialectisation de l'opposition entre l'image culturelle et le réel.

Dialectisation qui passe par la production dans le texte d'une image culturelle de l'Orient qui radicalise certains aspects de cet imaginaire culturel, mais surtout qui, en même temps, distancie cet imaginaire en le désignant comme tel.

Ce qui rend possible cette dialectisation, c'est le double statut (statut générique, statut narratif) qui va être assigné à cette image de l'Orient : en effet, l'Orient va bien tout à coup s'accomplir conformément à certains stéréotypes qui aux yeux des Occidentaux définissent l'Orient, mais ceci dans le cadre d'un conte (avec l'*Histoire de la Reine du Matin*), et dans le cadre narratif du récit métadiégétique (9). La rencontre avec le fantasme oriental a bien lieu, mais il s'agit d'un "exorcisme" en même temps que d'un achèvement.

Achèvement qui apparaît paradoxal et ambigu dès qu'on confronte l'image concernée aux deux clauses du *Voyage* (l'une concernant spécifiquement l'épisode Constantinople, l'autre valant pour l'ensemble du *Voyage en Orient*), particulièrement importantes pour qui souhaite prendre la mesure aussi bien de l'épisode Constantinople que de l'ensemble du *Voyage*.

Ces deux clauses insistent (jusque dans leur contiguïté) sur l'ambiguïté de l'Orient :

. d'une part, Gérard s'attache à l'évaluation d'un réel historiquement clairement repéré/déterminé, avec l'apologie du progressisme réformiste turc, et, pour finir, celle de la tolérance, désignée comme l'apanage des Turcs et comme un nouvel œcuménisme proposé par eux (9bis).

. d'autre part, l'Orient, contemplé rétrospectivement depuis Malte, n'est plus dit-il

"qu'un de ces rêves du matin auxquels viennent bientôt succéder les ennuis du jour" (10).

On voit donc que l'accomplissement du fantasme oriental ne réduit pas (au sens où on parle de "réduire une fracture") l'ambiguïté orientale :

1) d'abord en fonction de la dialectique accomplissement/distanciation.

2) ensuite parce que l'intégration existentielle du séjour oriental du personnage-narrateur reste, comme l'indique la référence au "rêve", problématique : le problème du statut de l'Orient n'est pas réglé pour Gérard.

3) aussi parce que l'insistance sur le problème philosophique, mais aussi politique et historique de la tolérance fait remonter les plateaux de la balance dans le sens d'une approche matérialiste de l'Orient, et réintroduit in fine la tension entre l'*image* et l'*Histoire*.

Premier acquis : en tant qu'élément structural, le lieu Constantinople occupe dans le récit de Nerval une place très importante : c'est à Constantinople qu'est menée à terme, qu'est achevée, dans deux directions fondamentalement divergentes, une réflexion relative à l'altérité orientale.

Il faut ensuite évoquer, pour approcher le statut et la fonction de Constantinople chez Nerval, une série d'éléments narratifs, que nous livrons ici de façon lapidaire.

La première mention de l'Empire ottoman, en tant que destination, apparaît dans le *Voyage en Orient* dans le chapitre 11 de l'Introduction ; c'est-à-dire, pour donner un ordre de grandeur, à la page 116 du T. 1 (383 pages) ; Gérard arrivera à Constantinople seulement à la P. 150 du T. 2. Il y a là évidemment un procédé d'attente ; d'autant plus que ce "retard" est dû à une histoire d'amour "réussi-raté" (11).

Gérard évoque donc un projet initial (avorté) dans lequel semble-t-il, l'Orient était d'abord (et probablement pas seulement au sens chronologique du terme) l'Empire ottoman. Ce qui ne correspond absolument pas à l'itinéraire orthodoxe et banal, incarné par le voyage de Gautier (12). Ceci correspond à la "pratique" d'un "Orient désorienté" (13), décentré (il exclura l'Orient biblique) ; Orient subtilement "excentrique" (14) et en même temps significativement recentré de façon très pertinente : l'Orient romantique, c'est l'Empire ottoman ; et "achever" (15) l'Orient à Constantinople, c'est se situer au cœur de l'Orient, puisque Constantinople est la capitale de l'Empire. C'est aussi un choix lourd d'un arrière-plan politique et historique, comme le montrera l'insistance des allusions aux réformes entreprises par les gouvernants turcs, à la tolérance, etc.

Par ailleurs, l'épisode (plus que le lieu, d'une certaine manière) Constantinople est mis en perspective par le jeu des "ratages" amoureux dans le *Voyage en Orient* :

. on a vu que le "ratage" de l'Empire ottoman au début du Voyage en Orient était dû à un amour "réussi-raté" (à Vienne),

. le ratage de la Terre Sanite est dû à un "ratage-réussite" beaucoup plus ambigu : l'achat au Caire de Zeynab, une esclave dont Gérard espère faire sa compagne, ce qui ne se produira pas. La somme consacrée à l'achat de l'esclave était théoriquement réservée au voyage en Terre Sainte, dont Gérard se voit donc privé (16).

. l'arrivée à Constantinople est directement liée à un "ratage-réussite" amoureux : Gérard allait épouser en Syrie Saléma, la fille (initiée) d'un cheik druse, accomplissant ainsi le grand saut vers un romanesque stéréotypé et vers une symbolique de la symbiose Occident/Orient quelque peu naïve, lorsque le texte se rompt brutalement et transporte narrateur et lecteur à Constantinople. La machine s'inverse donc dans le sens d'un refus du romanesque, dans le cadre de la démarche ironique que nous avons évoquée ; cette ironie est d'ailleurs redoublée du fait que ce refus s'affiche lui-même comme éminemment... ironique, puisqu'il repose sur un alibi à la fois péremptoire et romanesque : Gérard aurait été victime en Syrie de fièvres qui lui seraient mortelles s'il y retournait ; le mariage est donc impossible. Notons à ce propos que, soulignant cette rupture et ce jeu sur le refus d'un registre (les stéréotypes d'un certain romanesque), le texte situe Constantinople dans une sorte d'"anatie" (comme on parle d'anachronisme) textuelle : nous sommes encore dans la section *Druses et Maronites* (dans son *épilogue*), et pourtant nous sommes déjà à Constantinople : introduction donc d'un boitement autour duquel se développe un jeu narratif complexe : ellipse et analepse (le lecteur est informé "après coup" de l'affaire), rupture tonale (de l'exaltation pré-matrimoniale à l'amertume de la rupture), provocation (concertée) de la non-vraisemblabilisation et d'une volte-face péremptoire, le tout générant des effets contradictoires : pathétique et distanciation (17), dérobade et insistance, effacement elliptique et ostentation

de l'escamotage. Bref, l'arrivée à Constantinople est sous le signe de la manipulation du récit (18) comme le sera tout l'épisode, voué à la multiplication et à la célébration des pouvoirs du récit.

Ces pouvoirs du récit seront d'abord au service de la répétition métadiégétique (19) (dans le cadre d'un phénomène de mise en abyme) du syndrome de la "réussite-échec" de la relation amoureuse, syndrome qui a donc balisé toutes les autres étapes du *Voyage en Orient* ; seulement ce syndrome sera marqué par l'intensité qu'autorise la donnée métadiégétique, qui mettra en valeur la récurrence d'un schéma qu'un mauvais psychanalyste rapprocherait du *coitus interruptus* :

. dans l'histoire de l'ancien page de Catherine II (20), le narrateur transgresse un interdit fondamental, noue brièvement une intrigue avec une dame du sérail (il convient lui-même avoir gazé quelques détails, ce qui laisse entendre que l'affaire est allée très loin), puis manque mourir.

. dans l'*Histoire de la Reine du Matin*, Adoniram accomplit son destin en "épousant" Balkis, mais la mort le rattrape.

Enfin, pour revenir sur une "fonction d'achèvement" que le texte lui-même soulignera implicitement (21), il faut noter que, au terme d'un trajet que Gérard met rétrospectivement sous le signe d'une "panreligiosité" et de l'identification à toutes les croyances successivement cotoyées, la tolérance apparaît comme l'achèvement de cette démarche. Pourquoi ? La réponse est assez évidente : parce qu'elle ouvre indéfiniment le champ de l'identification, de la croyance, renvoie celle-ci à des possibilités infinies d'individualisation, de particularisation, et la soustrait à tout mécanisme d'oppression (22).

Concluons : Constantinople, comme lieu géographique, culturel, et surtout textuel et structural, fait chez Nerval l'objet d'une survalorisation très lourde de sens. On voit dès lors apparaître entre nos deux textes une ligne de fracture : nous identifierons plus loin un certain nombre de points communs, de matériaux communs, et même une démarche à certains égards commune ; mais cela ne compensera pas l'écart introduit par la différence de nature (au regard du point qui a été analysé dans cette IIème partie) des deux textes : c'est à la nature même du récit de voyage en Orient que Nerval s'attaque, à sa forme et à ses enjeux. Gautier ne fait qu'exploiter les virtualités d'une combinatoire (Grèce/Constantinople) comme tant d'autres : ce n'est pas là que se situe son originalité.

III. Le voyageur.

Il existe dans nos deux textes une "problématique du voyage". Celle-ci se transcrit peu ou prou dans les discours/comportements du personnage voyageur.

De façon très frappante, les deux voyageurs pratiquent ou revendiquent

le travestissement :

. Gautier insiste à plusieurs reprises sur le "mimétisme" que constituent son hâle et la longueur de sa barbe ; lors d'une visite chez un ancien pacha, son aptitude à s'asseoir à l'orientale (23) lui vaut l'approbation du pacha.

. Gérard pour sa part pousse le désir d'assimilation et de mimétisme jusqu'à la transgression, puisqu'il souhaite s'installer à Stamboul, dans la ville spécifiquement turque, ce dont il n'a pas le droit ; aussi se fera-t-il passer pour un Persan, complétant un déguisement préexistant par un bonnet persan (24).

On sait que ce thème du travestissement et du mimétisme est riche d'avenir : il sera très important par exemple chez Loti (Azyadé) ; le travestissement se veut volontiers "participatif" (25), relève de l'illusion d'un pouvoir d'assimilation (à/de l'altérité) instantané, dans le cadre d'une appréhension optimiste du réel, selon laquelle adopter l'aspect c'est accéder à l'intériorité : il est en fait connecté sur diverses procédures de déréalisation de l'Orient (26).

Chez Gautier, le travestissement (27) est à lire en parallèle avec la récurrence du motif du voile et la thématique du bal masqué : l'Orient, terre du voile, du costume qui masque le corps, du grand retranchement féminin (28) devient un "bal masqué" : l'occultation implique, le leurre. C'est précisément ce qui au départ enchante Gautier : l'omniprésence (paradoxale : l'Orient en même temps affiche et occulte) de la donnée spectaculaire en Orient, la découverte d'un monde qui relance la vieille dichotomie réalité/apparence, et qui en l'absence de toute possibilité d'accéder à ce qui se trouve derrière le masque (29) met au premier plan le miroitement des apparences. Celui-ci génère tout à tour la fascination et l'ennui, et en tous cas est parfaitement en accord avec la pratique de la description chez Gautier : la description n'est pas chez lui une herméneutique, une explication du réel, mais une broderie sur les enchantements du réel, une multiplication de la fascination de l'altérité par les pouvoirs de l'image.

Chez Nerval, le travestissement relève évidemment du romanesque, et comporte davantage d'ambiguïtés : alors que chez Gautier, il s'agit seulement de passer inaperçu pour observer (Gautier est spectateur-voyeur), chez Nerval, il s'agit de tenter l'assimilation et la compréhension. Ainsi les connexions sont-elles plus pathétiques (dans tous les sens du terme) et plus riches : au Caire, à Beyrouth, à Constantinople, le travestissement s'accompagne de tentatives forcées de Gérard pour pénétrer l'univers oriental : par l'intégration spatiale, par l'intégration matrimoniale, et, en définitive, par l'intégration symbolique que constituera à Constantinople l'audition d'un récit fondateur pendant la fête musulmane la plus importante (le Ramadan).

On peut mesurer, à propos de l'attitude de nos deux voyageurs, l'écart

avec les deux "modèles" :

. alors que Gautier proclame que les usages orientaux valent bien ceux de l'Occident (30), Chateaubriand affirme à un Oriental qui veut qu'il se conforme aux règles de la convivialité orientale que "un Français sui(t) partout les usages de son pays" (31), affirmation qu'il ponctue d'un vigoureux coup de fouet en travers du visage d'un autre oriental.

. alors que Gérard est au centre d'une problématique de l'identité et de l'altérité, et aussi de l'identification/de l'assimilation, dans un texte qui met en question les voies de constitution des images culturelles, Lamartine se déplace avec une véritable expédition, tel la personnalité publique qu'il est, fraye avec les diplomates occidentaux, ne cherche jamais ni le camouflage ni l'identification, ne met pas un seul instant en cause son "point de vue surplombant" d'Occidental et de poète...

Ici encore s'affiche la singularité "petit-romantique" : il ne s'agit plus de faire l'herméneutique de l'Autre à partir d'une identité absolument non-problématique, mais soit d'afficher une supériorité de cet autre/de cette altérité, supériorité conférée par la couleur et de la lumière (Gautier), soit de mettre au centre du récit une problématique de l'identité qui mine les certitudes et les images développées par l'Occident (Nerval).

IV. Constantinople : étrangère, étrange et exotique.

Nous voici maintenant au cœur de la question, en tous cas de celle qui nous semble essentielle dans les deux textes : la question de l'altérité de Constantinople. Question difficile : on a souvent dit que l'"altérité de l'Orient" éclate partout au XIX^{ème} siècle ; certes. Mais le statut de cette altérité est problématique et donc fort variable ; et autour de ce statut s'articulent des "jeux" complexes.

Dans nos deux textes, l'altérité en tant que "différence maximale" entretenant sa propre résistance, est indissociable d'un lieu : il s'agit de Scutari, c'est-à-dire le faubourg asiatique de Constantinople (aujourd'hui Uskudar). L'altérité dispose ainsi de plusieurs retranchements, selon la progression : Pera, Stamboul, Scutari (32) : Scutari est le lieu de l'"orthodoxie" et de l'europhobie conservatrice. Thématique paradigmatique (Pera VS Scutari) insistante et significative : l'altérité orientale est menacée et se bâtit un "sanctuaire répulsif" ; moyennant quoi elle échappe au voyageur, qui ne pose le pied que fugitivement sur ce sanctuaire.

L'altérité maximale est donc toujours "ailleurs", hors de portée (il est symboliquement important que Scutari soit sur la rive asiatique), de même qu'elle est toujours située "avant", comme l'explique Levi-Strauss dans *Tristes Tropiques* : on a toujours été précédé par quelqu'un dans la prise de contact avec l'Autre, et seule la primauté de cette prise de contact pourrait garantir la radicalité/l'intégralité (et l'intégrité) de la différence/de l'altérité.

Et le voyageur-embauveur (33), ne s'intéresse réellement à l'autre que lorsque celui-ci s'anémie en tant qu'autre, est menacé dans l'existence de son altérité qui de ce fait devient infiniment précieuse. D'où l'image de l'embauveur (utilisée par A. Buisine à propos de Loti).

Ce double mouvement - déploration de la fragilité/de l'amenuisement de l'altérité, et désir de célébrer et exalter une altérité radicale/intangible - débouche dans nos textes sur une démarche apparemment paradoxale : la minorisation du caractère *étranger* de Constantinople, et l'ostentation du caractère *étrange*.

Ainsi dans le *Voyage en Orient* le premier récit métadiégétique délivré à Constantinople (celui de l'ancien page de Catherine II) insiste-t-il sur l'érosion de l'orientalité de l'Orient (34) avant de mettre en scène lui-même une histoire qui affiche au premier plan des stéréotypes (dépourvus de crédibilité) de l'Orient : l'intrigue avec une dame du palais du Sultan, etc. : reprise ironique d'un canevas-type (et d'ailleurs littéral) des *Mille et une Nuits*. Le supposé véritable Orient (35) est toujours projeté dans le passé ; mais pour rendre compte de cette différence radicale et jamais constatable, on ne dispose que de stéréotypes narratifs non-crédibles, dans un cadre narratologique (la métadiégèse) lui-même problématique (ou tout au moins destiné à problématiser le statut de l'image).

Cette différence radicale et manifeste est donc improbable et perdue, et, inversant le mouvement, Nerval va surenchérir sur la voie de la banalisation et de l'acclimatation de la terre orientale en multipliant les comparants européens qui viendront éroder l'altérité du paysage oriental. On retrouve la même démarche chez Gautier (36). Au total, les comparants mobilisés sont, pêle-mêle : les rives du Rhin, les Champs-Élysées, les guinguettes parisiennes, le boulevard de Gand, le Bois de Boulogne, la Tamise, tel pont londonien, le bal de l'Opéra, etc. L'Orient n'est donc plus tellement étranger, et la "géographie magique du Bosphore" dont parle Gérard ne tient plus dans le caractère unique d'un paysage, même si Gérard, recourant au stéréotype touristique de l'optimum (37), a affirmé P. 154 que le "port de Constantinople" est "le plus beau du monde assurément" ; le plus beau, mais pas incomparable.

Aussi va-t-on "recharger" (et ici intervient le paradoxe apparent) l'altérité en passant du caractère étranger à l'étrange (38), et en insinuant partout des processus de déréalisation.

Cette étrangeté prend des formes parfois voisines, parfois très différentes, chez chacun de nos deux auteurs.

Chez Nerval, cette mise en évidence de l'étrangeté, c'est-à-dire de l'exis-

tence d'un "non-convertibilité" de certains aspects de la *culture* orientale ("non-convertibles"/"intraduisibles" dans la culture occidentale), et inversement (tandis que *paysages, lieux*, et mêmes certaines *institutions*, sont eux dans une certaine mesure convertibles), passe par la prolifération des récits métadiégétiques, qui insistent sur tout ce qu'il y a de non référenciable, ou de faussement référenciable dans cette culture. Examinons ces récits :

. le récit du page : il n'est référenciable (cf ci-dessus) qu'à l'univers du conte oriental dont il est un scénario type, et est renvoyé à l'anachronisme (son locuteur lui-même le renvoie à l'anachronisme).

. le récit de l'aventure du photographe (39) : il repose sur l'aporie de l'incommunicabilité et enchaîne, de façon humoristico-dramatique, les malentendus : autour de l'appareil photo, autour des motifs de la présence du photographe (avec un non-dit assez transparent concernant les nuits des deux personnages), puis avec la fuite du photographe sans son appareil, l'assaut donné à la maison, les coups de bâton reçus par la dame, etc.

. le récit de la représentation de Garagheuz à laquelle assiste Gérard, qui insiste sur l'opposition totale entre la stratégie éducative des Turcs et celle des Occidentaux

"on cherche ici à développer les sens comme nous cherchons à les éteindre".

. l'*Histoire de la Reine du Matin*, qui accomplit et même radicalise totalement le merveilleux oriental, avec les chapitres consacrés au monde souterrain et à la légende préadamite, sans parler de la référence à la construction de temple de Jerusalem (40), etc.

Il faut s'attacher à l'étude de ce qui constitue un véritable dispositif/réseau métadiégétique dans le texte, qui concourt à produire un effet/une signification unique : chercher l'Orient dans sa radicale différence, c'est trouver des récits, des paroles, des faits qui disent toujours la même chose : l'Orient est inaccessible ; soit parce qu'il n'est qu'une image, parfois très complexe (41), soit parce qu'il n'est rien d'appréhendable par l'Occidental (42).

Chez Gautier, la production (spécifique) de l'étrange passe par deux choses : la technique de la description et l'omniprésence du thème de l'occultation.

1) La description : Gautier surexploite avec brio dans ce texte une technique de la description qu'il maîtrise totalement (mais dont il abuse un peu). Cette technique peut être appréhendée à travers un rapide commentaire crypto-stylistique : elle repose sur la dissolution totale du référent grâce à sa transformation par l'intervention de métaphores et d'images formant des réseaux extrêmement cohérents, selon le principe de la métaphore filée, avec une disparition rapide du comparé derrière le comparant, et parfois des phé-

nomènes de métaphore de la métaphore, ou de métaphorisation d'un élément par un autre, et réciproquement : ainsi dans le passage suivant :

"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. La réalité, dit-on, reste toujours au-dessous du rêve ; mais ici le rêve était dépassé par la réalité. Les contes des *Mille et une Nuits* n'offrent rien de plus féérique, et le ruissellement du trésor effondré d'Haraoun-al-Raschid pâlerait à côté de cet écrin colossal flamboyant sur une lieue de longueur" (43).

On remarquera le travail extrêmement brillant autour des "états" (jeu sur le solide et le liquide), le jeu sur la lumière, etc ; avec, comme nous le disions, une métaphore de la métaphore : le champ lexical du bijou vient métaphoriser l'eau, et est à son tour métaphorisé par le champ lexical de l'eau ("torrents de pierreries"), tandis qu'on insiste sur le fait qu'il ne s'agit là que du principe de cette machine à produire une féerie aquatique, puisque son incessante recomposition, à l'échelle de l'infini (des milliards de phosphorescences qui se combinent entre elles...) renvoie à un spectacle inépuisable et qu'on ne peut figer dans l'écriture. On trouve là, parfaitement explicite, le principe qui guide les plus réussies (et les plus folles) des descriptions de Gautier : ce qu'on pourrait nommer le "principe du kaléidoscope" (avec sa recomposition permanente et aléatoire des formes, des couleurs et des lumières). Notons que Gautier lui-même évoque ailleurs dans le volume le kaléidoscope (44).

Technique qui là encore renvoie le référent oriental à son état pour ainsi dire "naturel", celui de la féerie : on ne peut cerner l'altérité orientale qu'en la radicalisant, en la constituant en spectacle. Cette radicalisation est aussi, d'un point de vue anthropologique, une impasse, puisqu'elle réduit (ou élève) l'altérité à sa dimension spectaculaire mais ceci n'est absolument pas le problème de Gautier, pour qui cette esthétique de la description est au contraire un aboutissement qu'on peut référer à certains passages de la *Préface de Mademoiselle de Maupin*, à ses positions concernant l'Art pour l'Art, et aussi à sa prédilection, dans sa réflexion sur son travail littéraire (et même dans celui-ci) pour la référence à l'orfèvrerie (*Emaux et camées...*). Notons pour terminer que cette technique de la description repose en partie sur la transgression d'un précepte descriptif auquel Gautier lui-même fait allusion (45) : le principe formulé par Boileau et exprimant la condamnation de la libre prolifération de la description ornementale.

2) Deuxième principe : la thématique de l'occultation, synthétisée à la fin de Constantinople (46), où elle est présentée comme un élément fondamental de la culture orientale. Cette occultation s'organise : 1 : autour de la femme :

voilée, "emballée", cloîtrée (la femme, souligne Gautier, ne travaille pas) et recluse (derrière les murs du sérail) ; 2 : métonymiquement, autour du harem, qui devient véritablement un espace sacré et tabou. Quand on sait à quel point l'Orient a été féminisé au XIX^{ème} siècle considéré comme une terre femelle à conquérir et fertiliser, on mesure l'importance de cette occultation : l'Orient est femme, et si en Orient on dérobe la femme, c'est l'Orient lui-même, dans son essence, qu'on dérobe. Cette occultation est paradoxalement mise en évidence et "textualisée" par le "volume" qu'elle prend dans le texte, notamment à travers un chapitre (47), et le contact avec la femme orientale est rapporté soit à une "embrouille" proposée à l'Occidental, soit à une entreprise dangereuse et de ce fait non-viable.

Notons que si cette thématique de l'occultation est moins dominante/déli-rante chez Nerval, elle n'en est pas moins présente, sous une forme plus élaborée : ce n'est pas le contact avec la femme orientale qui est impossible, c'est ce contact qui n'est pas viable : qu'il soit empêtré dans l'abominable contradiction de l'esclavage oriental (48) ou mis sous le signe de la femme médiatrice vers l'assimilation (49).

Pour revenir à Gautier et à son traitement de l'étrangeté orientale, il faut encore noter que s'il professe le relativisme culturel (50), cela ne l'empêche pas de s'interroger (renchérisant en cela sur l'"intraductabilité" des cultures) sur certains usages des Orientaux : par exemple la "cohabitation" de la répression sexuelle et de Garagheuz (51).

Et pour en terminer avec Gautier, nous allons voir que le traitement de l'étrangeté orientale à travers sa pratique de la description illustre parfaitement tout un pan de l'exotisme ; et même, dans un sens très étroit que nous allons exposer, l'Exotisme, c'est-à-dire la conversion d'une réalité en spectacle (52), en milieu voué à un hédonisme du regard et des sens.

Gautier illustre, à travers sa technique de la broderie ornementale et métaphorique, la déréalisation euphorique (53) qui accompagne cet Exotisme. Et en la matière, personne au XIX^{ème} siècle n'a fait mieux que Gautier, qui opère en toute bonne conscience cette conversion du réel en fonction des seules catégories esthético-hédonistes : ainsi lorsque, commentant le spectacle du dépôt des huiles et graisses en flammes, il dit :

"(...) nous ne pouvions nous arracher à ce spectacle désastreusement magnifique, qui nous faisait comprendre et presque excuser, par sa beauté, Néron regardant brûler Rome de sa tour du Palatin. C'était un flamboiement splendide, un feu d'artifice à la centième puissance, avec des effets que la pyrotechnie ne saura jamais atteindre ; et, comme nous n'avions pas le remords de l'avoir allumé, nous pouvions en jouir en artistes, tout en déplorant un tel malheur" (54).

On voit comment cet exotisme extrémiste (exotisme d'esthète) débouche, à force de bonne conscience, sur un certain cynisme et une certaine forme d'humour noir.

Voyons maintenant ce qui chez les deux auteurs cette fois est commun dans le traitement de l'étrangeté orientale.

Ce qui leur est commun, c'est d'abord un contexte très significatif : le Ramadan, contexte déréalisant s'il en fut : contexte festif, euphorique, nocturne, voué à la transformation du réel en spectacle (55) et à la disparition d'un certain nombre de "contraintes diurnes" (exemple : modification des règlements de police évoquée par Gautier) ; l'étrangeté s'infléchit ici en direction de la déréalisation, avec l'insistance sur une liberté paradoxale (56) qu'on pourrait nommer "liberté festive", l'ancien page de Catherine II allant jusqu'à dire (57) :

"Convenez (...) que Constantinople est le véritable séjour de la liberté (...). On est aussi libre ici toute la nuit qu'on l'est à Londres... et qu'on l'est peu à Paris !"

Le ramadan introduit donc une déréalisation, et aussi une rhétorique qui est omniprésente dans ces textes : celle du paradoxe, de la polysémie aberrante ou de l'ambiguïté (au sens étymologique : qui participe de deux natures), de l'antithèse, de la contradiction, de l'oxymore, qui vient mettre en évidence l'étrangeté orientale - en l'occurrence en tant que coprésence simultanée de catégories logiques théoriquement incompatibles ou en tant que traitement spécifique de certaines catégories anthropologiques.

Commençons par là, et évoquons d'abord en deux mots le problème du découpage, propre à chaque culture, de son réel en fonction de catégories dont la pertinence souvent n'est pas "exportable" (c'est encore le problème de la "traductibilité" d'une culture dans une autre). Deux exemples que nous prenons dans nos textes :

1) La boutique orientale chez Gautier : elle a trois caractéristiques :

son identité de boutique est problématique, comme l'indique la première description de boutique dans le chapitre éponyme, qui fait appel à des champs lexicaux totalement hétérogènes :

"c'est une espèce d'*alcove* pratiquée dans la *muraille* et qui se ferme le soir avec des *volets* qu'on rabat comme des mantelets de *sabords*" (58).

son découpage des activités est pour un occidental aberrant : tout cafetier est aussi un barbier,

. certaines boutiques ne sont même plus gouvernées par un quelconque principe de découpage ou de mise en ordre : c'est (le terme est utilisé par Gautier, et il l'utilise pour désigner une spécificité orientale) le "bric-à-brac".

2) Le traitement de la mort en Orient d'après les deux (et bien d'autres d'ailleurs) textes. Chacun sait que rien n'est plus culturel que le statut et la place réservés à la mort. Or, le statut religieux du mort, la place de la mort et sa monumentalité dans l'urbanisme proche-oriental attirent le regard de Gautier et de Nerval (ou de son narrateur) non pas, comme on l'a souvent dit, en fonction d'obsessions personnelles, mais parce que

. d'une part le statut religieux/social et urbanistique de la mort en Occident au XIX^{ème} siècle subit d'importantes modifications et que la question est en somme d'"actualité" ;

. d'autre part parce que le traitement de la mort au Proche-Orient est pour nos voyageurs aberrant, puisqu'il transgresse le principe qui guide ce traitement en Occident : la séparation symbolique, religieuse, et urbanistique, du monde des vivants et de celui des morts, et l'association de la mort à la gravité. Au contraire, Nerval et Gautier vont s'attarder à plaisir sur la contamination des lieux de vie et des lieux de la mort, sur la constitution des cimetières en "lieux de plaisance" et même en lieux de fête et de réjouissances.

Cette mise en présence de catégories nouvelles (par exemple : tout ce qui concerne le tabac devient un "art") débouche chez Gautier, dans l'exemple ci-dessus, sur une "trace" linguistique : l'intervention du néologisme, qui renvoie à la nécessité de l'invention d'un terme dont la langue, à l'intérieur de la culture en fonction de laquelle elle a été élaborée, n'avait pas besoin :

"C'est le sybaritisme du fumage, de la fumerie ou de la fumade - le mot manque, et j'essaye des trois vocables en attendant que le mot propre se fasse de lui-même" (59).

Cette mise en présence de l'altérité et de son étrangeté pose évidemment des problèmes d'évaluation de ce réel ; ce qui se traduit par une sorte de "déboussolage" des auteurs, et une rythmique euphorie/dysphorie (par simple effet de balancier, en quelque sorte), qui va structurer le texte. Peut-être peut-on admettre que l'Orient est une terre plus paradoxale/contrastée que l'Occident (bien que des hypothèses de ce genre soient souvent difficilement vérifiables) ; pourquoi pas, mais surtout il me semble que cette rythmique et cette structuration binaire renvoient essentiellement à cette étrangeté qui devient dans nos textes tout simplement la figure de l'altérité et de ses résistances au regard de l'Occidental.

Altérité intraduisible, inévaluable, instabilisable, et qui donc est prise dans

un mouvement d'oscillation folle, du merveilleux à l'horrible, du faste à la misère, de la féerie orientale au ghetto juif (abominable morceau d'anthologie antisémite) (60) chez Gautier.

Ainsi le paradoxe formulé par exemple en référence à la réalité politique est-il à mettre exactement sur le même plan que la rythmique euphorie/dysphorie : l'altérité est, littéralement, inappréciable. Voir chez Nerval, dans l'incipit des *Nuits du Ramazan* (place qui confère à ses propos une charge considérable) :

"Ville étrange que Constantinople ! Splendeurs et misères, larmes et joies ; l'arbitraire plus qu'ailleurs, et aussi plus de liberté".

Et cette citation initiale met en scène une "problématique du paradoxe" très importante dans le *Voyage en Orient* et aussi chez Gautier : la cohabitation du fanatisme et de la tolérance : Constantinople est en même temps la ville de la "cohabitation pacifique" de différentes communautés religieuses, et la ville où sévit un fanatisme musulman autichrétien qui, chez les vieux Turcs conservateurs de Scutari, se réveille et se manifeste à la moindre occasion.

Ces difficultés de prise en compte et d'évaluation de l'altérité orientale vont s'incarner de deux façons privilégiées : à travers l'oxymore, et à travers un cas de polysémie très spécifique : celle qui concerne le mot "barbare" et le paradigme barbarie/civilisation :

1) L'oxymore (61) : comme le dit P. Hamon (62), l'oxymore est spécifiquement la figure qui problématise l'évaluation, puisqu'elle associe un terme et un caractérisant théoriquement incompatible avec celui-ci ; il y a donc là une transgression des catégories logiques qui structurent le langage, à laquelle l'usager de la langue ne peut pas ne pas être sensible. Ainsi chez Gautier trouve-t-on des syntagmes (qui certes relèvent souvent du ton plaisant, et manifestent un désir de dédramatiser la "résistance" de l'altérité), du type de ceux qui suivent :

aimablement terrible, bonassement féroce, élégamment dégue-nillé (63),
baroquerie sauvage (64),
pittoresquement sordides (65),
désastreusement magnifique (66),
délicatement barbare, mélodieusement sauvage (67), etc ;

on remarquera une sorte de phénomène de dédoublement proliférant des oxymores qui, comme l'atteste la pagination, sont souvent groupés par deux.

2) La polysémie du mot "barbare" :

a) un sens moral/culturel/idéologique, comme par exemple lorsque Gérard parle (68) d'un "acte de fanatisme et de barbarie" ; il s'agit alors de réproucher des pratiques qui apparaissent comme entachées d'une violence insoutenable au regard de la grande valeur qu'exalte Nerval dans cette dernière partie du *Voyage en Orient* (la tolérance) et globalement des valeurs morales et politiques promues dans la foulée du XVIIIème siècle français.

Ce sens moral négatif est conforme à l'utilisation statistiquement banale du terme : le barbare, c'est l'autre en tant qu'on l'accuse de ne pas avoir procédé au refoulement d'un certain nombre de pulsions que soi-même on affirme avoir vaincues/disciplinées, processus au terme duquel on est entré dans une "sphère supérieure" de l'humanité, sphère dont on exclut celui qu'on qualifie de "barbare".

Mais même ce sens moral peut être repris de manière ambiguë : ainsi lorsque Gautier évoque la destruction des Janissaires :

"Mahmoud, en tuant ce grand corps, n'éteignit-il pas une des forces vives de l'état, un des principes de la nationalité turque ? Le progrès matériel accompli remplacera-t-il efficacement l'ancienne énergie barbare ? Dans le crépuscule qui se fait au déclin des empires, le flambeau de la raison vaut-il mieux que la torche du fanatisme ?" (69)

On le voit, l'appréhension de la barbarie se fait en des termes ambigus, notamment du fait de la référence assez transparente à la mythologie romantique (et balzacienne) de l'énergie.

b) sens esthétique : ici le terme est très nettement positif : ainsi Gérard (70) déplore qu'une jeune fille arbore un costume "moins richement barbare" que ses compagnes ; de même Gautier évoque une "orfèvrerie barbare" et déplore que cette orfèvrerie se perde, par une sorte d'affaiblissement qui l'accompagne, avec la civilisation : la barbarie renvoie ici au versant positif du primitivisme qui a souvent cours au XIXème siècle (71).

Extrême ambiguïté donc, qu'on peut mettre en rapport avec la condition même du regard exotique, qui systématiquement dissocie l'éthique et l'esthétique : il y a donc une acception tantôt esthétique, tantôt éthique du mot barbare (et donc, symétriquement, du mot civilisation), mais les deux ne communiquent pas : or, c'est bien de la même culture qu'il s'agit : mais le regard exotique est voué à la schizophrénie... C'est cette même schizophrénie qui est à l'œuvre (et qu'il analyse d'ailleurs clairement) chez Gautier lorsqu'il fait intervenir (à deux reprises) le thème de la *dissonance* (le terme vient du vocabulaire musical ou pictural), c'est à dire de la pénétration en Orient d'éléments qui lui sont hétérogènes et qui font comme un mauvais éclat : nous assistons là encore à la naissance du discours touristique : le

touriste ne veut pas qu'on lui gâche son spectacle : il réclame du typique et peste contre tout ce qui "abîme" ce typique (72).

L'Orient est donc, comme dans le célèbre texte de Leibniz, un monde où la vie ressemble à un conte insensé, dans la mesure où la contradiction (et Dieu sait si l'Occident est attaché au principe de non-contradiction : autre barrière culturelle infrangible) est partout et donc contamine le discours des voyageurs, sous une forme relativement anodine (la coprésence d'éléments normalement incompatibles : tolérance et fanatisme), sous une forme plus inquiétante/perturbatrice, qui affecte la structure du langage (l'oxymore et ses pouvoirs révélateurs : l'évaluation est impossible), à moins qu'elle ne structure et ne rythme le texte lui-même (à travers la rythmique euphorie/dysphorie)...

Conclusion

Si on veut trouver une unité dans la représentation de Constantinople chez Gautier et Nerval, il ne faut pas la chercher dans les choix concrets d'écriture, au contraire : les deux textes (même s'il existe de l'un à l'autre d'évidents phénomènes de "recopiage") sont on ne peut plus dissemblables. Cette unité est à chercher ailleurs :

1) dans l'insistance sur la constitution de l'Orient en objet littéraire, en "matière à opérations textuelles" : jeu sur la catégorie du récit chez Nerval, promotion de la description déréalisante et proliférante chez Gautier.

2) dans l'insistance (plaisante ou pathétique) sur la "monstruosité" orientale, c'est à dire son étrangeté et l'impossibilité de livrer une vision univoque de cet Orient.

3) paradoxalement (nous y revoilà...), dans l'anéantissement d'un exotisme étroitement référentiel, anéantissement qui passe par l'achèvement d'un exotisme "textuel" : ce n'est plus le référent qui est exotique, c'est le travail de l'écrivain, qui joue avec les horizons d'attente du lecteur, et brouille cet horizon (une description qui n'est plus mimesis mais recreation, un récit journalistique qui s'absorbe dans la fiction et la légende). Ce qui devient exotique, c'est la littérature...

Guy BARTHELEMY
Caen

NOTES

1 Les deux textes concernés sont :

- *Le Voyage en Orient* de Nerval, faisant suite à un voyage accompli en 1843, composé

- en partie dès 1844 et achevé/publié sous sa forme définitive seulement en 1851 ; texte cité : éd. GF, 2 volumes, 1984.
- *Constantinople* de Gautier (voyage effectué en 1852, texte publié en 1853) ; texte cité : éd. Michel Lévy, 2^e ed., 1854.
- 2 Quelques mots rapides : le format imposé par un article m'a conduit à supprimer ou résumer les éléments qui constituaient dans sa version initiale la première partie de ce travail, consacrée à une mise en perspective détaillée.
 - 3 Ce qui ne doit pas être confondu avec les choix d'écriture concrets, prenant en charge cette esthétique, dont on verra qu'ils peuvent être fort divergents.
 - 4 Textes qui à bien des égards seront et se voudront excentriques (dans tous les sens du terme).
 - 5 Ceci procédant de ce que Lévi-Strauss nomme le *bricolage*, à savoir : le mélange d'éléments appartenant à des séries hétérogènes, recomposés au sein d'une nouvelle structure dans laquelle ils recevront une signification autre (cf *La Pensée sauvage*).
 - 6 Au sens large : Grèce continentale mais aussi les îles.
 - 7 Voir dans la dernière partie de ce travail l'analyse de l'ambiguïté du thème de la barbarie.
 - 8 P. 346.
 - 9 Nul besoin d'insister sur les vertus distanciatrices et déréalisantes de la mise en abyme du récit...
 - 9 Bis. ("... la grandeur de cette tolérance universelle qu'exercent aujourd'hui les Turcs", p. 363).
 - 10 P. 363.
 - 11 Deux précisions à ce sujet :
 - 1) en ce qui concerne l'épisode auquel il est fait allusion (raconté p. 115/16 T. 1) : après plusieurs aventures viennoises qui se sont plus ou moins terminées en queue de poisson, Gérard séduit une dame de la haute-société, puis, là encore l'affaire tourne (mystérieusement) court ; mais elle a occasionné un retard qui interdit à Gérard de descendre le Danube et de prendre la poste turque (en direction de Constantinople semble-t-il).
 - 2) l'expression "amour réussi-raté", n'est guère heureuse, mais elle vise à rendre compte d'un scénario récurrent dans le texte de Nerval : une intrigue amoureuse, présentée comme assurée du succès, s'ébauche, s'avance, puis échoue de façon abrupte.
 - 12 Corse, Malte, les Cyclades (et, dans l'itinéraire parfaitement orthodoxe, la Grèce continentale).
 - 13 Pour reprendre l'expression de M. Jeanneret dans la pertinente présentation qu'il fait du texte dans l'édition GF.
 - 14 Ici encore dans tous les sens du terme ; excentrique notamment en ce qu'il mobilise la fiction.
 - 15 Au sens positif du terme, et en tenant compte de sa polysémie : sens spatial, et sens évoqué plus haut.
 - 16 Pour les commentaires qu'on pourrait formuler à propos de cette "esquive" de la Terre Sainte (haut lieu des récits de voyage en Orient), voir, *mutatis mutandis*, ce qui est dit dans le paragraphe suivant au sujet du "contexte narratif" de l'arrivée de Gérard à Constantinople.
 - 17 Comment l'"anatopisme" ne serait-il pas distanciateur ?
 - 18 Le personnage-narrateur étant à la fois manipulé - il est censé subir les événements - et manipulateur - c'est lui qui réorganise le récit.
 - 19 Car le *Voyage en Orient* n'arrête pas de construire le romanesque pour le déconstruire et le reconstruire sur un autre plan, ou dans un autre lieu, ou à un autre niveau.
 - 20 Section *Les Nuits du Ramazan* (c'est celle qui est, intégralement, consacrée à Constantino-

ple), chapitre V : *Une Aventure de l'ancien Sérail*.

- 21 Clausule, p. 363.
- 22 Le "croisement" religion/tolérance et l'hypothèse ici proposée offrent l'intérêt de permettre de jeter aux orties tous les discours relatifs à l'existence d'une croyance si forte chez l'individu Nerval qu'elle dérive vers la psychopathologie. Plutôt que de croyance (au sens qu'implique habituellement le terme) sans doute faut-il parler à propos de l'œuvre de Nerval (et tant mieux s'il s'agit d'un paradoxe, et tant pis si le paradoxe est toujours un peu facile) d'une sorte de "pansepticisme" : comme le dit un personnage du *Voyage*, les gens qui croient en tout ne croient en rien.
- 23 P. 80 : "Coiffé d'un fez, vêtu d'une redingote boutonnée, le visage bruni par le hâle de la mer, la barbe longue de six mois, j'avais assez l'air d'un Turc de la réforme pour ne pas attirer l'attention dans les rues".
P. 190 : "Ma facilité à croiser les jambes. à l'orientale, mouvement fort difficile pour des Français, le fit sourire et lui donna bonne opinion de moi".
- 24 Rappelons qu'au Caire il a déjà acquis un manteau en poil de chameau et s'est fait coiffer à l'orientale. Le déguisement sera efficace, puisqu'un cafetier turc l'injuriera en tant qu'hétérotique (les Persans sont chiïtes).
- 25 Pas chez Gautier ; voir plus bas.
- 26 On sait que chez Loti, la prolifération du travestissement renvoie à une problématique de l'identité qui fait que justement le personnage n'a pas d'identité, de même que le lieu dans lequel le personnage lotien aspire à se fondre n'a pas de réalité/profondeur : il n'est que la toile de fond sur laquelle se projette le personnage, personnage qui est toujours seulement ce en quoi il se déguise, seulement une identité en quête d'identification et du jeu qu'elle implique entre un moi minimal (juste assez de moi pour prendre plaisir à l'identification avec un non-moi) et un non-moi.
- Chez Gautier, la déréalisation passe (entre autres : voir plus loin l'analyse de sa technique descriptive) par la thématique du bal masqué et du décor d'opéra, présente également chez Nerval : la déréalisation s'accompagne d'un soupçon portant sur le réel, et de l'incertitude du regard du voyageur, incertitude qui traduit sa perplexité face à l'altérité.
- Il faudrait aussi mentionner, à propos de Gautier, la constitution du réel en tableau :
- . soit à travers la référence (omniprésente) aux peintres orientalistes : Jadin, Decamps, Marilhat, dont les œuvres sont convoquées à titre de comparant du réel oriental (comparé d'ailleurs parfois déceptif),
 - . soit à travers l'affirmation de la nature picturale (ce qui est un aboutissement du pittoresque, comme l'indique l'étymologie du terme pitore = peintre en italien) du réel, avec des propos du genre : "... tableau que l'on rencontre à tous les coins de rue".
- 27 Qui est un "travestissement minimal" : adopter des vêtements susceptibles d'appartenir à un Turc moderniste ; Gérard, lui, choisit des vêtements traditionnels.
- 28 Antépénultième et pénultième paragraphes du texte : "(...) L'éternel bal masqué des rues finissait par m'impatisser. J'avais assez de voiles, je voulais voir des visages. Ce mystère (= des femmes voilées), qui d'abord occupe l'imagination, devient fatigant à la longue, lorsqu'on a reconnu qu'il n'y a pas d'espoir de la deviner."
- 29 Voir l'insistance extrême sur le caractère mystérieux du harem et sur l'impossibilité d'y pénétrer - même en l'absence des femmes ; Lamartine et Nerval, eux, y pénètrent sans problème.
- 30 P. 184 : "A quoi bon choquer les habitudes du pays que l'on visite, habitudes qui ont leurs raisons d'être et souvent ne sont pas au fond plus ridicules que les nôtres ?" ; profession de foi naïvement relativiste, que les dispositifs textuels de déréalisation annihilent totalement.

- 31 Ed. Julliard, 1964, p. 213.
- 32 Gautier, p. 145 : "(à Scutari) on sent qu'on est sur la terre d'Asie, sur le sol véritable de l'Islam. Nulle idée européenne n'a franchi ce bras de mer étroit (...). Les anciens costumes (...) se rencontrent bien plus fréquemment à Scutari qu'à Constantinople. La réforme ne semble pas y avoir pénétré".
- Nerval, p. 225 : "L'asiatique Scutari garde encore les vieilles traditions turques, le costume de la réforme y est presque inconnu (...); c'est, en un mot, le faubourg St-Germain de Constantinople. Les maisons, les mosquées et les fontaines y sont d'un style plus ancien; les inventions nouvelles (...) que l'on voit à Stamboul sont considérées là comme des innovations dangereuses".
- 33 Comme l'ethnologue : cf *Le Mal de voir*, 10/18 (actes de colloque).
- 34 P. 179 : "Constantinople, Monsieur, était plus brillante qu'aujourd'hui; le goût oriental dominait dans ses maisons et dans ses édifices qu'on a toujours reconstruits à l'européenne depuis. Les mœurs y étaient sévères, mais la difficulté des intrigues en était le charme le plus puissant".
- 35 Syntagme par lequel on voudrait insister sur un point-clé de l'idéologie du tourisme depuis sa naissance : la thématique de l'authenticité, une authenticité mystificatrice dans la mesure où, fondamentalement, elle est une essence intangible et doit échapper à l'Histoire, pour offrir au spectateur (car le touriste est avant tout un spectateur) la vision rassurante d'un monde dépourvu de tensions, de forces centrifuges, voué à une éternelle répétition (et on sait que certains ethnologues ont pu eux-mêmes à une certaine échelle conforter cette vision à travers le thème des "sociétés sans histoire"), et donc, dans tous les sens du terme, sans avenir.
- Citons un mot de Gautier, très éclairant à ce sujet, à propos d'un musée d'Istanbul dans lequel sont conservés d'anciens costumes ottomans (chapitre XXVI, p. 322) : "En parcourant (ce musée), (...) on se demande si ce n'est pas un mouvement de prescience involontaire qui a poussé les Turcs à faire ainsi l'herbier de leur ancienne nationalité".
- 36 Dans le même registre, à noter la présence récurrente dans les deux textes de deux objets qui emblématisent la pénétration occidentale en Orient : le bateau à vapeur et la pendule mécanique; les deux auteurs insistent également sur la multiplicité des signes qui traduisent la fascination des Orientaux pour ces deux objets.
- 37 "Stéréotype de l'optimum" : le discours touristique se construit en extrayant de la continuité du réel des objets (qu'il décontextualise) qui font saillie dans ce réel en fonction de leur caractère exceptionnel; une terre/une culture sont ainsi ramenées à quelques images qui deviendront très vite des clichés et des stéréotypes; c'est de cette démarche que se moque Nerval dans l'épisode (le *Voyage*, chapitre 3, p. 65) du Mont-Blanc admiré sous la forme d'un nuage.
- 38 L'étrange au sens de : une réalité qui semble hétérogène aux modalités de structuration de ce que le sujet a appris à considérer comme le réel : d'où la connexion de cette thématique avec le problème de la "non-convertibilité" d'une culture dans une autre.
- 39 P. 349 à 352, chapitre *Les Eaux douces d'Asie*; récit de la mésaventure d'un photographe kidnappé par une dame d'Istanbul; histoire à dénouement (et même à scénario : on voit la charge ironique qu'il y a en cela) vaudevillesque.
- 40 *L'Histoire...* est une enclave narrative de 100 pages, constituée de XII chapitres.
- 41 Voir l'histoire du page de Catherine II : c'est le reflet d'une image mystificatrice de l'Orient forgée par l'Occident, et cette image est elle-même modélisée par une image littéraire hyper-codifiée, qu'a pu se donner à elle-même la culture orientale : celle véhiculée par les *Mille et une Nuits*.
- 42 Voir l'histoire du photographe.

43 P. 92, chapitre "*Une Nuit de Ramadan*"

44 P. 62 (à propos du spectacle offert par le caractère cosmopolite de Constantinople) : "Jamais kaléidoscope plus varié ne tourna sous un œil curieux". Notons à ce propos que le cosmopolitisme apparaît dans nos deux textes comme un facteur de démultiplication de l'exotisme : chacun sait, depuis Segalen, que l'exotisme est une "esthétique du divers" ; or, le cosmopolitisme oriental installe de multiples diversités "internes" qui viennent se surajouter à la "diversité externe" fondamentale (l'hétérogénéité Occident/Orient).

P. 94 : le principe, à défaut d'être nommé, est repris : "(les femmes) forment pour l'œil, en groupes qui se composent et se décomposent sans cesse, le plus amusant carnaval qu'on puisse imaginer".

Lamartine avait déjà évoqué le kaléidoscope, mais il s'était contenté de mentionner le terme (notons que l'objet apparaît au XIX^{ème} siècle) en évoquant le spectacle changeant du Bosphore, en fonction du passage des bateaux ; il s'était contenté d'utiliser le terme de façon métaphorique, sans mettre au point cette extraordinaire "technique du kaléidoscope" (dont, répétons-le, Gautier a le tort d'abuser).

45 P. 290 : "Je m'arrête, car, malgré le précepte de Boileau, je sens que je me laisserais emporter trop loin par le fleuron et l'astragale". Remarque qui montre à quel point Gautier était conscient de pratiquer une technique descriptive qui s'opposait aux canons académiques (aussi bien qu'à ceux d'une entreprise mimétique).

46 Cf. *Supra*.

47 Chap. XVI : "Les Femmes".

47 Paradoxe qu'on ne saurait mieux évoquer qu'à travers son analogie avec la figure bien connue qu'est la prêtérition.

48 C'est un mauvais départ pour une relation amoureuse que d'acheter une femme ; mais on ne peut pas émanciper l'esclave orientale : elle revendique son statut d'esclave : c'est l'épisode Zeynab au Caire.

49 C'est l'épisode Saléma (la fille du cheik druse), qui bute sur une incompatibilité culturelle - car comment ne pas interpréter cette histoire de fièvre syrienne fatale aux roumis comme un symbole et une thématisation de l'incompatibilité culturelle de l'homme occidental et de la femme orientale ?

50 Il affirme que les usages d'une culture valent ceux d'une autre culture et ne sont pas plus ridicules ; voir, dans la même perspective, les affirmations de Gérard à la fin du *Voyage en Orient*, selon lesquelles il s'est successivement identifié à toutes les religions cotoyées (d'où notre hypothèse du "panscepticisme" nérvalien).

51 Lui-même fournissant d'ailleurs la réponse : toute répression appelle un défolement : P. 179 : "N'est-ce pas parce qu'il faut toujours quelque rondelle fusible à la chaudière trop poussée, et que la morale la plus exacte doit laisser un échappement à la corruption humaine ?"

52 N'oublions pas que la référence à la peinture, comme genre artistique ou comme ensemble de tableaux à manipuler en tant que références, est omniprésente chez lui.

53 Deux remarques "latérales" à ce sujet :

1) déréalisation, exotisme et euphorie : il existe chez Gautier une version à la fois particulièrement rhétorique et jubilatoire de la description : l'énumération, stylistiquement fondée sur l'anaphore, anaphore lexicale (retour d'un même terme) ou anaphore fonctionnelle (retour d'un participe passé par exemple, mais jamais le même), le tout assorti de diverses "béquilles" syntaxiques (le "que", le "de", etc).

2) Gautier recourt volontiers dans ses descriptions à des termes comme "romantique", "pittoresque", "couleur locale", qui, significativement (ils en disent long sur le processus de banalisation touristique) fonctionnent déjà très clairement comme des évaluatifs synthéti-

- ques. Et on voit ainsi Gautier succomber tour à tour à deux tentations antinomiques : nommer l'exotisme au moyen de ces termes ("économiques" mais galvaudés, qui évaluent le référent au lieu de tenter de donner une représentation pertinente de son altérité) et dire l'exotisme, c'est à dire mettre au point un discours homologue à son objet (mais on a déjà mis en cause le caractère abusivement répétitif de la technique de Gautier).
- 54 P. 264-265, Chapitre "les Incendies".
- 55 Voir par exemple chez les deux auteurs les passages consacrés à l'anthropomorphisme des mosquées et à leur transformation par la lumière :
- Gautier : p. 91 : "Constantinople étincelait comme la couronne d'escarboucles d'un empereur d'Orient (...) les minarets des mosquées portaient à chacune de leurs galeries des bracelets de lampions, et d'une flèche à l'autre couraient, en lettres de feu, des versets du koran, inscrits sur l'azur comme sur les pages d'un livre divin ; (...) tous les temples d'Allah (...) proclamaient en exclamations enflammées la formule de l'Islam".
- Nerval : p. 175 : "Un spectacle magique commençait (...). (...) on voyait paraître de longs chapelets de feu dessinant les dômes des mosquées et traçant sur leurs coupoles des arabesques, qui formaient sans doute des légendes en lettres ornées ; les minarets (...) portaient des bagues de lumière (...)".
- 56 Dans une ville dont Chateaubriand quelques décennies auparavant faisait la capitale du despotisme, et qui est encore, en dépit des réformes de Mahmoud, la capitale d'un régime autoritaire.
- 57 P. 176.
- 58 P. 110.
- 59 P. 111.
- 60 P. 232 : "Nous voyions là le résidu de quatre siècles d'oppression et d'avanie, le fumier sous lequel ce peuple, proscrit partout, se blottit comme certains insectes pour se dérober à ses persécuteurs ; il espère se sauver par le dégoût qu'il inspire, vit dans la fange et en prend les teintes" (etc : trois pages du même ton...).
- 61 L'oxymore est le plus spectaculaire d'une série de procédés tournant autour de l'antinomie (il va lui jusqu'à l'antonymie) et susceptibles de prendre en charge ambiguïté, contradiction et paradoxe. Nous déplaçant cette fois dans le champ thématique, nous remarquons qu'un élément atteste l'ambiguïté orientale : la lumière, qui tour à tour transfigure la misère (d'où par exemple p. 107, chap. VIII l'oxymore "merveilleux haillons") ou au contraire l'exhibe (p. 220, chap. XVIII : "Et sur cette misère et cet abandon, la pure, blanche, implacable lumière d'Orient, qui fait ressortir cruellement la tristesse de chaque détail").
- 62 *L'Idéologie dans le texte.*
- 63 P. 108.
- 64 P. 115.
- 65 P. 240.
- 66 P. 264.
- 67 P. 138.
- 68 P. 159.
- 69 P. 308, chapitre XXV.
- 70 P. 187.
- 71 Voir A. Buisine, à propos de Rosny, in *Tombeau de Loti.*
- 72 Typique et exotisme : le "typique" est, en tant que mobilisation d'un élément concret/ponctuel, l'incarnation privilégiée et simplifiée des aspects les plus aisément observables de l'esthétique et de l'idéologie exotiques (au sens large du terme, tel que nous l'avons défini). Voir aussi la note 35.

ET IN ALHAMBRA EGO :
François-René de Chateaubriand, Prosper Mérimée
Théophile Gautier et Alexandre Dumas-Père

Carles li reis, nostre emperere magnes,
Set anz tuz pleins ad estet en Espagne :
Tresqu'en la mer cunquist la tere altaigne.
N'i ad castel ki devant lui remaigne ;
Mur ne citet n'i est remés a fraindre,
Fors (l'Alhambra) ki est en une muntaigne. (1)

Toutefois, ce n'était pas "sept ans tout pleins", mais plus de sept siècles "tout pleins" que cet Alhambra (que j'ai substitué ici au peu convaincant "Saragosse" de la *Chanson de Roland*, avec mes excuses à Turol) aura résisté aux Chrétiens, exercé son hégémonie sur le monde musulman et captivé par ses splendeurs orientales l'imagination de générations de conquérants et de simples voyageurs venus du Nord (2) (Planche 1).

Sans même "remonter au déluge", sautons par-dessus les siècles pour parvenir aux hautes années du Romantisme français, quand cet Orient renouvela son emprise sur savants, peintres et écrivains - sans même mentionner ici Napoléon lui-même et les hommes de son armée !

Suivons maintenant les pas de François-René de Chateaubriand, de Prosper Mérimée, de Théophile Gautier et d'Alexandre Dumas-père, tous pèlerins vers ce lieu magique qu'est le palais des descendants de Marsile !

Chacun d'eux a traversé les montagnes arides et inhospitalières à dos d'âne, de mulet et ou de cheval, s'arrêtant dans les *ventas* primitives, aux

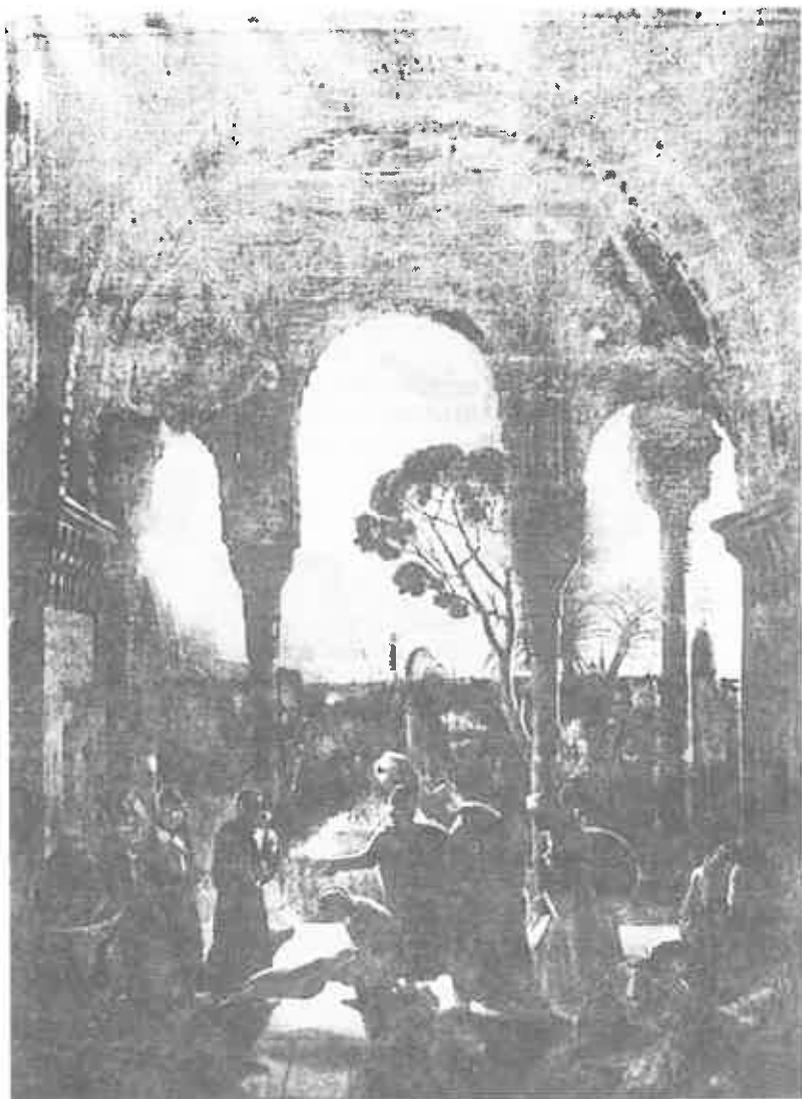


Planche 1 : Forbin, Auguste de
Gonzalve de Cordoue s'empare de l'Alhambra
(Musée Granet, Aix-en-Provence).

repas illusoire et aux matelas "minces comme des brochures de dix sous" (Mérimée) (3), mais tous, *per aspera ad astra*, ont fini par vivre leur rêve dans ce lieu féérique de l'"Alhambra moresque" (4).

Mais si le parcours et le but sont identiques pour nos quatre pèlerins, leurs réactions sont profondément différentes, révélatrices de chacun : Chateaubriand transformera ses quelques heures passées dans l'Alhambra en un roman d'amour qu'il inscrira dans la formule traditionnelle du roman hispano-mauresque, Mérimée se refusera aux descriptions dithyrambiques ; Gautier se voulant "plus arabe que français du XIX^{ème} siècle", se fonda dans le lieu idéal de ses rêves en s'installant dans la cour des Lions, le cœur mythique de l'Alhambra, et Dumas, toujours plein d'allant et de verve, happant le moment opportun sur le vif, trouvera autant de plaisirs sur le chemin de l'Alhambra, ou dans les jardins de plaisance des rois maures, le Generalife, que dans leur palais enchanté. Mais, suivons les...

Le vicomte François-René de Chateaubriand compte parmi les premiers des grands romantiques français à faire ce pèlerinage à Grenade et ce haut lieu de la civilisation moresque qu'est l'Alhambra.

En 1806 il avait entrepris son voyage en Grèce et en Terre-Sainte où, et il le dit lui-même, il était "uniquement" allé "pour voir et pour peindre les lieux où (il) voulai(t) placer la scène des *Martyrs*" (5).

Et il dira en avoir fait autant pour le cadre grenadin dans lequel il placera sa nouvelle des *Aventures du dernier Abencérage* (5bis). Au retour de Terre-Sainte il traversa la Méditerranée pour rentrer en France en remontant par le sud de l'Espagne, et il nous affirme :

"C'est sur les lieux mêmes que j'ai pris, pour ainsi dire, les vues de Grenade, de l'Alhambra, et de cette mosquée transformée en église qui n'est autre chose que la cathédrale de Cordoue" (6).

Et, il le dit lui-même, ce n'est pas dans le récit de voyage -l'*Itinéraire*- qu'il faut chercher les images qu'il avait glânées lors de ce voyage, mais bien dans l'œuvre d'imagination où il les transporta (7).

Il est vraiment surprenant de lire les pages consacrées à sa traversée de l'Andalousie dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*. L'on ne peut même pas parler de "pages", tout y est réduit à trois paragraphes, avec une sécheresse de comptable, et une parcimonie de détails incroyable. Aucun adjectif descriptif, aucune expression de réaction personnelle, aucun étonnement devant les merveilles de Grenade ; et ceci de la part de cet "Enchanteur" (8),

de ce maître de l'évocation visuelle, au vocable riche, harmonieux, qu'est Chateaubriand :

"De Cadix, je me rendis à Cordoue : j'admiraï la mosquée, qui fait aujourd'hui la cathédrale de cette ville. Je parcourus l'ancienne Bétique, où les poètes avaient placé le bonheur. Je remontai jusqu'à Andujar, et je revins sur mes pas, pour voir Grenade. L'Alhambra me parut digne d'être regardée, même après les temples de la Grèce. La vallée de Grenade est délicieuse, et ressemble beaucoup à celle de Sparte ; on conçoit que les Maures regrettent un pareil pays" (9).

Quelle est donc cette Grenade, cet Alhambra, que Chateaubriand a bien pu connaître ? Et là, il faut avouer qu'une traversée des plus hâtives de l'Andalousie n'a guère pu lui fournir une profusion d'images précises... des instantanées, peut-être, mais des images précises ?, cela est douteux. Examinons rapidement ce voyage : Chateaubriand et son valet Julien Potelin, débarquent à Algésiras le 30 mars 1807, et, entre Algésiras et Cadix, passent leur neuf premières journées à se procurer cabriolet ou carrosse, chevaux et mulets. Ils partent enfin de Cadix le 9 avril, traversent la baie pour ne vraiment commencer le voyage qu'au début de l'après-midi du 9 ; mais alors course effrénée de quelque trois cent cinquante kilomètres d'une traite vers Andujar, car il fallait bien trouver le temps de redescendre sur Grenade (10). Ce fut encore une galopade folle, avec quelques mauvaises heures de "non-sommeil" passées dans une auberge où selon Julien,

"une trentaine de moines faisaient un tapage et une débauche qu'aucun militaire n'aurait faite"

pour arriver à Grenade l'après-midi du 12, s'effondrer immédiatement et dormir jusqu'au lendemain !

"Nous sommes arrivés à Grenade dans l'après-midi, où nous nous sommes reposés jusqu'au lendemain, car nous étions très fatigués de notre route et notre mauvais coucher" (11).

Ils repartiront à 7h du matin le surlendemain... Chateaubriand n'aura donc eu qu'une seule journée entière pour découvrir les merveilles de Grenade et pour faire provision d'images. Julien, comme son maître, nous affirme pourtant

"Nous sommes allés voir l'Alhambra et autres édifices élevés sur des rochers d'une hauteur immense. Nous avons visité aussi les couvents et leurs églises qui sont toujours remplies de richesses, car il n'y a pas un mourant,

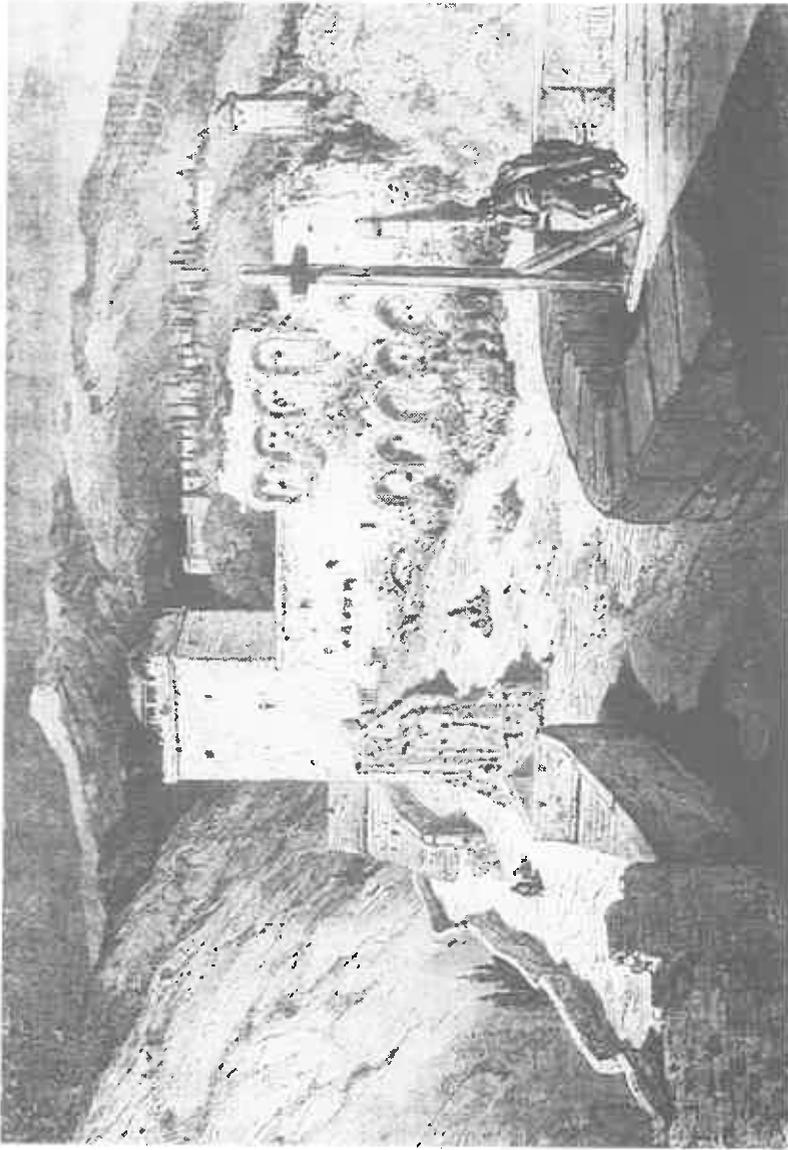


Planche 2 : Doré, Gustave
Alhambra, la Tour vermeille et le Généralife
(Toutes les illustrations de Doré proviennent du *Voyage en Espagne*, 1862,
texte par Ch. Davillier).

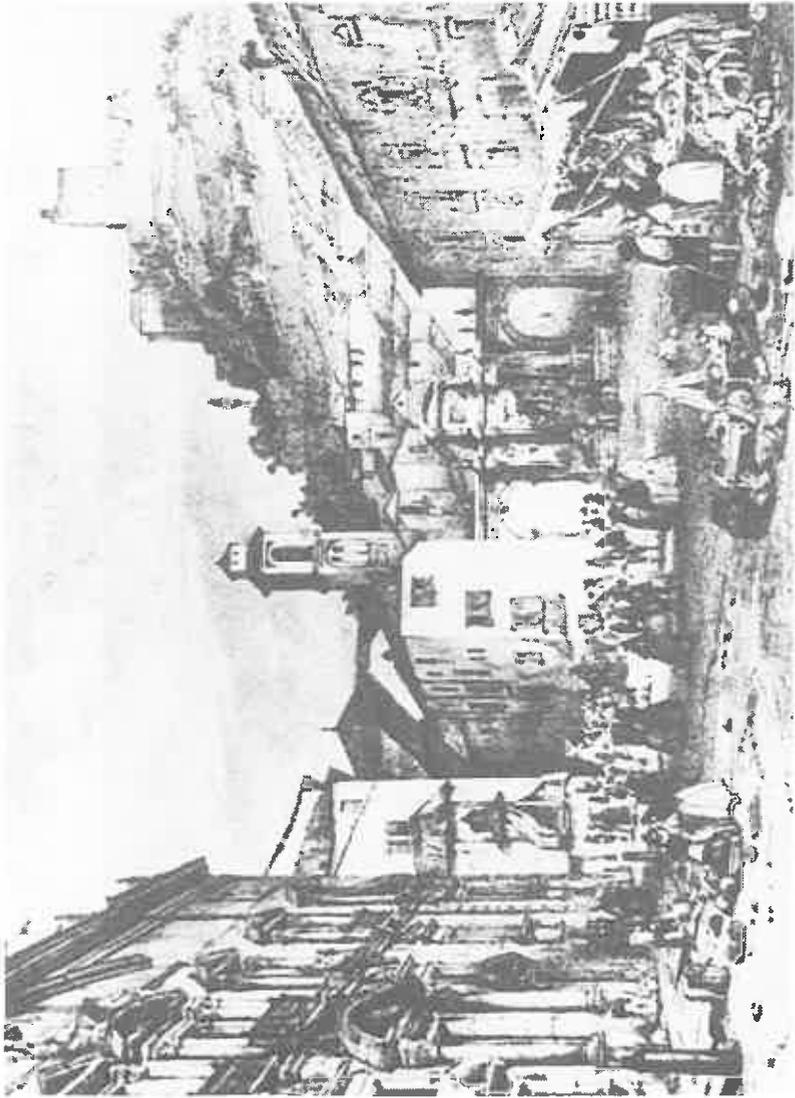


Planche 3 : Girault de Prangey
Le Palais de la Chancellerie et l'Église Santa Ana à Grenade.

tel pauvre qu'il soit, qui ne laisse quelque don à l'église... Toute notre journée a été occupée à parcourir tous ces endroits-là, car nous sommes rentrés fort tard à notre auberge et très fatigués" (12) (Planches 2 et 3).

Mais l'examen des dates indéniables de ce voyage-éclair Cadix/Grenade nous laisse beaucoup de doutes sur l'élément personnel, sur la justesse de l'observation sur le vif dont se réclame Chateaubriand : en effet, ses textes évoquant les splendeurs de Grenade et de son Alhambra a été dénoncé comme un "tissus d'emprunts", un "travail d'atelier", de "bricolage". Il est vrai, Chateaubriand, comme il l'a fait pour bien d'autres de ses ouvrages, s'est trouvé des sources documentaires respectables, sérieuses, qu'il suit de très près dans ses descriptions, tels *Le Voyage en Espagne en 1775 et 1776* de Henry Swinburne, une nouvelle traduction, par A.M. Sané, parue en 1809, au moment où Chateaubriand se mit à la rédaction de son texte, du célèbre roman mauresque de Ginés Pérez de Hita, *Historia de los bandos de Zegries y Abencerrajes o Guerras civiles de Granada*, et surtout le *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* d'Alexandre de Laborde dont les premières livraisons avaient paru en 1806 (13).

Scrutons donc de plus près quelques descriptions des lieux où Chateaubriand place ses personnages. Certes, il procède ainsi à la façon précise d'un guide et pour cause, grâce à Swinburne - lorsqu'il nous fait pénétrer dans l'Alhambra, aux côtés de ses protagonistes, Aben Hamet et Blanca.

"Ils suivirent d'abord une longue rue qui portait encore le nom d'une illustre famille maure ; cette rue aboutissait à l'enceinte extérieure de l'Alhambra. Ils traversèrent ensuite un bois d'ormeaux, arrivèrent à une fontaine, et se trouvèrent bientôt devant l'enceinte intérieure du palais de Boabdil. Dans une muraille flanquée de tours et surmontée de créneaux, s'ouvrait une porte appelée la Porte du Jugement. Ils franchirent cette première porte, et s'avancèrent par un chemin étroit qui serpentait entre de hauts murs, et des masures à demi ruinées. Ce chemin les conduisit à la place des Algibes, près de laquelle Charles-Quint, faisait alors élever un palais. De là, tournant vers le nord, ils s'arrêtèrent dans une cour déserte, au pied d'un mur sans ornements et dégradé par les âges. Aben-Hamet, sautant légèrement à terre, offrit la main à Blanca pour descendre de sa mule. Les serviteurs frappèrent à une porte abandonnée, dont l'herbe cachait le seuil : la porte s'ouvrit et laissa voir tout à coup les réduits secrets de l'Alhambra" (14) (Planches 4, 5 et 6).



Planche 4 : Gustave Doré
L'Entrée de l'Alhambra par la rue des Gomélès.

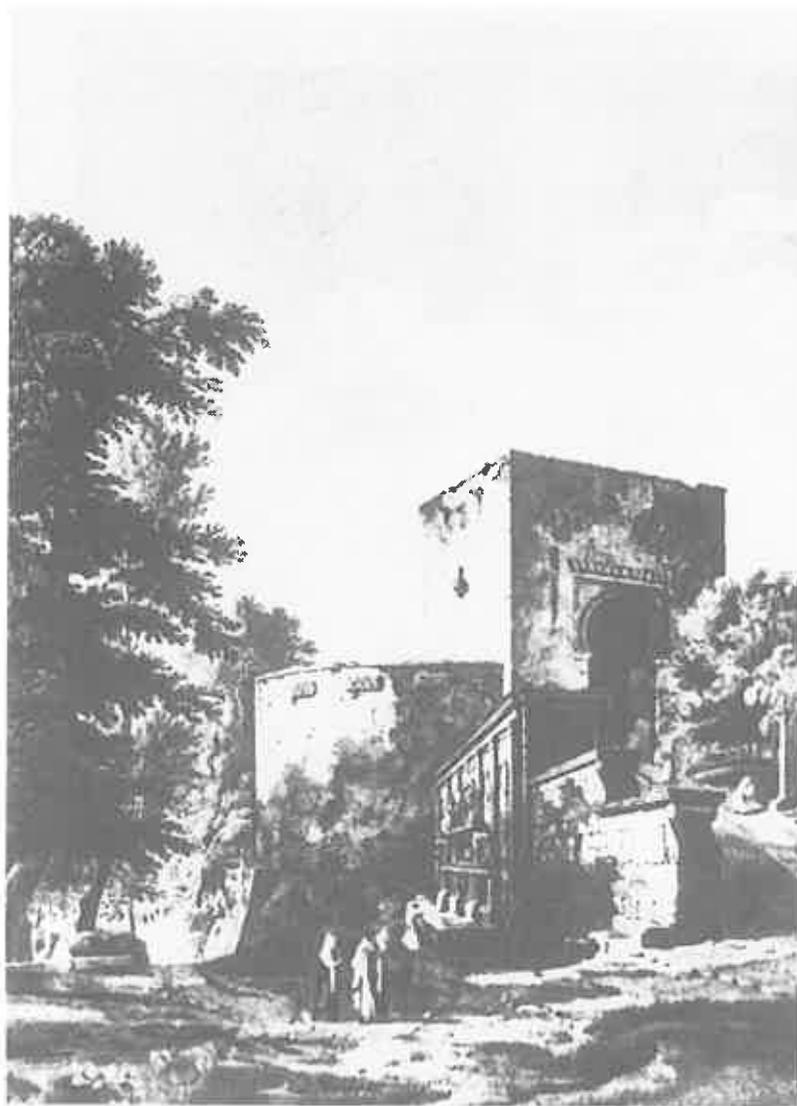


Planche 5 : Dutailly
La Porte principale de l'Alhambra
(Illustration du *Voyage* d'Al. de Laborde).

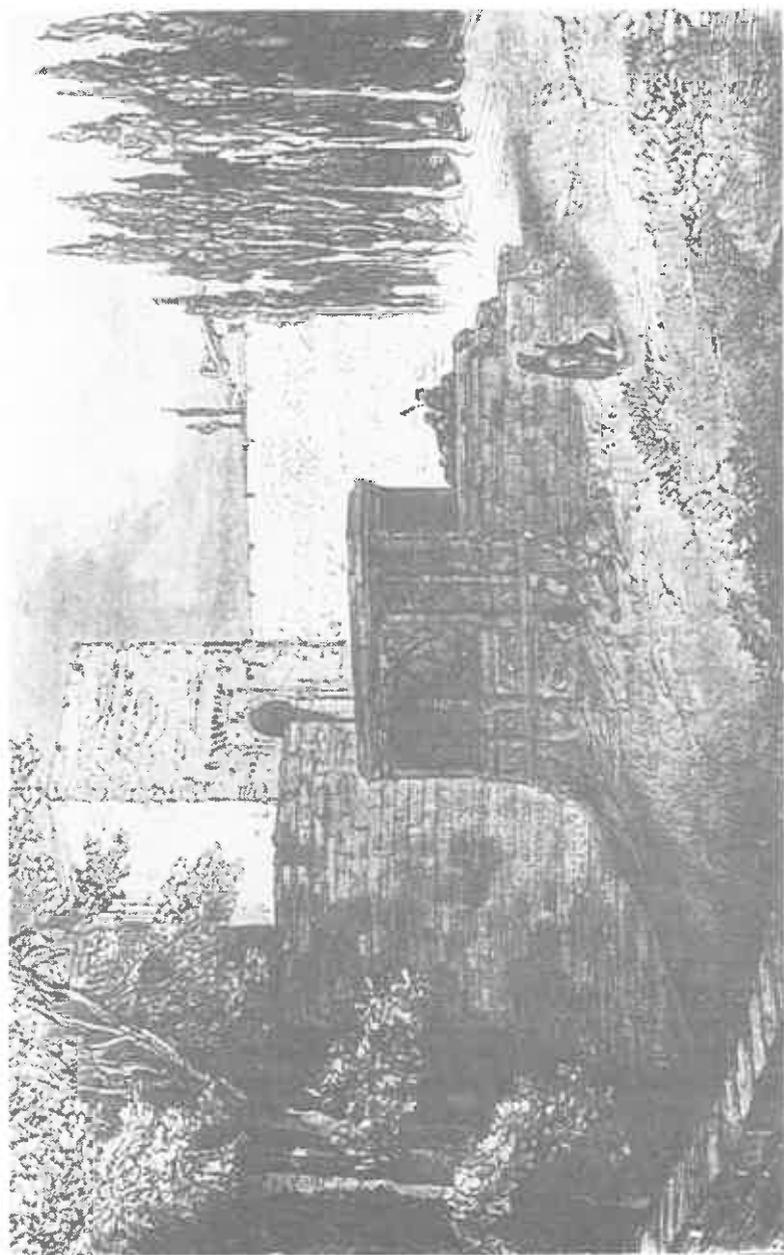


Planche 6 : Doré, Gustave
L'Alhambra et la Porte de la Justice.

Certes, les précisions quant aux lieux sont nombreuses, mais je me limite à un seul exemple : Chateaubriand cite ainsi l'inscription qu'il dit avoir relevée sur la vasque même de la Fontaine des Lions (planche 7) :

"Elle s'appuya sur le bras du Maure et s'approcha de la fontaine des douze Lions, qui donne son nom à l'une des cours de l'Alhambra... Aben Hamet lut ces mots : "La belle princesse qui se promène, couverte de perles, dans son jardin, en augmente si prodigieusement la beauté..."

et ici Chateaubriand prend bien soin, dans une note, de nous prévenir de l'exactitude de sa documentation :

"Cette inscription existe avec quelques autres. Il est inutile de répéter que j'ai fait cette description de l'Alhambra sur les lieux mêmes" (15).

Depuis quand Chateaubriand fut-il expert en vieilles inscriptions arabes qui, de plus, posent d'énormes problèmes d'interprétations ?... Dans ce cas-ci, il a tout simplement pris le début d'une inscription dont le sens fut justement sujet de discussion entre savants, mais, il sut la couper au point où se posent les difficultés ! De plus, dans cette visite bousculée à travers non seulement l'Alhambra, mais encore à Grenade et ses monuments, a-t-il eu le temps matériel - même s'il avait lu l'arabe - de déchiffrer des inscriptions difficilement lisibles au bas d'un bassin de fontaine ?!

Si d'autres descriptions manquent de précisions dans le détail relevé sur le vif -ou emprunté à ses sources documentaires-, Chateaubriand se montre toujours "l'enchanteur" qui, d'un coup de son vocable magique, sait recréer la poésie d'un site : ainsi une lune à peine dans son premier quartier (16) deviendra une pleine lune, qui, de sa lumière argentine, dessine

"sur les parvis déserts de l'Alhambra... la dentelle d'une architecture aérienne, les cintres des cloîtres, l'ombre mobile des eaux jaillissantes" (17)

ou encore, il nous fait pénétrer, émerveillés, dans

"cette habitation des Génies... ce palais pareil à ceux dont on lit la description dans les contes arabes"... avec de "légères galeries, des canaux de marbre blanc, bordés de citronniers et d'orangers en fleurs, des fontaines, des cours solitaires, à travers les voûtes allongées des portiques" où l'on "apercevait d'autres labyrinthes et de nouveaux enchantements".

En effet, cette "retraite mystérieuse", accessible à travers "une porte abandonnée dont l'herbe cachait le seuil" s'ouvrait sur un mystère réellement vécu.

Car, si l'observation personnelle du cadre peut être mise en question, l'expérience affective intensément vécue par François-René de Chateaubriand ne l'est guère : il avait soigneusement orchestré son retour par l'Espagne avant même son départ en Terre-Sainte, et sa course éperdue vers Andujar et la galopade effrénée sur Grenade s'expliquent par la rencontre, fixée des mois à l'avance, avec "la seule femme qu'il ait vraiment aimée", Natalie de Noailles, née de Laborde ! (18) Excellente dessinatrice, elle passait alors plusieurs mois en Andalousie afin d'y préparer des illustrations pour le fameux *Voyage en Espagne* que son frère Alexandre de Laborde avait commencé à publier en 1806. La retenue, la discrétion extrême de Chateaubriand quant aux détails de son séjour andalou confirment ce but ultérieur de l'étape !

De plus, il inscrira sa nouvelle dans la formule du roman hispano-mauresque, dont la France était justement redevable à Ginès Pérez de Hita et qui avait fait fortune depuis le XVII^{ème} siècle (19). Ainsi, Chateaubriand reprendra le thème traditionnel des amours de deux jeunes êtres passionnément épris l'un de l'autre, mais séparés à jamais par l'antagonisme insurmontable de leur religion, chrétienne et musulmane, et de leurs familles, les Bivar et les Abencérages. Seulement ici Natalie de Laborde a été transformée en Blanca, vieille chrétienne et une Bivar, tandis que Chateaubriand se peindra sous le personnage d'Aben-Hamet, le "dernier Abencérage".

Revenu dans la patrie de ses ancêtres, il veut y venger les persécutions que ceux-ci avaient fait subir sous les Bivar à quelques membres de cette famille. Mais il rencontre Blanca, et un amour doublement impossible naît entre Blanca, chrétienne et une Bivar, et cet "Abenámara, Abenámara, moro de la moreria" !

Et comment ne pas placer l'histoire, ce chant alterné des amours passionnés mais purs, entre Blanca et Aben-Hamet dans le jardin féérique de cette "habitation des génies" (20)? Blanca et Aben-Hamet se laissent envelopper par le charme irrésistible de cet endroit et à leur tour, comme tant de couples d'amoureux avant -et après- eux (celui de Natalie et François-René en particulier), ils passent des heures de délices et de présence intense dans cette retraite mystérieuse qu'est l'Alhambra (21).

En effet, grâce à ce "magique édifice", lourd de son passé, et grâce à son aspect de "cloître d'amour" chanté par les romances et les romans hispano-mauresques, Chateaubriand sut masquer le caractère intensément personnel de l'intrigue de son conte.

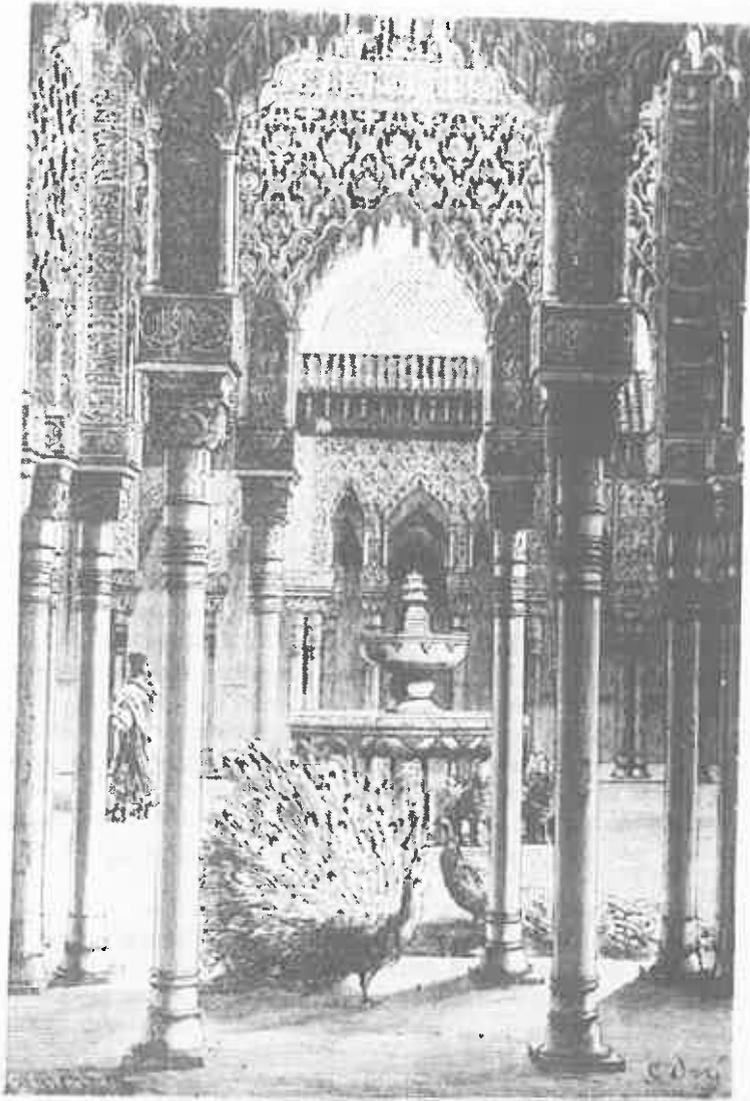


Planche 7 : Doré, Gustave
La Cour des Lions.

Ainsi Chateaubriand, puisant profondément dans l'expérience vécue intime de sa rencontre avec Natalie, va de la parcimonie sèche mais voulue telle, de l'*Itinéraire* à ce chant d'amour qu'est le *Dernier Abencérage*, en transformant une documentation aussi abondante que précise, et en plaçant son conte dans ce cadre "magique", dans ce haut lieu de la mélancolie d'un passé à jamais perdu, d'un présent d'une beauté irréaliste qu'est "l'Alhambra dorée".

*

**

Mérimée et l'Espagne ! A son tour Mérimée compte parmi les voyageurs venus du Nord pour se laisser éblouir par la lumière, les couleurs, les personnages, toute la saveur d'une Andalousie exotique. Sera-t-il séduit -anche lui- par le charme et les splendeurs de l'Andalousie christiano-mauresque ? (22)

L'archéologue des "antiquités d'Espagne" visigothes, grecques et romaines sera-t-il fasciné par la splendeur de l'héritage arabe de Séville -où il séjourna-, de Cordoue et de Grenade ? Mérimée-l'historien, à la documentation aussi solide qu'érudite, s'inspirera-t-il de ces fonds inépuisables, aussi riches en détails qu'en couleurs d'une domination mauresque de sept siècles, dont le témoignage est omniprésent dans ce que furent les califats de l'Espagne ? (23).

Cette Andalousie, Mérimée la connut bien : lors du long séjour qu'il fit en Andalousie en 1830, il devint l'ami intime d'une famille de Grands d'Espagne, les ducs de Montijo, aux deux petites filles charmantes, l'aînée Paca, âgée de six ans, (future Duchesse d'Albe) et la cadette, âgée de quatre ans, la favorite de Mérimée (qui deviendra en 1853 l'Impératrice des Français) ; de plus leur mère Manuela de Fitz Patrick, jeune femme de grande culture espagnole, connaissait à fond les vieilles légendes et le folklore de l'Andalousie. Attisant en Mérimée l'intérêt intellectuel et sa compréhension psychologique de l'Espagne, elle a fait jaillir en lui de fécondes sources d'inspiration auxquelles l'écrivain puisera jusqu'à la fin de sa vie. C'est elle qui l'a poussé à écrire l'*Histoire de Don Pédre Ier*, c'est elle qui lui avait raconté le fait divers qui servit de base à *Carmen*.

De plus, Mérimée s'était lié d'amitié avec Serafín Estébanez Calderón, écrivain *costumbrista* profondément ancré dans son Andalousie natale, et qui en fit goûter au jeune français la saveur du terroir, son folklore, son histoire, tout son enchantement (24).

Visite à l'Alhambra obligatoire, comment non !

Mérimée part ainsi d'Algéras à dos d'âne,

"en compagnie d'un honnête Prussien (son) compagnon d'infortune, et d'une demi-douzaine de muletiers..."

et il leur

"a fallu huit jours pour gagner Grenade" (25).

A Mérimée de nous divertir avec de nombreuses anecdotes amusantes arrivées lors de cette chevauchée par

"le chemin le plus romantique du monde, c'est-à-dire le plus montueux, le plus pierreux, le plus désert, qui puisse exercer la patience d'un voyageur" ;

il se décrit ainsi, portant

"en croupe un coq vivant dont (il devait) souper le soir",

puis, avec ses compagnons de route puisant dans la même gamelle avec une grossière

"cuiller en bois, fort courte",

repos de nuit sur

"un matelas épais comme une brochure à dix sous" (26).

Arrivé à Grenade, Mérimée se doit de monter à son tour au palais des rois maures... mais s'il en resta ébloui, ses écrits ne nous le révèlent nullement.

Le compte rendu de cette visite qu'il fit dans une lettre à Sophie Duvaucel nous laisse sur notre faim : Mérimée, créateur de légendes -et surtout de personnages légendaires- s'exprime avec une sécheresse de parti-pris :

"Je ne vous dirai rien de l'Alhambra : vous l'avez dans votre bibliothèque (tel Chateaubriand !) : mais croyez que vous n'êtes pas dispensée de faire le voyage de Grenade et qu'aucun livre in-quarto, voire même in-folio, ne pourra vous donner une idée de la Cour des Lions et de la Salle des Ambassadeurs".

Aucun écho, non plus de ce lieu enchanté, dans le cadre de ses contes à sujet espagnol. *La Perle de Tolède* même, son petit conte bien encadré dans la tradition du roman hispano-mauresque est placé dans l'austère Tolède plutôt que dans le rutilant Alhambra... mais justement, le pittoresque n'est pas du domaine de Mérimée. Ne s'était-il pas défendu *a priori* de son silence quant à toute description imagée :

"je ... voudrais vous dire quelque chose des beautés du voyage, mais les descriptions ne sont pas mon fort...?" (27)

Mérimée, archéologue, passionné d'architecture, directeur des monuments nationaux, ami et collaborateur de Viollet le Duc, avait été impressionné, à Séville et à Cordoue, par l'importance que donne l'architecture arabe, mauresque pour rendre le quotidien non seulement utile, mais encore beau :

"Depuis que j'ai vu Séville et Cordoue, je me sens tenté de me faire turc. Tout ce qu'il y a de beau et d'utile est l'ouvrage des Maures" (28).

Puis il s'emporte contre la destruction insensée de ces monuments historiques par l'incompréhension d'un christianisme militant :

"(Les chrétiens) ont défiguré leurs mosquées pour en faire des églises et dans les maisons particulières les barbares ont caché sous un badigeonnage épais les ornements délicieux que les architectes arabes savaient si bien employer. L'Alcazar de Séville et la mosquée de Cordoue, maintenant la cathédrale, étaient couvertes de haut en bas d'arabesques de couleur, maintenant on a recouvert tout cela d'une couche de plâtre..." (29).

Et pourtant Mérimée reste silencieux, au moins dans ses écrits, lorsqu'il se vit devant ce palais massif, discordant que Charles Quint fit construire au cœur même de l'Alhambra, détruisant bon nombre d'édifices antérieurs

et rompant ainsi l'élégance harmonieuse de l'ensemble des patios et des Salles qui en font le charme irrésistible.

Enfin, ici encore l'élément humain, voire l'anecdote personnelle, semble l'emporter pour Mérimée sur la description du site, et il se réjouit en anticipation d'un dîner dans l'enceinte même de l'Alhambra auquel il a été invité :

"Après-demain, je dîne avec un noble et aimable Grenadin, au milieu de ces ruines vénérables. Imaginez un peu le plaisir que j'aurai à boire de bon vin de Jerez, dans le palais de Boabdil".

Mais si la "description" d'un paysage ou d'un site n'est pas "le fort" de Mérimée, il a toujours cherché à capter cet élément humain, le pittoresque d'un personnage, pris sur le vif dans le geste, la parole, le regard, le mouvement... et l'Alhambra n'est peuplé que par les ombres et les fantômes de ses anciens habitants qui errent dans les salles et patios abandonnés de leur séjour glorieux, à jamais perdu... et pourtant, c'est ce même Mérimée qui nous a laissé un dessin d'une précision minutieuse du fantôme du "cheval sans tête", condamné à rôder de nuit dans le ravin qui sépare les jardins du Généralife de l'Alhambra ... (Planche 8).

Ainsi même Mérimée a été captivé, à son tour, par l'envoûtement de ce séjour, lourd non seulement de sa beauté et de son histoire, mais encore de ses mythes et légendes.

"A chacun sa chimère" ! dira Baudelaire.

*
* *

Chateaubriand avait bâti un "roman de transférence" sur un bref passage à l'Alhambra au cours d'une journée partagée entre cette visite et celles aux "couvents et leurs églises" de la ville. Mérimée, qui aura passé plusieurs journées à Grenade, boude le récit de convention et refuse de parler de sa réaction personnelle devant ce palais de conte oriental... Quelle sera la réaction de Théophile Gautier quand il y parviendra à son tour ? La Castille, Madrid l'avaient déçu : tout y a succombé à la "prétention au *parisianisme*" (30) : mode, ameublement, vie mondaine, danses, tout, sauf hélas, la cuisine (souvenons-nous du coq -dîner- vivant, en croupe de Mérimée !) (31).

Procédant vers le Sud, ce "fils du soleil" (32) cherche ses racines profondes, mythiques, dans une Andalousie lumineuse qu'il connaît avant même de l'avoir vue. Il est impatient d'atteindre la Sierra Morena, car il sait, d'une conviction profonde, que



Planche 8 : Mérimée, Prosper
Le cheval sans tête
(perm. Mme Jacqueline Giraud-Parturier)

"derrière cette ligne de montagnes violettes se cachait le paradis de (ses) rêves".

Cette Andalousie profonde, étincelante de lumière et riche de son passé, c'est, bien sûr, l'Andalousie mauresque, celle de Grenade et de son "Alhambra doré comme un rêve" (33) et du "luxe, calme et volupté" des jardins de son Généralife. Ici Gautier se voit enfin dans son "paradis" fait réalité, son mirage de l'Espagne y reconnaît son origine dans la sublimation qu'en est

"... l'Alhambra moresque",

et (ses)

"sveltes arceaux
Où la folle arabesque
Enlace ses réseaux..."

avec

"les lions du bassin, cette fine dentelle
Dans le goût sarrazin,"

et

"... Ces colonnes, ces marbres,
Ces vertes touffes d'arbres,
Et ce frais réservoir" (Planche 9)

et toutes ces merveilles des mille et une nuits se profilent sur

"La montagne
Aux larges plis d'Azur"

sous

"Le beau soleil d'Espagne... splendide et pur" (34).

Grenade, ce site enchanté, le tiendra captif pendant plus d'un mois, non plus en passant curieux d'un pittoresque facile et superficiel, ni même (malgré son fameux costume andalou avec son pot de fleurs brodé sur le dos) en journaliste accumulant de la copie pour ses articles ; mais il s'y laissera vivre au rythme des journées passées à fréquenter des *tertulias*, à

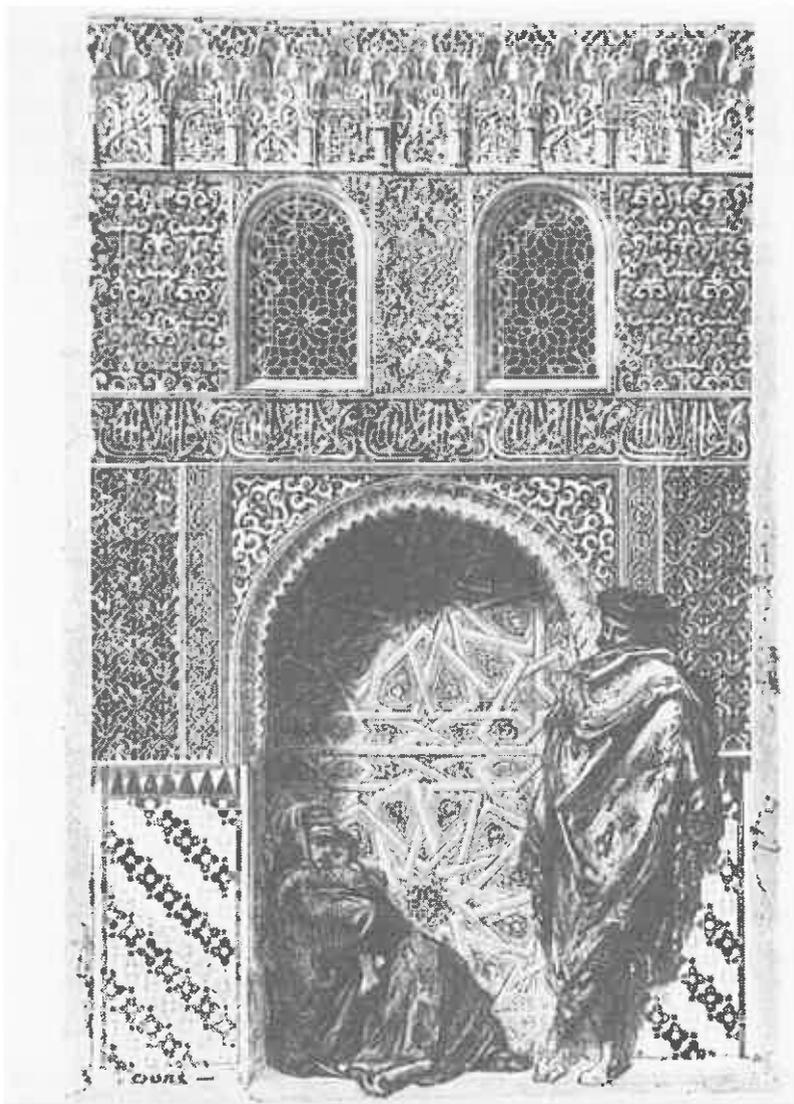


Planche 9 : Doré, Gustave
Entrée, Tour des Dames.

se faire des amis -et amies- à flaner en ville et à faire "quelques promenades à l'Alhambra ou au Généralife" (35). Mais bientôt cette promenade de "tous les jours" ne suffit plus à "sa passion pour l'Alhambra" et il obtint de s'y installer pendant quelques jours.

Point satisfait de marcher sur les traces de Washington Irving, qui en 1829 avait passé quatre mois dans un appartement "moderne" surplombant la cour des Algibes, Gautier se fit pèlerin en quête des racines profondes de son être-n'a-t-il pas affirmé de se trouver dans son for intérieur

"plus méditerranéen, plus arabe que français au XIXème siècle ?"

Ainsi, muni de

"deux matelas qu'on roulait le jour dans quelque coin, (d')une lampe de cuivre, une jarre de terre et quelques bouteilles de vin de Jerez"

il

"établi(t son) quartier général dans la cour des Lions",

le cœur même de l'ancien palais des califes. Et ce sera là qu'il passera

"les instants les plus délicieux de sa vie" (36) .

Ses journées se passent à s'émerveiller des splendeurs de ce "palais de fées", ce ne sera plus de l'extérieur qu'il regarde ce décor, ce cadre, mais il y entre, y vit, s'y vit. Ses descriptions des lieux, même si, lui aussi, est redevable aux guides et à la documentation livresque, ont toujours l'accent personnel du moment vécu, du détail particulier caractéristique du regard de Gautier : telle sa description du dôme de la Salle des Deux Sœurs qui, tout en puisant à des sources d'information descriptive, emprunte toutefois la perspective du regard de Gautier : couché sous la "*media naranja*" (le dôme, dont la concavité est entièrement décorée de petites sculptures en forme de stalactites), son œil en suit les tracés et la profusion de détails...

"un miracle de travail et de patience" ... dont ses "myriades de petites voûtes, de dômes de trois ou quatre pieds qui naissent les unes des autres, s'entrecroisent et brisant à chaque instant leurs arêtes, semblent plutôt le produit d'une cristallisation fortuite que l'œuvre d'une main humaine ; le bleu, le rouge et le vert brillent encore dans le creux des moulures d'un éclat

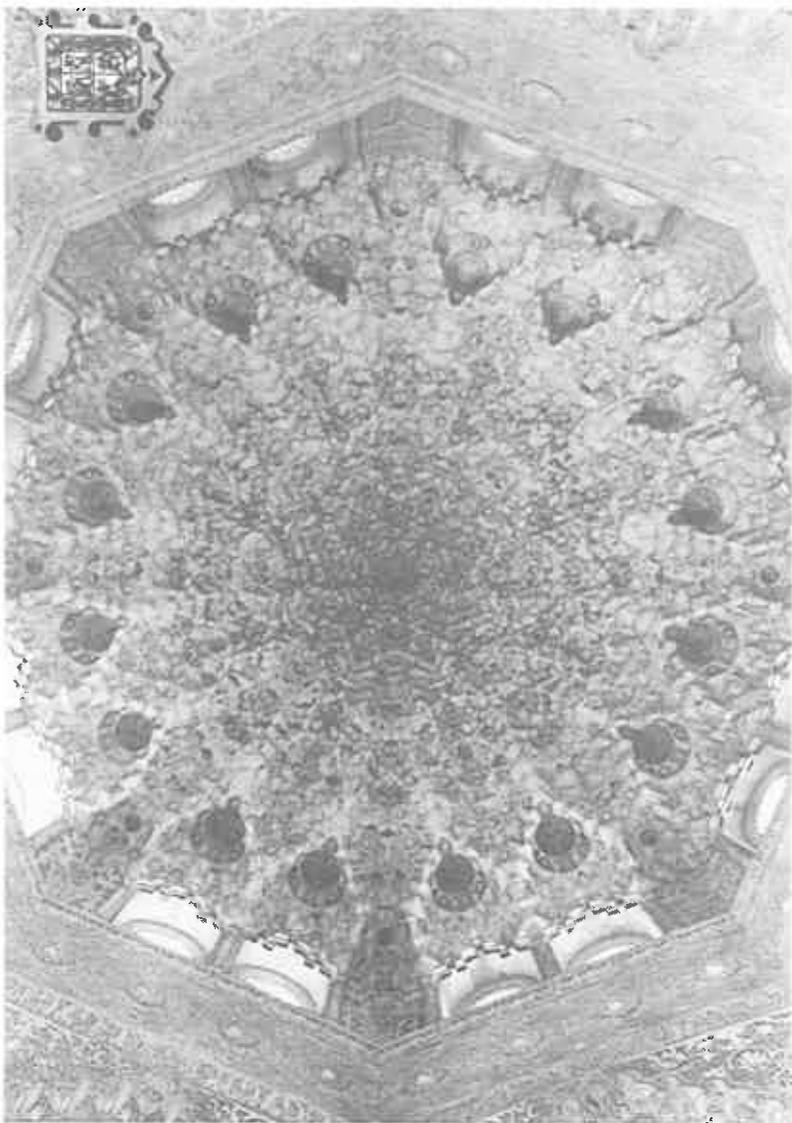


Planche 10 : Salle des Deux sœurs, la *Media-naranja*.

presqu'aussi vif que s'ils venaient d'être posés" (37) (Planche 10).

Certes, dans ses explorations quotidiennes, il aura vu -et scruté de près-

"relégué parmi toutes sortes de débris... le magnifique vase de l'Alhambra, haut de quatre pieds, tout couvert d'ornements et d'inscriptions"

et il s'emporte contre "l'incurie espagnole" qui le

"laisse se dégrader dans un coin ignoble"

et nous fait remarquer qu'

"une des anses avait été récemment cassée" (38) (Planches 11, 12, 13).

D'autre part, il se repose bien plus sur ses sources et regarde beaucoup moins bien lorsqu'il cherche au-dessus de la Porte de la Justice la célèbre main de Fatima et la clef symbolique dont elle essaie de s'emparer, pour annoncer le retour des Maures dans leur palais : il voit

"les hiéroglyphes de la clef et de la main gravés en creux sur deux pierres séparées" (39)

sans faire remarquer -sans avoir remarqué?- que ces deux pierres sont en effet "séparées" par toute une cour intérieure de cette Porte-tour monumentale ! Mais nous savons bien qu'il était myope !

Le jour, il se laisse éblouir par la lumière qui joue sur les édifices, leurs colonnes et arceaux, et qui cisèle la dentelle plâtrée des murs ; il vibre au diapason du bruit de l'eau qui chante dans les fontaines, les bassins et les petits canaux qui traversent les salles ; il va au

"belvédère du Généralife... un des plus beaux points de vue que l'on puisse imaginer"

d'où il contemple l'ensemble de l'Alhambra, se profilant

"sur les flancs damassés de la Sierra Nevada, dont l'échine blanche entaille bizarrement le ciel" (40)

Mais cet émerveillement constant dans lequel Gautier se trouve dans l'Al-



Planche 11 : Doré, Gustave
Un Anglais, volant des "azulejos".



Planche 12 : Doré, Gustave
Le Vase de l'Alhambra.



Planche 13 : Le Vase de l'Alhambra.

hambra, ne s'exerce point aux dépens de son sens critique : il est choqué par la

"richesse lourde et puissante de la grande fontaine monumentale"

de Charles Quint, de même que par la "lourde masse" dans "le goût romain allemand" du palais que cet empereur fit construire au milieu de l'élégance harmonieuse des édifices orientaux de l'Alhambra :

"*non erat hic locus !*" (41).

Il ne peut pas s'empêcher non plus, avec son sens inné du cocasse, de trouver ainsi que les lions "superbes animaux" de la "taza" (selon l'argot toujours vivant aujourd'hui !) tant chantés "dans les poésies arabes" ressemblent à

"des produits de la fantaisie africaine : les pattes sont de simples piquets pareils à ces morceaux de bois à peine dégrossis qu'on enfonce dans le ventre des chiens de carton pour les faire tenir en équilibre ; leurs mufles... ressemblent parfaitement à des museaux d'hippopotame ; les yeux sont d'un dessin par trop primitif..."

mais, décide-t-il, dans un site féérique, des chimères sont à leur place, et il faut les accepter ainsi

"comme caprice d'ornement, (qui) font avec la vasque qu'ils supportent, un effet pittoresque et plein d'élégance..." (42) (Planche 14).

Si ses journées se passent à découvrir les merveilles de l'Alhambra et les délices du Généralife, ses nuits aussi se passent comme dans un conte oriental : il étale son matelas soit dans la salle des Abencérages (Planche 13), soit dans celles des Deux-Sœurs, toutes deux grandes ouvertes sur la Cour des Lions (Planches 15 et 16). Là, enroulé dans son manteau, il cherche un sommeil inquiet, hanté par ses superstitions : dans le jeu de lumière

"des rayons blancs de la lune tout étonnés de se croiser avec la flamme jaune et tremblotante d'une lampe" (43)

les personnages légendaires de l'Alhambra sortent des ombres (ou des contes de Washington Irving !) pour rôder autour de lui. Là, il croit reconnaître le *Fantôme velu*, et il entend hennir ce terrifiant *Cheval sans tête* (qui était

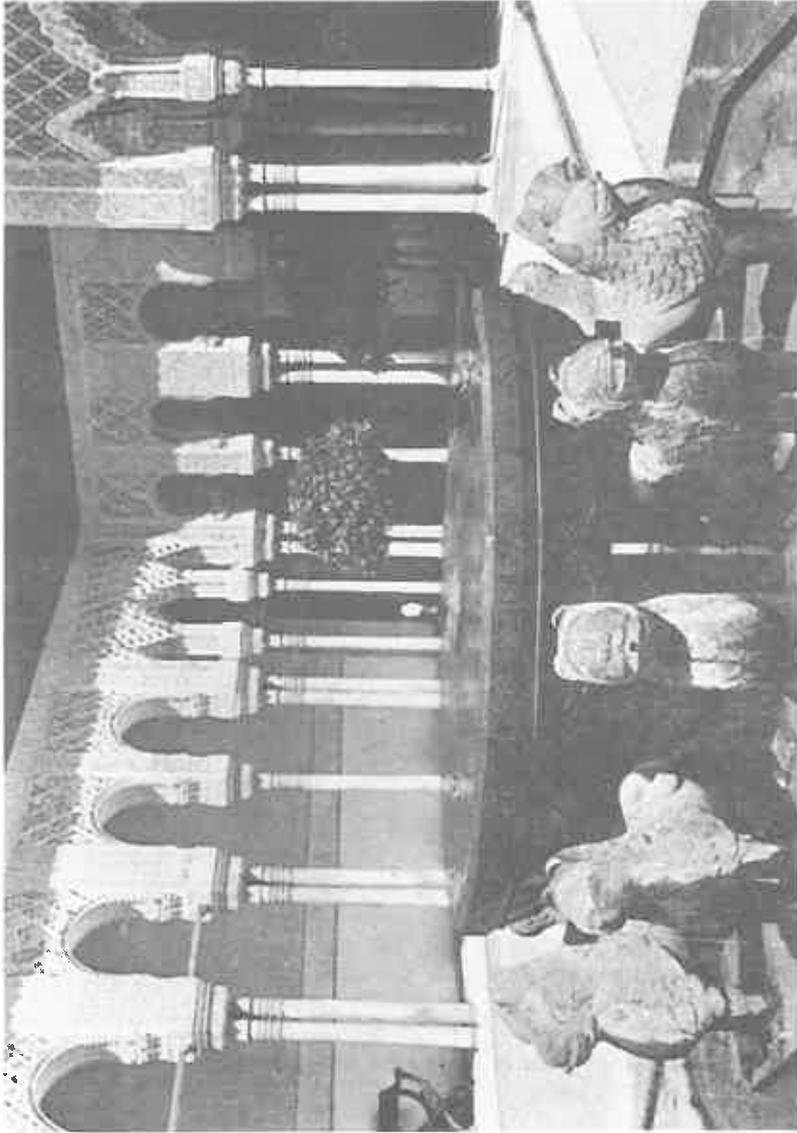


Planche 14 : La Fontaine des Lions.

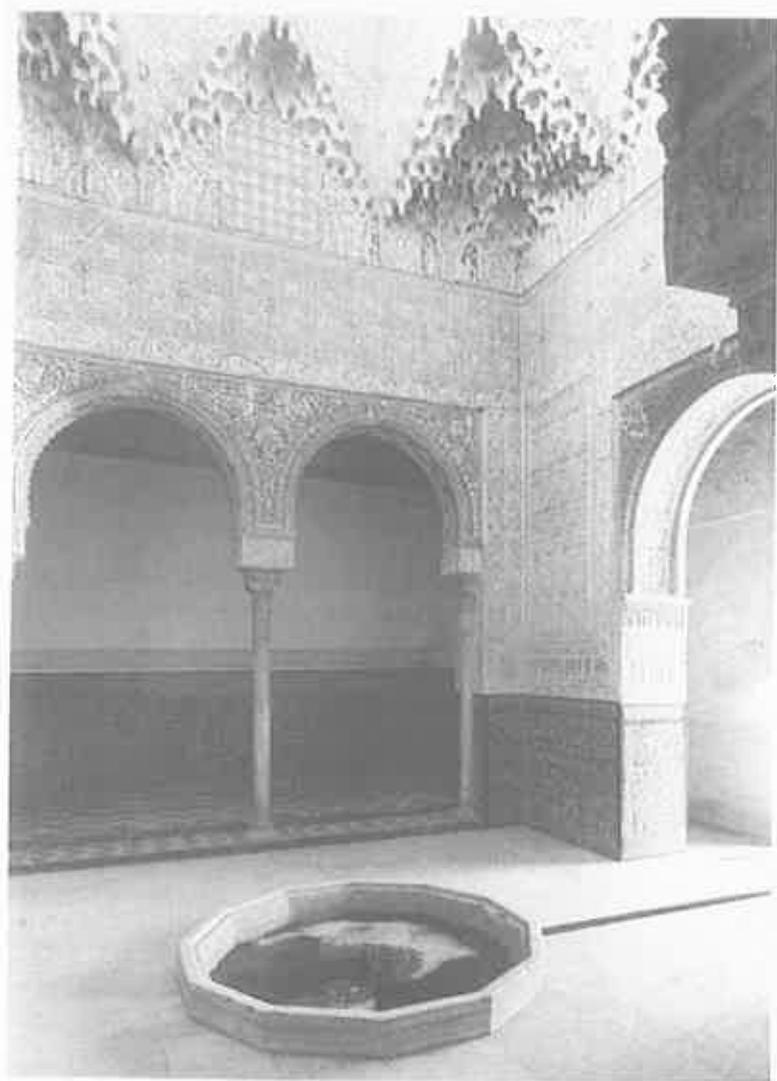


Planche 15 : La Salle des Abencerages.

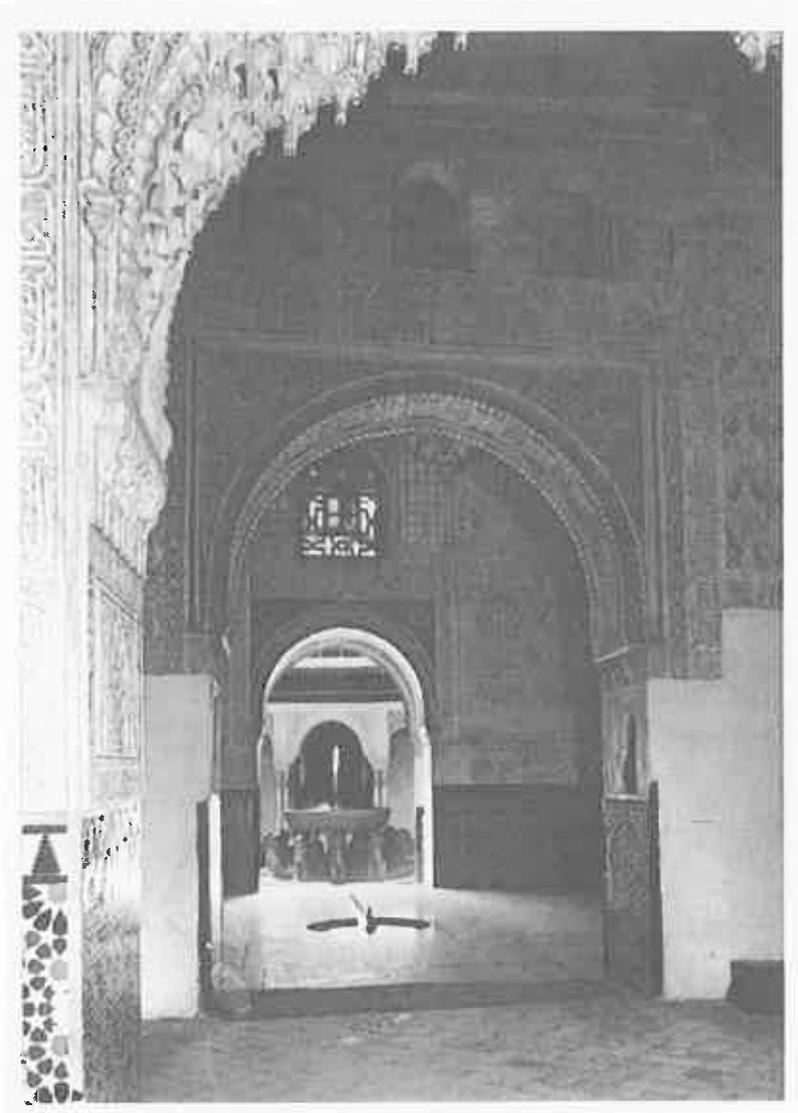


Planche 16 : La Salle des Deux Sœurs.

même arrivé à se faire peindre par le peu crédule Mérimée !). Mais ce sont surtout les fantômes des Abencérages, décapités dans cette même cour, leurs têtes jetées dans la "taza", leur sang y laissant des taches indélébiles -aux yeux des croyants, y compris Gautier !- et colorant l'eau des canaux :

"Je ne suis pas sûr de n'avoir pas vu les Abencérages se promener le long des galeries au clair de lune portant leur tête sous le bras : toujours est-il que les ombres des colonnes prenaient des formes suspectes, et que la brise, en passant dans les arcades, ressemblait à s'y méprendre, à une respiration humaine" (44).

Ces "formes suspectes", insaisissables, dont la présence fantastique inquiéta les nuits solitaires de Gautier passées dans la Cour des Lions seront finalement captées, en 1870, et traduites en forme visible par un jeune peintre, Henri Regnault, dans sa grande toile *Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade* (45) (Planches 17 et 18). Regnault, que Gautier considérait égal en génie au jeune Delacroix, s'éprendra à son tour de "la divine Alhambra", de "la lumière dorée et rosée", qui la baigne, "des deux portes bleu et or de la salle des Ambassadeurs" ; il sera séduit par cette splendeur orientale où

"tout est or, étoffes merveilleuses, tout est élégant et précieux : architecture, armes, pierreries... et au milieu : le despotisme, l'indifférence et l'insouciance mahométans" (46).

Regnault avait en effet espéré

"rencontrer dans les histoires des Maures un fait historique ou un nom" (47)

qui lui permettrait de traduire sur une toile toutes ces merveilles, toute cette lumière, toute cette élégance, et aussi toute cette violence orientales qui émanent de ce séjour enchanté -et hanté- qu'est l'Alhambra. Ce "fait historique" lui sera fourni par l'ancienne légende de l'assassinat des Abencérages par les Zégris, qui jetèrent -dit-on- les têtes de leurs victimes dans la fontaine même des Lions, et dont le sang a teinté à jamais les canaux qui en sortent.

L'*Exécution sans jugement...* a fasciné Gautier et ravivé ses souvenirs personnels des journées et des nuits passées, quelque trente années auparavant, dans le lieu même du tableau ; il y reconnaît

"la salle des Abencérages ou de *las Dos Hermanas* de l'Alhambra de Grenade, couverte d'une voûte de stalactites et en gâteau d'abeilles".



Planche 17 : Regnault, Henri
Exécution sans jugement sous les rois maures à Grenade
(Musée d'Orsay).

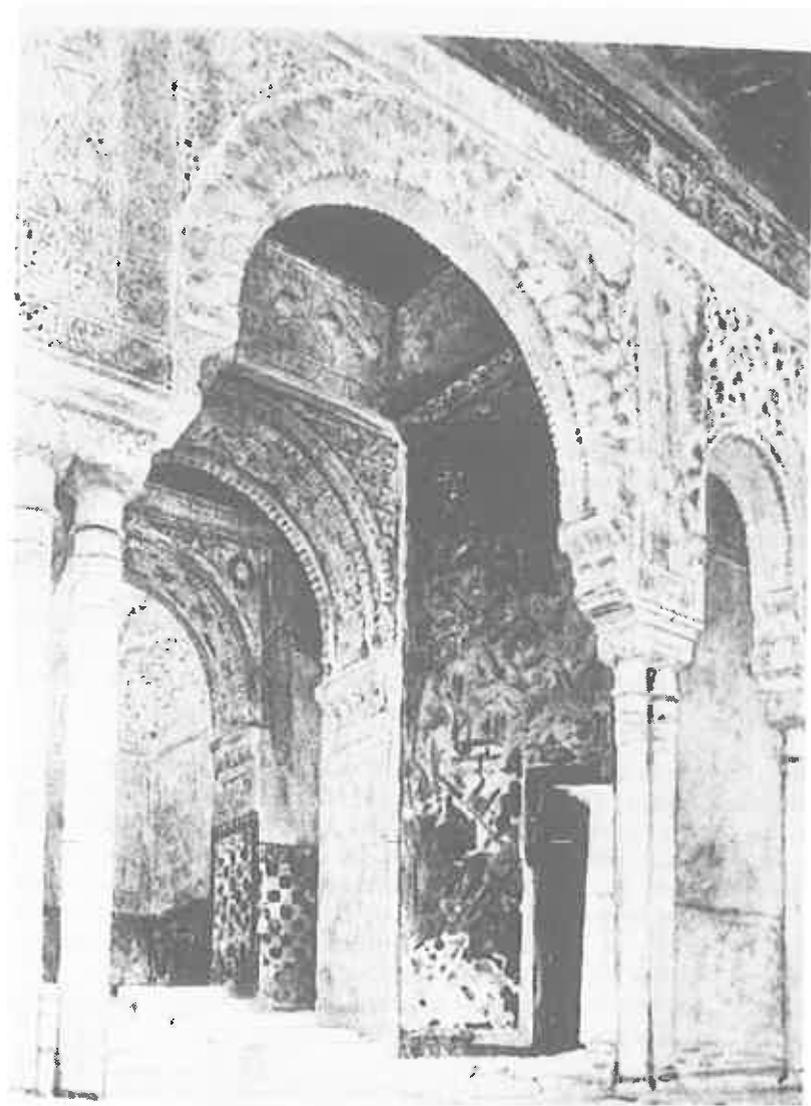


Planche 18 : Regnault, Henri
Entrée de la Salle des Deux Sœurs (Musée du Louvre).

il y retrouve encore les vibrations de la lumière indirecte qui joue dans ces salles, et le silence lourd de siècles d'histoire et de légendes :

"Tout ce fond est frappé d'une lumière de reflet, indiquant au dehors un vif soleil et une ardente chaleur. Il semble qu'il se fasse un grand silence dans ce lieu charmant où vient de s'accomplir une action sinistre ; il y règne comme une solitude et un mystère de sérail" (48).

Ainsi, tout à la fin de sa vie, Gautier retrouvera une dernière fois l'Espagne de ses rêves -et de sa réalité vécue- grâce à Regnault qui sut en capter la magie et le mythe.

*
**

Alexandre Dumas-père, en bon romantique, rêva à son tour de ce "pays des songes" et des mythes de sa génération (49) ; et bien avant de l'avoir "vu, de ses yeux vu", il s'était déjà bâti dans son imagination "avec ce joli nom de Grenade" un site d'un pittoresque exotique au double caractère chrétien et mauresque,

"une ville du moyen âge, moitié gothique, moitié mauresque. Elle élance ses minarets jusqu'au ciel, elle ouvre ses portes en ogives orientales et ses croisées en trèfle sur des rues ombragées par des dais de brocart" (50).

Son rêve se réalisera en 1846, quand il se vit envoyé en mission officielle pour assister aux mariages royaux entre les Maisons de France et d'Espagne. Ravi de cette occasion, il partit au pied levé, accompagné de son fils Alexandre, de son jeune domestique noir, Paul, de son collaborateur, le poète Auguste Maquet et du peintre Louis Boulanger. A Madrid ils furent rejoints par les peintres Eugène Giraud (1806-1881) et Adolphe Desbarolles (1801-1886) (Planche 19), et leur joyeuse petite troupe atteignit Grenade fin octobre 1846. Dans son premier ravissement à se trouver enfin dans ce "pays enchanté", Dumas crayonna ses "impressions célestes" (51) dans quelques vers... à l'envol poétique plutôt discutable :

"... Dieu n'a créé Grenade et l'Alhambra
Que pour le jour où Dieu du ciel se lassera" (52).

Dumas traduira-t-il son émerveillement dans des "tableaux à la plume" ? Comptons : il s'étend sur son séjour grenadin sur quelque soixante dix pages, mais celles qu'il a consacrées à l'Alhambra se limitent exactement à trois



Planche 19 : Desbarolles, Adolphe
Deux artistes en Espagne (perm. Paul Guinard).

pages et demie, sans qu'il essaie de faire entrevoir à son lecteur le "rêve illuminé" qu'il se dit vivre. Ses commentaires portent sur des éléments précis, telles la main et la clef symboliques gravées au-dessus de la Porte de la Justice (selon la légende, les Maures s'empareront à nouveau de leur ancienne demeure quand cette main étreindra la clef !), soit encore qu'il s'emporte contre "l'abominable blasphème" du palais de Charles Quint, ou qu'il dénonce l'abandon et le délabrement du site. Lorsqu'il pénètre enfin dans l'enceinte féérique des palais mauresques, la cour des Myrtes le frappe par son exotisme dans le temps et l'espace, mais son œil ne semble pas se fixer sur l'harmonie architecturale de cet endroit :

"une fois dans cette cour... vous venez de rajeunir de cinq siècles, et vous avez très positivement quitté l'Occident pour l'Orient" (53) (Planche 20).

Quant à décrire ces splendeurs orientales, Dumas s'y refuse tout autant que ne l'avait fait Mérimée :

"Ne me demandez point de vous décrire les unes après les autres toutes ces merveilles, qu'on appelle la salle des Ambassadeurs, la cour des Lions, la salle des Deux Sœurs".

Seul un peintre pourrait faire justice à ces merveilles :

"C'est au pinceau et non à la plume d'essayer de pareils tableaux. Fouillez dans les cartons des artistes..." ,

puis il mentionne les dessins et estampes de "Horeau, de Dauzats, ou encore les illustrations par Hauser pour les *Mille et une nuits*" (54).

Les évocations de l'Alhambra d'un seul écrivain satisferont Dumas :

"Ah ! il y a encore Gautier... que vous pouvez lire ; Gautier qui écrit à la fois avec une plume et un pinceau ; Gautier qui, grâce à cette technicité de mots et à cette vérité de couleur que lui seul possède entre nous tous, pourra vous donner une idée complète de ce que moi je ne tente même pas d'esquisser" (55).

En revanche, Dumas ne cesse de chanter les délices des jardins du Généralife, l'ombre de ses bosquets, le parfum de ses fleurs, et surtout le gazouillement des eaux qui apportent la fraîcheur des neiges éternelles de la Sierra Nevada dans leurs canaux, cascades, bassins et fontaines dans ce jardin de plaisance des califes d'antan (Planche 21).

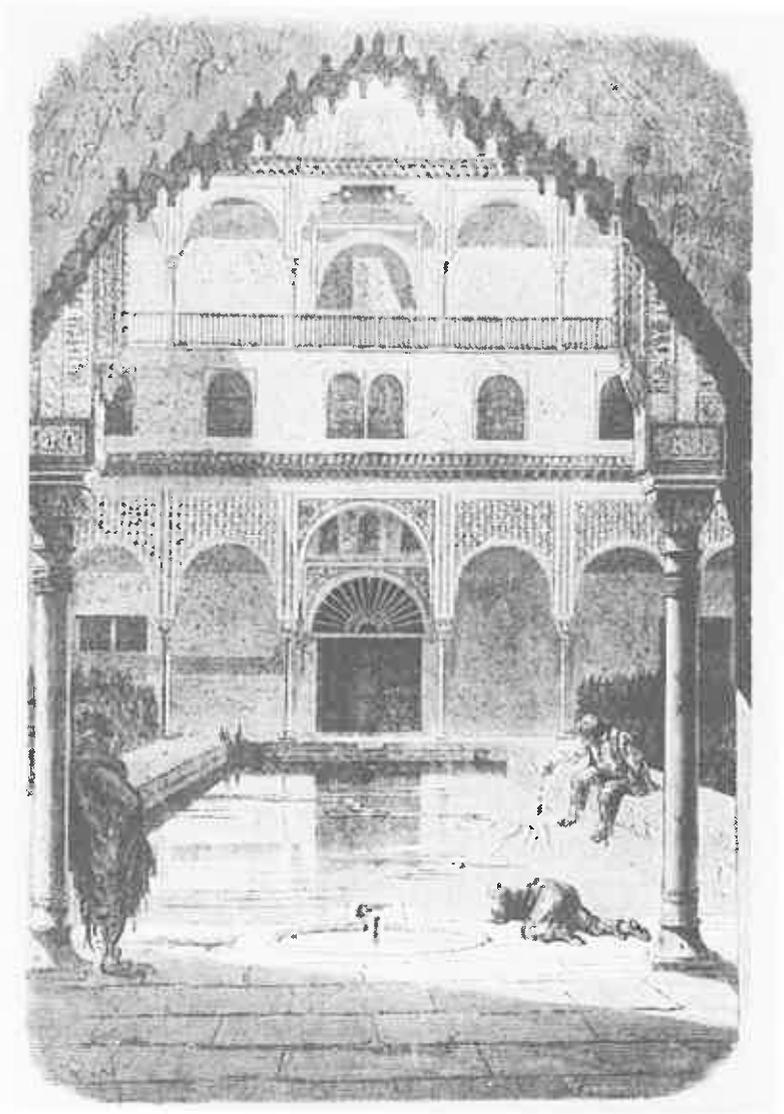


Planche 20 : Doré, Gustave
La Cour des Myrtes.

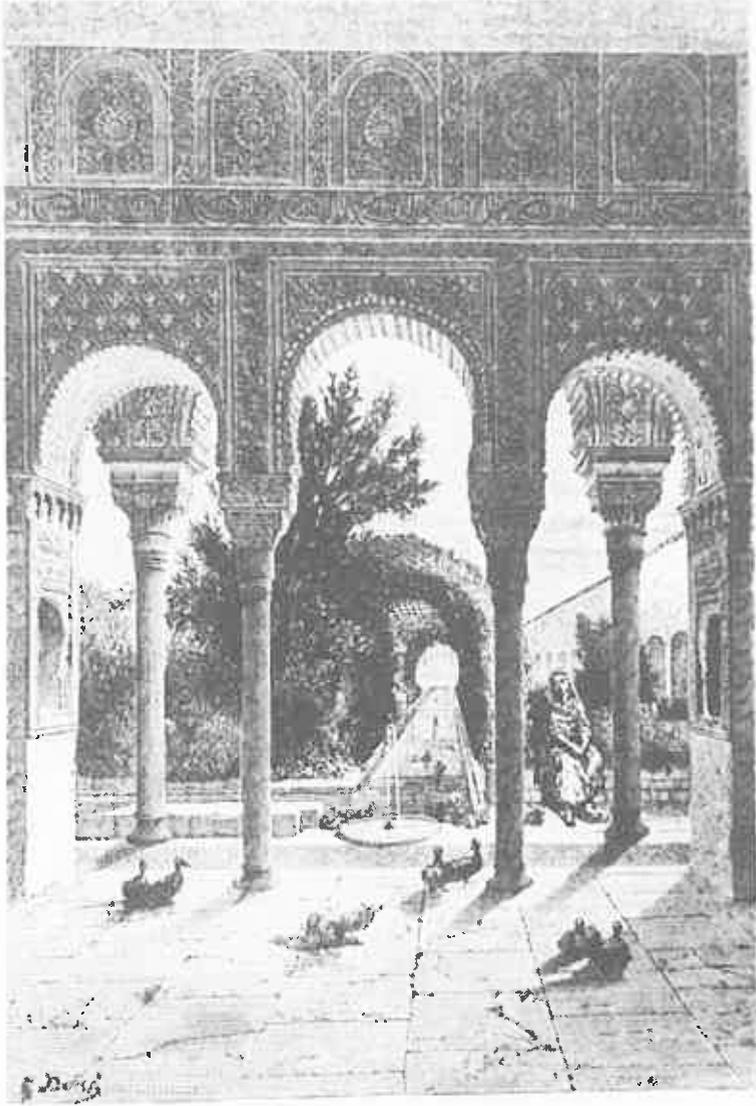


Planche 21 : Doré, Gustave
Le Généralife.

Il est vrai que pour Dumas le vécu immédiat, l'anecdote personnelle, les incidents du quotidien pris sur le vif et racontés avec sa verve habituelle, l'emporteront de loin sur l'évocation du site, fût-il "bâti par des génies" ! Surtout si, en route vers l'Alhambra, l'on se trouve, affamé, à la porte de la *venta de los Siete Suelos*, où l'on mangeait fort bien, à l'ombre d'une tonnelle, et où il fut possible de faire venir des bohémiens et assister ainsi à leurs danses authentiques, traditionnelles. Il nous en reste d'ailleurs un témoignage précis dans le tableau de E. Giraud, *Danse dans une posada* (Planche 22).

Mais, malgré son indifférence apparente aux merveilles architecturales de l'Alhambra, Dumas semble en avoir senti l'emprise autant -et peut-être même plus- que les autres pèlerins français de son temps : n'a-t-il pas ramené, lorsqu'il accomplit son voyage en Afrique du Nord, un sculpteur en pierre et son apprenti qui lui construisirent, dans sa résidence à Port-Marly, un salon mauresque dont la décoration sculptée (et non point plâtrée, comme à l'Alhambra !) transporte dans cette banlieue parisienne un peu de la féerie du séjour des califes de Grenade ! (Planche 23)

Mais l'emprise qui émane de ce "palais magique" des rois maures s'est non seulement exercée sur ceux qui y sont effectivement allés, mais son pouvoir d'envoûtement sera encore profondément senti par d'autres, depuis Victor Hugo jusqu'à Roland Barthes, qui "dans une autre vie, peut-être, (l')avaient déjà vue/et dont (ils se souviennent)" (mes excuses à Gérard de Nerval !). Ainsi, la chante Victor Hugo :

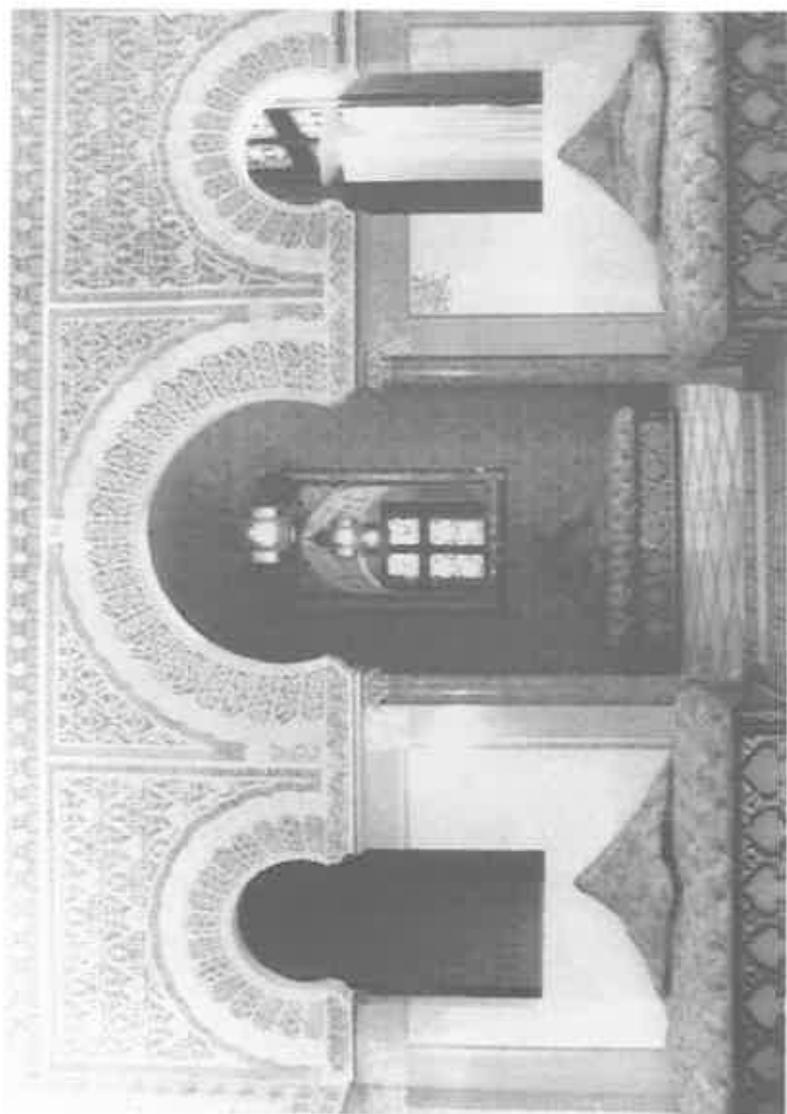
L'Alhambra ! l'Alhambra ! palais que les Génies
Ont doré comme un rêve et rempli d'harmonies,
Forteresse aux créneaux festonnés et croulants,
Où l'on entend la nuit de magiques syllabes,
Quand la lune, à travers les mille arceaux arabes,
Sème les murs de trèfles blancs ! (56).

Jusqu'à nos jours un Roland Barthes se reconnaît des racines subconsciemment familières devant une photo ancienne -1854- d'un Charles Clifford (Planche 24) :

"Cette photo ancienne me touche : c'est tout simplement que là j'ai envie de vivre. Cette envie plonge en moi à une profondeur et selon des racines que je ne connais pas : chaleur du climat ? Mythe méditerranéen, apollinisme ? Dëshérence ? Retraite ? Anonymat ? Noblesse ? Quoiqu'il en soit (de moi-même, de mes mobiles, de mon fantasme), j'ai envie de vivre



Planche 22 : Giraud, Eugène
Danse dans une posada (Musée de Soissons).



**Planche 23 : Château de Monte-Cristo, Port-Marly.
Salon mauresque.**



Planche 24 : Clifford, Charles
Alhambra, 1854.

là-bas, en finesse...

Ce désir d'habitation... est fantasmagique, (il) relève d'une sorte de voyance qui semble me porter en avant, vers un temps utopique, ou me reporter en arrière, je ne sais où de moi-même : double mouvement que Baudelaire a chanté dans *l'Invitation au Voyage* et la *Vie antérieure*. Devant ces paysages de prédilection, tout se passe comme si *j'étais sûr* d'y avoir été ou de devoir y aller... (57).

Ainsi tous, voyageurs réels ou fictifs, rêvent de ce paradis perdu, mais resté accessible, qu'est l'Alhambra. Joignons donc notre voix à celle de Dumas, quand il dit, très simplement, mais avec oh, combien de justesse

"il y a un plus grand bonheur que celui de voir Grenade, c'est celui de la revoir".

Ilse HEMPEL-LIPSCHUTZ
Vassar Collège
Poughkeepsie (N.Y.)

NOTES

- 1 *La Chanson de Roland*, éd. Joseph Bédier (Paris : H. Piazza, 1937), laisse 1, p. 2.
- 2 Je ne prétends nullement donner ici ni même un semblant de bibliographie de l'espagnolisme des Romantiques français, mais il faudrait mentionner au moins certains ouvrages de référence essentiels Arturo Farinelli, *Viajes por España y Portugal desde la edad media hasta el siglo XX*, 3 vols. (Rome : Reale Accademia d'Italia, 1942-1944) ; Raymond Foulché-Delbos, *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*, (Paris : Welter, 1896) ; et, plus récemment, Margaret Reese, *French authors on Spain, 1800-1850* (Londres : Grant & Cutler, 1977). A ces textes de base s'ajoutent quelques études particulières sur les contacts franco-hispaniques à la période romantique, tels que Jean-René Aymes, *L'Espagne romantique, témoignage de voyageurs français* (Paris : A.M. Métailie, 1983) ; Paul Guinard, *Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne romantique* (Paris : P.U.F., 1967) ; Léon-François Hoffman, *Romantisme Espagne : l'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850* (Paris : P.U.F., 1961) ; et l'importante publication, *La imagen romántica de España*, 2 vols., (Madrid : Ministerio de la Cultura, 1981) qui contient le catalogue de l'exposition octobre-novembre 1981 au Palacio de Velazquez, et un volume de textes critiques par F. Calvo-Serraller, J.A. Muñoz Rojas, J. Alberich, I. Hempel Lipschutz, et al. ; A. Gonzalez Troyano, J. Alberich, Carmen de Zulueta, Ilse Hempel Lipschutz, J. Pitt Rivers et al., *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos* (Málaga, Diputación provincial de Málaga, 1987) ; je me permets aussi de renvoyer à mon travail antérieur, I. Hempel Lipschutz, *Spanish Painting and the French Romantics* (Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1972, et la 2e édition, revue et augmentée, *La Pintura española y los Románticos franceses* (Ma-

drid, Taurus, 1988).

- 3 Prosper Mérimée, *Correspondance générale*, éd. Maurice Parturier, 17 vols. (vols. I à IV, Paris, le Divan, 1941-1947, vols. VII à XVII, Toulouse, Privat, 1953-1964). Le 1er vol. contient deux lettres sur son séjour de 1830 en Andalousie, l'une, à Albert Stapfer, de Séville, du 4 septembre (pp. 70-73), et l'autre, à Sophie Duvaucel, de Grenade, du 8 octobre (pp. 74-78). Les références à ces lettres seront indiquées sous la forme "Stapfer" ou "Duvaucel".
- 4 Théophile Gautier, "A l'Alhambra moresque", *España*, éd. critique René Jasinski (Paris, Vuibert, 1929), p. 275.
- 5 François-René de Chateaubriand, *Les Martyrs dans Oeuvres romanesques et voyages*, éd. M. Regard, 2 vols. (Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1962), II, p. 37, note A. Toutes mes citations de Chateaubriand sont tirées des œuvres suivantes, contenues dans ce vol. II, notamment, *Les Martyrs, Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris*, *Les Aventures du dernier Abencérage*, et le journal de son valet Julien Potelin, *Note du voyage de Julien à Jérusalem*. J'indiquerai la provenance de mes citations sous la forme suivante : "Martyrs, p. x", "Itinéraire, p. x", "Abencérage, p. x", et "Voyage Julien, p. x". cf. aussi Atala, René, le dernier Abencérage, éd. Fernand Letessier (Paris, Garnier, 1962), cette édition présente des notes et un résumé solide de ce qui touche au périple grenadin de Chateaubriand ; une édition critique excellente du *Dernier Abencérage* est celle de Paul Hazard & Marie-Jeanne Durry (Paris, Champion, 1926) ; pour l' *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, cf. l'éd. critique d'Émile Malakis, 2 vols. (Baltimore, The Johns Hopkins Univ. Press, 1949) ; cf. aussi Chateaubriand, *Correspondance générale*, vol. I, 1709-1807, (Paris, Gallimard, 1977).
- Quelques études concernant Chateaubriand et l'Espagne : Marcel Bataillon, "L'Espagne de Chateaubriand", *Revue de littérature comparée*, 23 (1949), pp. 287-299 ; Marcel Duchemin, "Le dernier Abencérage", (pp. 249-272) et "Un roman d'amour en 1807, Chateaubriand à Grenade", (pp. 273-317) dans *Chateaubriand, essais de critique et d'histoire littéraire* (Paris, J. Vrin, 1938) ; Louis Stinglhamber, "Chateaubriand à Grenade ?", *Bulletin de la Société Guillaume Budé*, décembre 1952, pp. 93-114.
- 5 bis. *Abencérage*, p. 1378.
- 6 *Abencérage* p. 1360.
- 7 *Id.*
- 8 "L'enchanteur", "le Mage", c'est ainsi que l'appela Pauline de Beaumont, la première de ses "sylphides", charmée par la musique harmonieuse de ses phrases. Cf. Maurice Levaillant, *Chateaubriand, prince des songes* (Paris, Hachette, 1960), p. 26.
- 9 *Itinéraire*, p. 1212.
- 10 Julien Potelin, valet de Chateaubriand, a tenu son propre journal lors de leur voyage -anche lui scrittore-, et son compte rendu de leur passage par l'Andalousie est bien plus explicite que celui de son maître. Il nous révèle ainsi le rythme effréné du parcours Cadix-Grenade : "Nous avons été jusqu'à un petit village qui se nomme Endouca (Andujar) où nous n'avons fait que coucher ; qui était le premier depuis Cadix" (*Voyage Julien*, p. 1537). Quant aux possibilités chronologiques et aux circonstances matérielles de cette équipée, voir les études convaincantes de Duchemin et de Stinglhamber, *et al.*, note 5 ci-dessus.
- 11 *Voyage de Julien*, p. 1537.
- 12 *Id.* p. 1537-1538.
- 13 Dans la bibliothèque de la Vallée-aux-loups se trouvaient ainsi la traduction, par A.M. Sané du roman de Ginés Perez de Hita, *Histoire chevaleresque des Maures de Grenade, traduite de l'espagnol de G. Perez de Hita*, 2 vols. (Paris, Cleriot & H. Nicolle, 1809), l'édition originale date de 1595 ; Henry Swinburne, *Voyage en Espagne, en 1775 et 1776*, trad. par

J.B. de Laborde (Paris, Didot, 1787), l'édition originale, anglaise, date de 1779, Chateaubriand suit ce texte de très près dans ses descriptions des lieux, des noms et des détails. Mais son guide de prédilection fut le grand ouvrage illustré du frère de Natalie, Alexandre de Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, 2 tomes en 4 vols., in-fol. (Paris, Didot, 1806-1820), "C'est sous sa conduite finalement que Blanca et le Maure visitent Grenade", (*Abencérage*, p. 1357). Aussi, J.P.C. de Florian, *Gonzalve de Cordoue : précis historique sur les Maures d'Espagne* (Paris, Lepeletier, An III 1791), et Madame de Lafayette, *Zayde* (1670).

14 *Abencérage*, p. 1575-1576.

15 *Id.* p. 1378 et note A.

16 Cf. Duchemin.

17 *Abencérage*, p. 1379-1380.

18 Cette affirmation est de Hortense Allart, dans une lettre à Sainte-Beuve, du 17 juillet 1848. Cf. Duchemin, "Un roman d'amour...", p. 276, note 3 ; pour Duchemin, note 5 ci-dessus.

19 Sur le roman hispano-mauresque en France, voir : Jean Cazenave, "Le roman hispano-mauresque en France", *Revue de littérature comparée*, V, (1925), pp. 594-640 ; Marjorie A. Chaplyn, *Le Roman mauresque en France de Zayde au dernier Abencérage* (Nemours, A. Lesot, 1928).

20 *Abencérage*, p. 1376.

21 *Id.*

22 Il est impossible de citer la vaste documentation touchant directement - ou indirectement à "Mérimée et l'Espagne", mais mentionnons au moins les publications de l'Institut français en Espagne, de 1954, dirigées par M. Paul Guinard, son directeur, *Mérimée et l'Espagne*, 78 (décembre 1954) et le catalogue de l'exposition, *Mérimée y España, acuarelas y dibujos, estampas, manuscritos, libros* (Madrid, Institut français en Espagne, mai 1954) ; cf. aussi Marcel Bataillon, "L'Espagne de Mérimée d'après sa *Correspondance*", *Revue de Littérature comparée*, 22, (1948), pp. 35-66 ; Maurice Levaillant, "Introduction" à son édition des *Lettres d'Espagne* de Mérimée (Paris : Lemarquet, 1927), pp. VII-XLVIII. Les voyages en Espagne de Mérimée datent de 1830, 1840, 1846, 1853, 1859, et le dernier, de 1864.

23 Pour ne citer qu'un seul texte dans chaque domaine : "Les couronnes du musée de Cluny", *Le Moniteur universel*, 27 mars 1861 (touchant à l'art de l'Espagne visigothe) ; "Statue d'Hercule découverte à Denia", *Revue archéologique*, mars 1847 ; "Inscriptions romaines de Baena", *Revue archéologique*, juin 1844 ; *Histoire de Don Pédre 1er, roi de Castille*, originellement publié dans la *Revue des deux mondes* en 1847. Ses articles sur la littérature espagnole s'échelonnent entre 1844, avec quatre articles sur "L'art dramatique en Espagne", parus dans le *Globe*, en 1869, jusqu'à une étude sur Cervantès écrite peu avant sa mort, survenue en 1870. Sur la peinture espagnole il n'y a non seulement la 5e *Lettre d'Espagne*, sur "Le musée de Madrid", mais bien d'autres références et écrits, tels "Les arts en Espagne", *La Revue des deux mondes*, 15 novembre 1848.

24 M. Levaillant, "Introduction", Mérimée, *Lettres d'Espagne*, p. XXIV, cf. aussi Augustin Filon, *Mérimée et ses amis* (Paris, Hachette, 1894, 1909).

25 Duvaucel.

26 *Id.*

27 *Id.*

28 Stapfer.

29 *Id.*

30 Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, introd. Jean François Revel (Paris, Juilliard, 1964), p. 162. Toutes mes citations du *Voyage* seront tirées de cette édition.

- 31 Le rêve de Gautier d'une Espagne mythique date de ses premiers poèmes de 1830 et se révèle encore dans ses "Lettres à Carlotta", écrites peu avant sa mort. Mais il n'y a pas lieu ici d'étudier ce thème, mentionnons seulement les travaux de Gilberte Guillaume-Reicher, de R. Jasinski, et mes publications antérieures sur Gautier et l'Espagne (certaines parues dans ce *Bulletin de la Soc. Th. Gautier*, ou encore "Andalucía, de lo vivo a lo escrito, por tres románticos franceses : F.R. de Chateaubriand, P. Mérimée y Th. Gautier", *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos*, op. cit. note 2 ci-dessus, pp. 67-100.
- 32 Dans plusieurs de ses études, M. Marc Eigeldinger a fort bien analysé cet aspect du caractère de Gautier, composante essentielle pour la compréhension de sa fascination de l'Espagne.
- 33 Victor Hugo.
- 34 Th. Gautier, "A l'Alhambra moresque", *España*, éd. critique R. Jasinski (Paris, Vuibert, 1929), pp. 273-278.
- 35 P. 256.
- 36 P. 272.
- 37 P. 268-269. Tout au long de sa vie, ces "instants les plus délicieux de sa vie" passés dans les lieux enchantés autour de la cour des Lions resteront un souvenir lumineux -et un point de repère constant- dans la vie et les écrits de T.G.
- 38 P. 262.
- 39 P. 259.
- 40 P. 276-277.
- 41 P. 261.
- 42 P. 270.
- 43 P. 272.
- 44 Id.
- 45 Le tableau est au musée d'Orsay, à Paris. Sur Regnault, cf Maria Brey Mariño, *Viaje a España del pintor Henri Regnault, 1868-1870* (Madrid, Castalia, 1949) et Henri Cazalis, *Henri Regnault, sa vie et son œuvre* (Paris, A. Lemerre, 1872), Regnault mourra, à 28 ans, dernière victime, peut-être, du dernier combat de la guerre franco-prussienne, à Buzenval, le 19 janvier 1871.
- Je ne présente ici que l'ébauche d'un travail en cours sur Th. Gautier et Henri Regnault.
- 46 H. Cazalis, op. cit., p. 370.
- 47 Id. p. 368.
- 48 Id. p. 388.
- 49 Alexandre Dumas-père, *Impressions de voyage. De Paris à Cadix*, 2 tomes en 1 vol. (Paris, M. Levy, 1870). Comme pour Gautier-Regnault, je ne présente qu'une vue à vol d'oiseau d'un travail en cours.
- 50 I. p. 271.
- 51 I. p. 261.
- 52 I. p. 260.
- 53 I. p. 281.
- 54 I. p. 278.
- 55 I. p. 282.
- 56 Victor Hugo, "Grenade", *les Orientales dans Oeuvres poétiques*, 3 vols. (Paris, Gallimard, 1964), p. 662.
- 57 Roland Barthes, *La Chambre claire* (Paris, Gallimard, 1980), pp. 66-68.

ORIENT ET MELANCOLIE DANS L'ŒUVRE DE THEOPHILE GAUTIER

Le rapprochement de l'Orient et de la mélancolie devrait permettre de mettre en relief à la fois l'importance de l'Orient, qu'il serait erroné d'assimiler à un simple "thème" parmi d'autres, et l'originalité de Théophile Gautier lorsqu'il donne, à sa manière, qui est marquée de désinvolture et d'ironie, une définition théorique de l'art romantique comme exploration méthodique de la mélancolie. Il s'agit de comprendre comment la revendication d'une appartenance mythique à l'Orient est corrélatrice à la définition de la mélancolie comme un *espace* autre, qui signifie le destin d'exil qui est celui de l'artiste au XIX^{ème} siècle, espace dont la caractéristique est d'être paradoxalement réservé aux élus, et en dernière analyse, proprement inhabitable. Paradoxe par lequel Gautier communique tant bien que mal avec Nerval, et surtout se recommande à l'attention des générations suivantes, celles de Baudelaire, et bientôt de Rimbaud, qui amalgameront eux aussi à leur recherche d'une poétique d'exil l'interrogation d'un Orient problématique et mythique.

L'importance du travail de Gautier consistant à définir et célébrer un mode "oriental" de la mélancolie vient de ce qu'il s'inscrit au point d'intersection de trois axes historiques : d'abord celui de l'évolution des théories de la médecine, et de la place qu'elles donnent (ou refusent) à la mélancolie dans la classification des maladies mentales ; ensuite l'axe des modes et des mouvements littéraires, qui conduisent à valoriser certaines formes de mélancolie, qui peuvent être diversement définies ; enfin, l'histoire personnelle de Gautier, et de sa relation à la mélancolie comme expérience-clef liée à sa vocation d'artiste.

Dans le premier ordre d'idées, le fait majeur est le remaniement qui s'opère, après la Révolution de 1789 et l'œuvre fondatrice de Pinel, dans la taxi-

nomie des différentes sortes de manies, et qui aboutit au découronnement de la mélancolie, considérée par une antique tradition comme voie d'accès privilégiée aux domaines de la spéculation et de la recherche intellectuelle (1). Esquirol, disciple de Pinel et nouveau doctrinaire de la psychiatrie naissante, exclut de sa classification le concept même de mélancolie (qui ne fera retour qu'à la fin du XIXème siècle), et lui substitue le terme de "lypémanie". Changement qu'il serait trop court d'expliquer par l'arbitraire d'un "mandarin". L'enjeu est double : épistémologique d'abord. Il s'agit de récuser l'étiologie archaïque de la folie à partir d'une théorie des tempéraments. Thérapeutique aussi : l'optimisme humaniste du "traitement moral" de la folie fait obligation à l'aliéniste de soutenir une relation verbale salvatrice avec le malade pour le guérir d'une folie définie comme une passion invétérée et devenue insurmontable, et seulement secondairement comme un trouble de l'intelligence (2).

Ainsi la mélancolie, frappée d'exclusion par la science, échappe du même coup à l'entreprise de normalisation dont le domaine de la folie fait l'objet : car l'envers de la position humaniste où s'origine la psychiatrie naissante est la pression tyrannique exercée sur le malade par un aliéniste cuirassé d'une rationalité qui trop souvent n'est que le masque d'une normalité étroitement définie. D'où cette facilité avec laquelle la mélancolie devient, avec ses annexes que sont le spleen, l'hypocondrie, la théomanie et autres délires mystiques, le territoire inviolable où s'abrite l'artiste pour cultiver sa différence au prix de son exclusion (3).

On n'imagine pas que Gautier, ami de Nerval, et témoin désolé de sa maladie, fût resté indifférent à ces problèmes. Significativement, c'est en 1856, après la mort de Nerval, dans *Jettatura* et surtout *Avatar* (4), que Gautier manifeste le plus nettement ce type de compétence, en même temps que son intérêt pour la problématique médicale de la mélancolie, qu'il accable de sarcasmes, par l'intermédiaire de son docteur oriental Balthazar Cherbonneau. Celui-ci, appelé en consultation par l'amoureux transi Octave de Saville, prononce ainsi son diagnostic :

"... Votre situation est plus grave que vous ne pensez, et la science, telle du moins que la pratique la vieille routine européenne, n'y peut rien : vous n'avez plus la volonté de vivre, et votre âme se détache insensiblement de votre corps ; il n'y a chez vous ni hypocondrie, ni lypémanie, ni tendance mélancolique au suicide. - Non ! - cas rare et curieux, vous pourriez, si je ne m'y opposais, mourir sans aucune lésion intérieure ou externe appréciable" (5).

Sous couvert d'Orient (car le nom de *Cherbonneau* (6), celui d'un orientaliste arabisant que Gautier connaissait, ne doit rien au hasard, et Gautier visiblement s'amuse de lui fabriquer cet "avatar" littéraire grotesque), c'est toute la théorie médicale française qui se trouve réfutée, au profit de la traditionnelle mélancolie, désignée par deux fois dans le texte par ses emblèmes traditionnels : "Quel chagrin a enfoncé son bec crochu dans votre foie ?" (6bis). Moins voyante que l'étalage d'une pseudo-érudition magnético-mystique du reste marqué d'une certaine ironie par la référence explicite à *La Peau de chagrin* (6ter), cette discrète allusion polémique à l'école française de psychiatrie ouvre une perspective d'interprétation de la nouvelle. Cette mélancolie, dont le personnage énumère minutieusement les symptômes bien connus (7), est revendiquée, contre le discours desséchant de la science, comme la marque d'un choix où s'exprime l'authentique vérité d'un sujet préférant sa propre conservation, la proclamation de l'amour comme valeur absolue. Toute une rêverie sur l'amour platonique et le suicide peut se lire comme une sorte d'hommage discret à Nerval, et comme un retour sur la propre situation de l'auteur, voué depuis le départ de Carlotta Grisi et la rupture avec Marie Mattéi au culte des amours passées ou à la célébration de l'aimée lointaine. Mais, pour voir comment Gautier insuffle une nouvelle vigueur dans ces stéréotypes romantiques, il importe d'examiner ce qu'avait signifié, entre temps, le détour par la modalité orientale de la mélancolie.

Sans que l'on puisse établir un lien de cause à effet, en même temps que le concept de mélancolie se voit refuser toute pertinence par l'institution médicale, il devient disponible dans le champ littéraire, avec son large éventail de synonymes, qui quadrillent sans rigueur un vaste territoire-limite, aux frontières indécises situées sur les confins de la science, de l'occultisme, de la poésie, *no mans land* que peut maintenant coloniser la littérature, qui ouvre ainsi à un sens mobile, virtuel, informulable, les zones de l'expérience laissées en déshérence par les systèmes unitaires d'explication. Moyen pour l'artiste d'éluder toute réponse à la question posée quant au lieu d'où il parle, sinon que ce lieu est "ailleurs" (8).

Cependant, coloniser la mélancolie, cela peut signifier la banaliser, en affaiblir ou en détruire la force de refus et de sécession. Et c'est bien à quoi tendait le programme des grands initiateurs du Romantisme, à commencer par Mme de Staël, posant comme un théorème que "La mélancolie, ce sentiment fécond en ouvrages de génie, semble appartenir presque exclusivement aux climats du Nord", ce qui permet de l'associer à une vision du monde à la fois progressiste et spiritualiste ; selon le même auteur, l'imagination mélancolique

"se plaît sur le bord de la mer, au bruit des vents, dans les bruyères sauvages ; (c'est) elle qui porte vers l'avenir, vers un autre monde, l'âme fatiguée de sa destinée" (9).

Vues qui expliquent que Balzac ait fait de Louis Lambert un disciple affranchi de Mme de Staël... (10).

Le poème *Melancholia*, dont le retentissement a été décisif pour le thème de la mélancolie jusqu'au XIX^{ème} siècle, voire jusqu'au XX^{ème} siècle, est un jalon important dans l'évolution de Gautier. Composé en 1834 et 1835, puis repris dans le volume de *La Comédie de la Mort* en 1838 (11), il marque à la fois l'apogée du romantisme "gothique" de Gautier et un effort pour se délivrer de la fadeur engendrée par la mode de la mélancolie nordique. Le poème est complexe, et fait écho à la thématique de la "mort de Dieu" si répandue à partir de la diffusion du *Discours du Christ mort* de Jean-Paul (12). Deux points nous retiendront surtout : la "transposition d'art" qui évoque la célèbre gravure de Dürer est mise en corrélation avec l'évocation d'un univers social médiéval offrant à un artiste le cadre où il peut harmonieusement développer son activité, selon un stéréotype de l'artiste allemand tel qu'on se le représente au XIX^{ème} siècle (13). Sans insister sur la qualité des informations dont disposait Gautier (14), on soulignera surtout la contribution de Gautier à un mythe moderne de l'artiste, comme aspirant à réunir la dignité d'un esprit voué à la quête de l'absolu et l'humilité, la simplicité d'un artisan exerçant "naïvement" son métier (15). La mélancolie que Gautier interprète dans le tableau de Dürer est en quelque sorte l'envers du génie, l'empreinte non d'un moment historique (le Dürer de Gautier, comme pour tous ses contemporains, appartient à l'univers gothique et non à la Renaissance), mais d'une limite métaphysique de l'art. L'on rejoint ainsi l'horizon du mythe faustien (16), dont Dürer offrirait en quelque sorte une contrepartie "angélique". Quant à l'image célèbre du soleil noir, si elle n'est pas de l'invention de Gautier, il faut tout de même accorder à ce dernier le mérite de l'appliquer le premier à une lecture originale de la gravure de Dürer (17). Elle ne se comprend pas si l'on ne perçoit pas comment la lecture de la gravure est, pour Gautier, sous-tendue par une énergétique du regard, l'énergie morale se traduisant à la fois par l'éclat et la noirceur. Ainsi de l'ange :

"Comme un serpent blessé son noir sourcil se tord,
Son regard dans son œil brille comme une lampe"

Puis de ses adversaires :

"Mais comme il a toujours, au bout de tout chemin,
Trouvé les mêmes yeux qui flamboyaient dans l'ombre"

et de l'angelot qui pour Gautier

"Est un enfant dont l'œil, voilé sous de longs cils,
Laisse le spectateur dans le doute s'il veille,
Ou si, bercé d'un rêve, en lui-même il sommeille" (18).

Tout cela encadrant le soleil noir, non sans l'escorte de tout un ensemble que Gautier projette sur la gravure : la "face morne" du "vieil Océan", lequel tend "le bleu cristal de son profond miroir" pour réfléchir les rayons de l'astre. Il est indispensable de détailler ainsi l'interprétation de Gautier si l'on veut se rendre compte du sort que l'image aura dans l'œuvre de Gautier lui-même, et tout spécialement dans les textes relatifs à l'Orient. Car tout se passe comme si le "soleil noir" ne valait pas comme interprétation de la gravure, mais comme expression de la vision intérieure du personnage principal. On notera du reste que cette association du soleil, du regard et d'une tache noire évoquant la mort se trouvait dans le poème publié par Nerval en 1831, "Le Soleil et la gloire" (19).

Le plus important, c'est que Gautier parvienne à définir ce qu'est pour lui la vraie mélancolie de l'artiste, c'est-à-dire ce qui constitue l'unité de l'être spirituel autour d'une négativité énergiquement assumée. Pour l'instant, il le rattache, suivant les idées dominantes de l'époque, à une certaine définition du christianisme ; bientôt c'est l'Orient qui lui fournira des modèles et des références ; pour lors, lorsqu'il écrit *Mélancholia*, il songe surtout à prendre ses distances par rapport au présent, futillement occupé d'une "mélancolie petite-maîtresse", ce qui permet d'enchaîner sur le thème de la décadence, et du déclin d'un siècle déserté par le divin.

La poésie inspirée de Dürer ne pouvait donc représenter qu'une étape. Mais déjà l'image du soleil noir exprime la radicalité de ce que devrait être la mélancolie moderne, et que désigne la tension de l'oxymore : l'objet impossible, et l'espèce de terreur qui vient, non d'une pensée d'apocalypse absente de l'interprétation de Gautier, mais de la reconnaissance d'une force de mort dans cela même qui est la source de toute énergie. Cependant Gautier reste tributaire d'un imaginaire "nordique" et gothique, dominant dans l'ensemble de *La Comédie de la Mort*. Aussi bien le reniement que Théophile Gautier prononce solennellement à l'égard de cette inspiration, dans le chapitre XIII du *Voyage à Constantinople* est-il en fait assez difficile à interpréter. S'il affirme :

"Une visite au Père-Lachaise me plonge dans une mélancolie funèbre pour plusieurs jours, et j'ai passé des heures entières au Champ-des-Morts de Péra et de Scutari sans éprouver d'autre sentiment qu'une vague et douce rêverie" (20),

il s'avoue lui-même incapable de l'expliquer, et s'il y revient, c'est pour souligner à la fois l'importance de la rupture et son caractère énigmatique :

"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" (21).

Sous l'affectation de sérénité, les questions surgissent : dépassement de l'angoisse, ou perte de ce qui était une mélancolie créatrice ? L'état où se complait maintenant le poète est-il une victoire contre la mélancolie, ou au contraire une manière d'y succomber définitivement ? L'Orient est-il un monde sans mélancolie, ou la révélation d'une autre mélancolie ?

Pour répondre à ces questions, il est nécessaire d'interroger le troisième axe, celui de l'histoire personnelle de Gautier. "Ce qui domine chez Gautier, c'est la hantise de la mort" : cette remarque inaugurale de l'étude de G. Poulet sur Gautier, paradoxe quand elle fut écrite, est maintenant une évidence (22). Remonter l'origine de cette complexion mélancolique supposerait une reconstruction biographique ou une caricature de psychanalyse, comme c'était à la mode il y a quelques années (23). L'intérêt réel d'une telle perspective est de déterminer quel accent original Gautier a donné, en raison de ses dispositions subjectives, aux évolutions et aux contradictions qu'il eut à affronter, comme tous les poètes et artistes de sa génération (24). Il en sera de même des témoignages surabondants - et par là même difficilement exploitables sur le caractère tout fait originaire de l'"orientalisme" de Gautier (25). Car il nous faudra surtout considérer dans quel contexte cet orientalisme s'est manifesté, et de quelles significations il s'est chargé. A cet égard, c'est plutôt le détour par les thèmes "chrétiens" dont la Muse de Gautier a enrichi son chant qui ferait problème. Il suffira de remarquer le parallélisme entre la démarche de Hugo et celle de Gautier : La Mélancolie, comme principe de la nouvelle école poétique, est étroitement associée au grotesque, tandis que *Les Orientales*, qu'ont tant influencé Gautier et sa génération, marquaient, avec l'introduction en poésie d'un thème fortement investi dans les domaines politique et idéologique, la conversion apparente du chef de file des Romantiques à une poésie "objective". Seulement, et c'est la marque personnelle de Gautier dans cette évolution, le thème de l'Orient jouera chez lui un rôle beaucoup plus important pour la définition de sa poétique et même dans son évolution personnelle.

Il n'est pas sans conséquence en effet que Gautier ait choisi l'Orient comme patrie imaginaire, pour exprimer concrètement la situation d'exil qui

est celle de l'artiste dans le monde moderne. Car la mélancolie de l'artiste du XIX^{ème} siècle, comme celle de Dürer, vient de la solitude du génie contraint de vénérer et d'affirmer des valeurs totalement ignorées de ses contemporains. Mais, au lieu que Dürer voit le néant de tout au milieu d'une époque de foi, l'artiste moderne affirme sa croyance dans la beauté dans un univers ignorant de toute valeur. On voit ainsi le rapport très ambigu qu'un roman comme *Fortunio* entretient avec le thème de la mélancolie. Car il n'est pas de texte qui affirme avec plus d'énergie militante le refus des arrières-mondes, de l'ascétisme, de la tristesse. Consacré à l'éloge de la richesse, de l'ivresse, du plaisir, le texte est fondé sur le postulat qu'il est possible d'atteindre l'objet de son désir. L'Eldorado du héros est "un rêve de poète exécuté par un millionnaire poétique" (26). Il est surprenant que l'on n'ait pas relevé à quel point l'utopie de Gautier a des relents fouriéristes : un an après la mort du visionnaire, qui avait, rappelons-le, choisi Constantinople comme capitale du nouveau monde, Gautier semble encouragé à dépeindre les délices d'un "nouveau monde amoureux", sans oublier un seul moment qu'une révolution dans les manières de sentir exige l'escorte d'un luxe matériel. Et l'on n'aurait aucune difficulté à trouver, dans les raffinements urbanistiques que favorise la fabuleuse fortune du héros, des échos précis dans des textes de Fourier qui a, comme on l'ignore généralement, "inventé" les passages vitrés qui furent un siècle plus tard si chers aux surréalistes (27).

Le roman se propose donc, conformément au programme de la préface à *Mademoiselle de Maupin*, de montrer par quels prestiges il est possible de chasser la mélancolie "nordique" qui a, avec l'hypocrisie et le sens du péché, infesté l'Occident démocratique. C'est ce spleen ignoble que dénonce la "lettre persane" qui conclut le récit. De cette société l'héroïne Musidora est à la fois l'antidote et l'expression. Courtisane raffinée, elle représente ce qu'il y a de plus artiste dans cet univers. Non sans équivoque : se livrant à la fois au culte et au commerce de la (sa) beauté, elle partage le sort de l'artiste, qui est de vivre en même temps dans deux sphères incompatibles ; c'est de cette contradiction qu'en définitive elle meurt. Et non sans faiblesse : petite-maîtresse mélancolique, on ne jurerait pas qu'elle n'inspire pas à Gautier le même dédain qu'à son héros, sévère pour cette "parisienne, blondine, propre..." (28).

Ce héros éponyme de la nouvelle est lui-même fort ambigu. Il approche de la plus haute perfection imaginable, refusant le stéréotype du "beau ténébreux" : non pas "étrange et fatal", mais "capricieux et fantasque" (29) ; nulle ombre sur un être qui n'a "jamais un désir inassouvi" (30), et n'est cependant aucunement blasé. Aussi bien le soleil et l'or (signifiant contenu dans son nom) sont les thèmes majeurs de la description du personnage comme du lieu où il vit (31). Mais tant de lumière fait ressortir d'autant plus vive-

ment que cet univers construit pour conjurer ou guérir la mélancolie pourrait bien n'être que l'objectivation rêvée de l'univers intérieur du mélancolique. La mélancolie, la vraie, celle qui disjoint le sujet de lui-même, chassée de l'âme de Fortunio, fait retour dans le secret de son être et de son monde. Le désinvestissement à l'égard du monde, les "éclipses", la dualité entre deux vies, l'une "tout extérieure", l'autre "mystérieuse, séparée et profondément inconnue" (32), renvoient au morcellement qui est le sort de l'artiste moderne (33). Plus gravement encore, l'aventure passionnelle fait surgir en lui "d'affreuses amertumes", "des rages diaboliques" (34), "des transports de bête fauve" (35), qui le rendent capable de "déchirer des lions" ou d'écortcher vive l'aimable enfant qui est dans son lit (36).

C'est donc clair : Fortunio est le plus bel exemplaire du "tyran mélancolique" (37), maître d'un univers où il est "adoré comme un dieu", dont il a, il est vrai, "la puissance exterminatrice" (38) ; radicalement solaire, il est aussi, en son foyer le plus intime, parfaitement ténébreux. Ayant troqué le désir pour la possession, dès que "sa puissance se trouv(e) en défaut, cette idée s'attach(e) à son flanc comme un vautour" (39) : on reconnaît l'image-cléf de la mélancolie chez Gautier. L'ouverture vers un "nouveau monde amoureux" échoue donc totalement : que pourrait apporter, en amour, un être "qui avait peine à concevoir qu'il y eût au monde un autre homme que lui" ? (40) Lorsqu'il est las de la "complaisance agrémentée de ciel et de luxe" que lui procurent ses femmes, et qu'il veut rejoindre "l'amour essentiel" dont il est exilé (41), ce ne peut être qu'à travers le désert que créé sa soif de désastres et de massacres. Ainsi la tentative pour imaginer une sorte de maîtrise compatible avec un manque total d'intérêt pour le monde social où l'on se trouve jeté reconduit à une nouvelle difficulté. L'ambition démesurée du *moi* qui veut s'égaliser à tout ce qui existe contraint l'artiste à affronter en lui-même un chaos redoutable, cause réelle d'une indéradicable mélancolie, d'une passion de l'informe qui surgit en éclairs de violence, et que seul l'art est en mesure de discipliner, à condition que la forme créée soit taillée dans le marbre.

Peut-être est-il alors possible d'interpréter les lignes assez énigmatiques où Gautier, dans une lettre à Saint-Beuve, signale en *Fortunio* un manifeste d'une importance majeure pour la définition de son art :

" ... *Fortunio* est le dernier ouvrage où j'aie librement exprimé ma pensée véritable ; à partir de là l'invasion du *cant* et la nécessité de me soumettre aux convenances des journaux m'a jeté dans la description purement physique ; je n'ai plus énoncé de doctrine et j'ai gardé mon idée secrète" (42).

C'est inviter à lire l'œuvre de la maturité à partir des perspectives tracées (implicitement) dans *Fortunio* : et, de fait, tout un réseau de rappels thémati-

ques, de citations, permet de suivre cette dialectique à l'œuvre dans les textes "orientalisants" de Gautier ; disons, les textes sur le hachich, les récits de voyage, et certains récits de fiction.

Ces textes ont en commun, en effet, de relater des tentatives de transgression des règles de vie de l'Occident. Au premier plan, on placera les notations concernant la dissolution du *moi*, qui reviennent presque littéralement identiques dans les descriptions des effets du hachich et dans les discours par lesquels les personnages mélancoliques décrivent leur état. Alors que Gautier écrit :

"A chaque minute, des flots de bonheur me traversaient, entrant et sortant par mes pores, car j'étais devenu perméable, et jusqu'au moindre vaisseau capillaire, tout mon être s'injectait de la couleur du milieu fantastique où j'étais plongé" (43),

Octave Labinski, le héros d' *Avatar* atteint de mélancolie mortelle par chagrin d'amour dit :

"Il me semble que mon corps est devenu perméable, et laisse échapper mon moi comme un crible l'eau par ses trous. Je me sens fondre dans le grand tout, et j'ai peine à me distinguer du milieu où je plonge" (44).

Rien d'étonnant à ces réemplois : ceux qui transféreront des descriptions d'extases obtenues avec l'aide du hachich vers les visions mystiques de *Spiritisme* surprennent (voire scandaliseraient davantage). Les stupéfiants, selon la doctrine du Dr Moreau de Tours (45), avaient pour but de permettre à des artistes et des aliénistes d'explorer le dedans de la folie. On comprend donc que les paradis artificiels et la mélancolie puissent apporter des révélations comparables sur les mystères de l'identité et de la perte d'identité : rien de plus que ce avec quoi joue la création littéraire. L'austère leçon qu'apporte *Avatar*, c'est que cette perte d'identité n'a de chance de réussir que pour des fins strictement désintéressées et artistiques : évidence que Gautier juge bon, à ce moment, de réaffirmer.

Les récits de voyage manifestent le même souci d'explicitement en quoi la rencontre de l'Orient suppose un dépassement des diverses limites imposées par la norme européenne au travail artistique, même si dans des textes voués à "la description purement physique" il faut le lire indirectement. Ainsi le *Voyage en Espagne* est-il composé de telle sorte que l'ensemble de ce qui constitue le mythe espagnol dans la poésie de Gautier jusqu'en 1839 se trouve "décalé", si l'on ose dire, vers l'Orient. L'initiation au royaume de

la mort, qui fait l'objet du poème *En passant à Vergara* (46), reprend la mythologie de *La Comédie de la mort*, mais le chapitre correspondant, en prose, traite de la religion sur le mode du grotesque (47). Quant au grand thème symbolique de la mélancolie moderne, Don Juan, il n'apparaît furtivement qu'à l'avant-dernier chapitre, dans un résumé en style de guide touristique (48) avant que *Constantinople* le relègue au rang d'un "subalterne coureur d'aventures" (49). L'épisode des deux comédiens, au chapitre IV (50), allie le sentiment de la mort et le grotesque. Mais surtout le thème majeur de la tauromachie qui succède à l'évocation des tableaux de Valdès Leal ("La place des Taureaux était fermée à notre grand regret...") (51) et domine l'ensemble du texte, en tant qu'expérience essentielle et énigmatique, où le solaire et le nocturne, le tragique et le grotesque, l'érotisme et le lugubre se confondent, est l'opérateur principal de ce déplacement de la mélancolie. Car l'Espagne est le lieu où sa sombre fureur qui faisait délirer Fortunio est l'objet d'un drame qui se déroule en plein soleil, sous les yeux et avec la participation de la foule. L'Orient, paradis des artistes, le serait pour cette raison que s'y inversent les rapports entre le secret et le public, entre le permis et l'interdit.

Que tout effort pour fuir la mélancolie par le voyage en Orient conduise à faire au contraire une expérience beaucoup plus radicale de ce qui est en jeu dans la "maladie du bleu", comme dit Gautier au début du *Voyage pittoresque en Algérie*, texte repris, avec des variantes, au début des *Aïssaoua* (52), c'est ce que souligne l'ordonnance du récit, qui, après ce préambule, conduit le voyageur, comme un initié, vers des célébrations de plus en plus insoutenables, comme est la danse orgiaque à laquelle ce chapitre est consacré.

La guérison de la mélancolie ne s'accomplit pas par une diversion, mais au contraire en le plongeant dans une réalité plus effrayante que tout ce qu'il a pu rêver ; l'important est de pouvoir dire, comme le voyageur à Bli-dah : "... l'air frais du matin eut bientôt balayé ces terribles visions nocturnes - qui sont pourtant des réalités" (53). Le chapitre terminal, plus complexe et plus délicatement ouvragé, joint ces thèmes de la danse conjurant l'innommable, à celui de la renonciation à tout objet de désir ; invité par hasard à partager la couche de deux jeunes danseuses, il s'abstient de toute tentative de séduction, ne gardant d'elles que ce qu'il doit à son activité d'artiste.

Constantinople est bien entendu un carrefour important de rappels thématiques. Le paysage paraît au voyageur aussi factice que les dioramas de Fortunio (54), de même que les cyprès du cimetière de Scutari évoquent les deux cyprès de l'Alhambra (55), sans parler même des tombes, qui font évoquer en souriant les sombres inquiétudes de la jeunesse. L'Orient apparaît comme porteur d'une délivrance de l'individualité :

"Les civilisations extrêmes pèsent sur l'individualisme et vous ôtent en quelque sorte la possession de vous-mêmes en retour des avantages généraux qu'elles vous procurent ; ... la liberté règne dans le silence et la solitude, et il n'y a que Dieu au-dessus de vous."

Dieu ? ce n'est pas aussi rassurant que cela : ne serait-ce pas la source d'une nouvelle aliénation ? Le face-à-face du sujet et de Dieu reconduit à la transe, et au désordre de la cérémonie vertigineuse ou orgiaque :

"Moi qui comprends les prêtres d'Athys, le fakir indou, le trappeur et le derviche se tordant sous l'immense pression de l'éternité et de l'infini, et tâchant d'apaiser le dieu inconnu par l'immolation de leur chair et les libations de leur sang" (56).

On retrouve encore, mais avec une signification complètement inversée, le tyran mélancolique, modèle de renoncement à tout désir, comme remède, mais aussi comme accomplissement de la mélancolie :

"Quant aux yeux, je ne puis les comparer qu'à des soleils noirs arrêtés dans un ciel de diamant ; aucun objet ne semblait s'y réfléchir ; comme les yeux des extatiques, on les eût crus absorbés par quelque vision insaisissable au regard vulgaire" (57).

Mise à distance du mythe de Fortunio :

"on sentait... que tous les rêves les plus charmants étaient pour lui d'insipides réalités, et qu'il se glaçait lentement dans cette froide solitude des êtres uniques" (58).

C'est que le sultan est l'antithèse parfaite d'un artiste :

"Je ne pouvais m'empêcher de penser à tous ces trésors de beauté perdus pour le regard humain, à tous ces types merveilleux... qui s'évanouissent sans avoir été reproduits par le marbre ou la toile, sans que l'art les ait éternisés et légués à l'amoureuse admiration des siècles" (59).

L'Orient est le lieu où la mélancolie cesse d'être un sentiment, mais se confond avec la pure et simple acceptation de la présence du monde. C'est un autre regard qui en apporte à Gautier la révélation ; celui d'une esclave que l'on expose au marché, et que le voyageur négocie - mais n'achète pas, contrairement à ce que Nerval prétendait avoir fait dans son *Voyage en Orient*. Il note

"l'expression inexprimablement nostalgique de ses yeux, et une mélancolie pour ainsi dire animale, celle d'une gazelle captive ; des yeux européens ne sauraient avoir ce regard où la douleur n'est plus une pensée, mais un instinct" (60).

On retrouve ici ce motif, si important dès l'origine, du regard ; mais on est assez loin de la "description purement physique". Le regard permet en effet, non de pénétrer ni même de comprendre la mélancolie de l'autre, mais de la rencontrer avec l'évidence d'une chose. Du reste, Gautier se met ironiquement en garde lui-même contre la tentation d'interpréter arbitrairement les systèmes de signes qu'il ne déchiffre pas. Relatant une farce vue à Constantinople, il conclut :

"Peut-être me suis-je aussi complètement trompé que l'amateur entendant une symphonie pastorale qu'il prenait pour l'oratorio de la Passion, et qui plaçait le soupir de Jésus mourant à l'endroit où le compositeur avait voulu rendre le chant de caille dans les blés" (61).

On comprend ainsi comment Gautier peut dialoguer, par texte ou par voyage interposé, avec Nerval, ou tenter, après le dénouement de la tragédie, d'en comprendre les ressorts. Le texte qu'il consacre au *Voyage en Orient* de son ami est une paraphrase un peu lâche de l'épisode Druse du Voyage, où il est facile de lire, derrière l'hommage amical, une tentative d'interprétation (62). Or, ce qu'il souligne, c'est l'illusion que l'exotisme, avec les possibilités de jeux de masques qu'il offre, peut donner l'occasion d'une renaissance. Alors que le voyageur s'imagine qu'"un amour nouveau était né dans ce cœur qui se croyait mort" (63), alors que

"à travers cette jeune fille, ressuscité et rajeuni, apparaissait un ancien amour, dont il était allé chercher l'oubli en Orient... Le hasard ou la fatalité... le ramenait vers ce qu'il fuyait" (64).

Rien donc de la vertu cathartique du regard "objectif" : c'est toujours son propre drame que le voyageur met en scène. Il est donc assez probable que Gautier avait présent à l'esprit le cas de Nerval, quand il écrit coup sur coup, en 1856, *Avatar* et *Jettatura*. Dans *Avatar*, la rencontre textuelle avec un passage de Nerval peut difficilement être due au hasard. En effet Nerval écrit :

"Je ne veux pas dire qu'un éternel été fasse une vie toujours joyeuse. Le soleil noir de la mélancolie, qui verse des rayons obscurs sur le front de l'ange rêveur d'Albert Dürer, se lève aussi parfois aux plaines lumineuses du Nil, comme sur le bords du Rhin, dans un froid paysage d'Allemagne" (65).

Or Octave, le héros d'*Avatar*, tente lui aussi de se guérir par le voyage (ce qui est à l'époque une prescription classique en cas de mélancolie ou de spleen). Or c'est un échec :

"Un voyage à Naples ne produisit pas un meilleur résultat, ce beau soleil si vanté lui avait semblé noir comme celui de la gravure d'Albert Dürer ; la chauve-souris qui porte, écrit dans son aile, ce mot : *mélancholia*, fouettait cet azur étincelant de ses membranes poussiéreuses et voletait entre la lumière et lui ; il s'était senti glacé sur le quai de la Margellina, où les lazzaroni demi-nus se cuisent et donnent à leur peau une patine de bronze" (66).

Déjà Van der Tuin avait fait le rapprochement entre *Jettatura* et le séjour à Naples qui fait l'objet, entre autres, du récit d'*Octavie*, dans *Les Filles du feu*. Sous le masque de la fiction, Gautier développe beaucoup plus librement un thème qui ne surgira que sous le voile d'une très légère allusion dans le texte consacré au *Voyage* (67). *Jettatura* développe le thème d'un regard aliéné, au sens propre du mot : envahi, par moments, par un "malin génie" qui fait ruisseler l'influence mélancolique sur le monde, y compris le monde matériel. Chose incompréhensible pour un Occidental habitué à une séparation cartésienne entre le matériel et le spirituel : le mot "jettatura" apparaît pour la première fois dans un contexte algérien, à propos de la "Danse des Djinns". Or, à l'école du Dr Moreau de Tours, provoquant par des moyens matériels les effets les plus surprenants sur l'être intellectuel, on est prêt à rechercher en quoi ce dangereux savoir rejoint les traditions des peuples d'Orient, qui, avec le kief, pratiquent l'art de faire de la mélancolie un art de vivre.

Paul d'Aspremont, obsédé par ce qui est un leit-motif de l'imaginaire nervalien (68), n'accorde qu'un "regard distrait au monde extérieur", et, ce qui est plus grave, aux témoignages artistiques d'un passé sollicitant et apaisant l'imagination d'un homme attentif aux paradoxes du temps et de la mort... (69).

Il convient peut-être de s'en tenir à ce point culminant de la trajectoire de Gautier, où l'initiation à la "porosité" du moi est un remède à la morosité, parce que l'Orient met le moi en relation avec un infini, ou avec un dieu, qui a tout du dieu des panthéistes : une éternité, ou "un temps qui détruit tout, même le néant" (70), que rien n'habite. Il y a là un moment d'équilibre, où, entre son désespoir d'homme et sa foi d'artiste, Gautier rencontre le monde sous les auspices d'une mélancolie non pas édulcorée mais apprivoisée. Conscient des dangers affrontés, il peut rendre hommage à ceux qui, comme Nerval, ont succombé à cette tâche d'inventer un rapport à la fois

réel et distant à l'égard d'un monde européen qui oblige à "déplacer les conditions du bien et du mal", comme dit Nerval. Du moins Gautier sait-il par quelle ascèse on peut s'assurer que la porosité du moi ne livre pas la place au malin génie de la mélancolie : il faut d'abord renoncer à la dramaturgie des "Love's labour's lost". Et accepter les rigueurs d'un "style objectif", avec le renoncement que cela implique d'une communication émo-tive avec un lecteur. Curieusement, mais rationnellement, c'est dans *Spirite*, là où l'abandon du moi se récompense non d'un rapport avec le néant, mais de la proximité d'une personne, que se formulera, sous inspiration de l'autre, à une lecture "empathique" :

"Il est moins difficile de connaître un auteur subjectif qu'un auteur objectif..." (71).

Jean-Claude FIZAINE
Université Paul Valéry
Montpellier

NOTES

- 1 L'intérêt moderne pour ces questions est tributaire de la recherche de J. Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie, des origines à 1900*, Bâle, Acta psychosomatica, vol. 4, 1960. On peut consulter J. Postel et C. Quétel, *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Privat, 1983. Parmi les nombreux auteurs qui ont abordé le problème (on en trouvera une liste dans *Le Magazine littéraire*, n° 244, juillet-août 1987) on soulignera la contribution de J. Kristeva, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Gall, 1987.
- 2 Le médecin de Nerval, Esprit Sylvestre Blanche, avait soutenu sur le sujet une polémique avec Lauret, en 1838. Postel et Quétel, op. cit. p. 433. Car le dialogue avec le mélancolique tournait facilement à l'affrontement (ibid. p. 151, sq.).
- 3 D'où les analyses très fines de R. Chambers, *Mélancolie et opposition*, Corti, 1987. Un chapitre est consacré à T. Gautier : "Colère vaporisée". L'intérêt de cet ouvrage est de mettre en relation la mélancolie et les structures textuelles : mais le concept d'"opposition" est d'un maniement délicat.
- 4 Les nouvelles seront citées d'après l'édition procurée par Jean Gaudon, Folio, Gallimard, 1981.
- 5 P. 217.
- 6 Auguste Cherbonneau, né en 1813, était un condisciple de Gautier au Collège Charlemagne. Il a été nommé en 1846 à la chaire d'Arabe de Constantine. Il a fréquenté quelques temps les milieux de la presse : en 1850, il publie dans *l'Événement* quelques contes sous le titre "Les Mille et une nuits arabes", donnés comme fragments d'un ouvrage à publier. Mais la série s'est interrompue, et les textes n'ont jamais été recueillis en volume. Voir Castex, *Le Conte fantastique en France*, Corti, 1951, qui le premier a signalé le rapprochement.

- 6 Bis, P. 12, voir aussi p. 238, section IV.
- 6 Ter, nommée p. 320.
- 7 P. 13.
- 8 On se réfère, pour le statut de l'artiste, aux ouvrages de P. Benichou, et en particulier *Le Sacre de l'écrivain*, Gallimard 1973. Voir aussi *Le Temps des Prophètes*, Gallimard, 1983.
- 9 *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, éd. Droz, Minard, 1954, t. I, p. 179 et 180.
- 10 Dans le roman de ce nom, dans *La Comédie humaine, études philosophiques*, Pléiade 1980, p. 606. Une allusion précise aux théories exposées par Balzac sous couvert de son porte-parole se trouve dans *Avatar*, p. 218 : "La pensée est une force qui peut tuer comme l'acide prussique".
- 11 *Poésies complètes*, Charpentier, 1862, p. 187. Voir Lovenjoul, *Histoire des œuvres*, p. 59 et 63.
- 12 Voir Fichois (C.). *L'image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*. Paris, Corti, 1963.
- 13 Sur ce sujet, voir Montaudon (Alain). "Le Roman romantique de la formation de l'artiste", *Romantisme*, 54, 1988, 4, p. 24 à 37.
- 14 Le dernier ouvrage traitant de ce problème est celui de James S. Patty, *Dürer in french Letters*, Champion/Slatkine, 1989, qui consacre de longues pages à Gautier. On consultera aussi Klibansky (R.), Panofsky (E.) et Saxl (E.) *Saturne et la mélancolie*, Gallimard, Bibliothèque des histoires, 1989 (traduction d'un ouvrage paru en anglais en 1964). Voir surtout les pages 345 - 373.
- 15 Voir Jean Philippon, *Dürer et les romantiques allemands*, dans *La Gloire de Dürer*, Actes du Colloque de Nice, Klincksieck, 1974, p. 153-181.
- 16 Voir K.A. Knepe *Dürer, gravures. Œuvre complet*, Arts et Métiers graphiques, 1964, p. XXXIX, qui souligne "l'écoute attentive et inspirée du langage secret de l'imagination", et "l'incubation du thème de Faust".
- 17 On peut toujours consulter l'article d'Hélène Tuzet, "L'Image du soleil noir", *Revue des Sciences Humaines*, 1987, p. 479-505.
- 18 Edition citée, p. 188.
- 19 *Œuvres complètes*, sous la direction de P. Guillaume, Gallimard, "Pléiade", t. I, 1989, p. 336.
- 20 *Constantinople*, éd. M. Lévy, 1854, p. 163.
- 21 *Ibid.*
- 22 G. Poulet, *Etudes sur le temps humain*, U.G.E., 10/18, 1972, p. 317.
- 23 Il y a encore beaucoup à prendre dans l'ouvrage ancien de Van der Tuin, *L'Evolution psychologique, esthétique et littéraire de Théophile Gautier*, Thèse, Lille, 1933. On trouve encore des idées intéressantes dans J. Savalle, *Travestis, métamorphoses, dédoublements*, essai sur l'œuvre romanesque de Théophile Gautier, 1987. Voir aussi, Voisin (M.), *Le Soleil et la Nuit, L'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Bruxelles, 1981.
- 24 Voir par exemple, J.L. Diaz, "L'artiste romantique en perspective", *Romantisme*, 54 (1986, 4), p. 5 à 24.
- 25 Van der Tuin, op. cit. p. 204.
- 26 Ed. Desessart, 1842, p. 224.
- 27 Voir R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, éd. du Seuil, 19 et surtout Bernard Marrey, "Les réalisations des utopistes dans les travaux publics et l'architecture" dans 1848. *Les Utopismes sociaux*. SEDES/CDU, 1981, p. 199-205 (sur la rue Galerie) Les manuscrits de Fourier sur le *Nouveau Monde amoureux* ne seront publiés qu'en 1845-49 (Fourier, *Œuvres complètes*).

- tes, t. II, éd. Anthropos, 1967).
- 28 P. 251.
- 29 *Fortunio*, éd. citée, p. 190.
- 30 *Ibid.*, p. 220.
- 31 *Ibid.*, p. 221, 223, 282, 284, 288.
- 32 *Ibid.*, p. 228.
- 33 Le rapprochement avec Delacroix, pour lequel plaide avec des arguments convaincants, Joseph Savalle, *op. cit.*, p. 62, *sq.*, va dans le sens de cette interprétation : les deux personnages principaux représentent deux positions subjectives de l'artiste au XIX^{ème} siècle.
- 34 P. 287.
- 35 P. 271.
- 36 *Ibid.*
- 37 Objet d'une journée d'étude organisée par J. Starobinski en juin 1990.
- 38 P. 228.
- 39 P. 287.
- 40 *Ibid.*
- 41 Les expressions entre guillemets sont empruntées au poème en prose "Conte", Rimbaud, *Illuminations*, (Œuvres complètes, Pléiade, 19 , p. 125. Voir l'étude de J.L. Steinmetz, "Ici, maintenant, les *Illuminations*", *Littérature*, 11, octobre 1973, p. 22 à 45.
- 42 Lettre à Sainte Beuve, fin novembre 1863. Citée in Lovenjoul, *Histoire des œuvres*, p. 105.
- 43 "Le Hachich", in *L'Orient*, t. II, (Charpentier 1877), p. 53. Texte publié en feuilleton dans *La Presse*, 1er juillet 1843.
- 44 Ed. citée, p. 218. Voir aussi *Spirite*, éd. du C.F.L., 1981, p. 108 : "Il lui sembla que le sentiment de sa personnalité le quittait, que ses souvenirs individuels s'effaçaient comme ceux d'un rêve confus, et que ses idées s'en allaient hors de vue, comme des oiseaux qui se perdent dans le ciel".
- 45 On consultera avec profit l'article de M. Jeanneret, "La folie est un rêve : Nerval et le docteur Moreau de Tours", *Romantisme*, 27, 1980, p. 59 à 76.
- 46 *Poésies complètes*, éd. cit., p. 315.
- 47 *Voyage en Espagne*, Garnier-Flammarion, 1981, éd. procuré par J.C. Berchet, chapitre IV, p. 78.
- 48 Chap XIV, p. 368.
- 49 P. 187.
- 50 P. 87.
- 51 P. 369.
- 52 Théophile Gautier, Madeleine Cottin, *Voyage pittoresque en Algérie*, Droz, Genève, Paris, 1973. Voir l'histoire du texte dans Lovenjoul, *Histoire des œuvres*, t. I, p. 459.
- 53 P. 106.
- 54 "Je sais que ces merveilles ont besoin, comme les décorations de théâtre, d'éclairage et de perspective" p. 85.
- 55 P. 151.
- 56 P. 153.
- 57 Il s'agit de Sultan Abdul Medjid Khan, ce personnage, et le rituel de ses apparitions, est un lieu commun de la littérature du voyage en Turquie au XIX^{ème} siècle (remarque de J.C. Berchet).
- 58 P. 25.
- 59 P. 187.
- 60 P. 61.

- 61 P. 133. La même anecdote se retrouve dans *Fortunio* , p. 186, où c'est la nature qui ressemble aux grandes symphonies.
- 62 "Syrie, A propos du voyage en Orient de Gérard de Nerval", *L'Orient*, t. I, p. 173-228. Texte publié dans la *Revue Nationale* le 25 décembre 1860.
- 63 P. 206.
- 64 P. 205.
- 65 P. 301.
- 66 P. 210.
- 67 P. 207. "Une idée d'obstacle, de lutte, de destinée contrariée lui vint à l'esprit".
- 68 P. 348. "La maison de briques roses", "un ancien château féodal".
- 69 Pp. 338 et 353.
- 70 *Constantinople*, p. 159.
- 71 *Spirite*, pp. 117-118.

UN LOUIS XIII ORIENTAL

Pour des raisons qui sont, on le sait, politiques autant qu'esthétiques, les motifs de ce que l'on peut appeler par commodité "le Louis XIII" et "l'Orient" se sont développés en parallèle dans la création littéraire et picturale de la 1ère moitié du XIXème siècle. Dans l'œuvre d'Ingres par exemple, *Le Vœu de Louis XIII* exposé au Salon de 1824 prend place entre *La Grande Odalisque* de 1813 et *L'Odalisque à l'Esclave* de 1829. Dans cette même année 1829, Hugo publie *Les Orientales* et compose *Marion de Lorme*.

Pourtant, en dehors de l'œuvre de Gautier, ces deux motifs majeurs ont rarement mêlé leur répertoire. Avant de chercher à définir ce qu'apporte d'original l'œuvre de Gautier par les interférences qu'elle ménage entre le Louis XIII et l'Orient, il vaut la peine d'esquisser les contours de son relatif isolement.

Cette singularité est d'autant plus surprenante que les indices esthétiques essentiels de l'inspiration orientale au siècle même de Louis XIII étaient connus : tels le *Festin de Balthazar* de Rembrandt, la *Thomyris* de Rubens, voire la *Reine de Saba* de Claude Vignon ou la *Panthée devant Cyrus* de La Hyre. Delacroix rappellera, en brillante antithèse, dans la *Chasse au Tigre* de 1854, la *Chasse au Lion* de Rubens. La culture la plus commune enseignait déjà l'espagnolisme de Corneille et les turqueries de Molière et de Racine, qui forment les limites extrêmes du paradigme oriental au XVIIème siècle. Certains en savaient ou feignaient d'en savoir bien davantage : tel Hugo qui connaissait au moins, pour en faire une rime dans *Marion de Lorme*, le titre oriental de cette tragédie de Mairet jouée en 1630 : *Le grand et dernier Soliman* (1).

Mais cet exemple est significatif surtout par son unicité. Il est la seule

inscription de l'Orient dans le Louis XIII du drame hugolien. De même, le mystérieux personnage de l'officier espagnol qui se définit comme un "turc catholique" pour proposer au Père Joseph "des énigmes comme dans l'Orient", est l'unique représentant du répertoire oriental dans *Cinq-Mars* (2).

L'attitude de Joseph Méry est peut-être plus significative encore de ce parti pris de réserve, ou de cette difficulté à unir les deux séries de motifs. Méry se montre assez bien informé dans son *Coup d'œil sur le Siècle de Louis XIII* qui sert de préface aux *Confessions de Marion de Lorme* éditées par E. de Mirecourt en 1848, pour pouvoir faire référence à "la traduction de l'*Histoire de l'Inde* de Mohammed Ferichteh, le célèbre chroniqueur persan". Néanmoins le seul emprunt qu'il se permette au vocabulaire de l'orientalisme dans son essai ne touche en rien au siècle de Louis XIII. C'est une comparaison entre l'Amérique découverte par Cortez et "l'antique Egypte des Pharaons" (3).

Nerval seul semble avoir tenté de créer, si l'on en juge par l'ébauche du *Roman Tragique*, une véritable synthèse en forme de mythe personnel entre le XVIIème siècle et l'Orient, dans le personnage de Brisacier. Ce double de l'écrivain appartient à la troupe de Scarron mais il est prétendu fils du Grand Khan de Crimée et il incarne au théâtre un Achille attaché à défendre, éblouir et conserver en Iphigénie une véritable fille de la Grèce. Nerval modifie donc, en faveur de l'Orient, l'identité et la fonction du personnage scarronien (4).

Au contraire, dans le célèbre *Souvenir d'une autre vie*, publié dans les *Annales romantiques* en 1832, aucun trait oriental ne se manifeste dans l'évocation du Château Louis XIII. Le poème voisinera pourtant avec la Reine de Saba, sous le titre de *Fantaisie*, dans le premier des *Petits Châteaux de Bohême*. Mais sans contamination. Chacune des deux inspirations suit son propre chemin, juxtaposée à l'autre, et un rapprochement suggéré par l'œuvre de Hugo paraît bien le confirmer. Comme Nerval, mais trois ans après, Hugo a silhouetté son château Louis XIII. Et comme Nerval, il l'a fait dans un coucher de soleil. Ce ne sont plus seulement "des vitraux teints de rougeâtres couleurs", mais un flamboiement où le château se dissout dans l'incendie du couchant :

"C'était un grand château du temps de Louis XIII
Le couchant rougissait ce palais oublié
Chaque fenêtre au loin, transformée en fournaise,
Avait perdu sa forme et n'était plus que braise,
Le toit disparaissait dans les rayons noyé" (5).

A quoi "rime" ce château Louis XIII qui n'est plus rien qu'un nom, et surtout qu'un effet de lumière dans lequel va se développer une forme de

rêverie particulière ? Hugo a déjà, semble-t-il, répondu sans répondre dans l'impertinente boutade de la Préface des *Orientales*, texte canonique s'il en fut pour le Premier Romantisme.

"A quoi rime l'Orient ? Il répondra qu'il n'en sait rien, que c'est une idée qui lui a pris, et qui lui a pris d'une façon assez ridicule, l'été passé, en allant voir coucher le soleil" (6).

Le Louis XIII pour Gautier comme l'Orient pour Hugo "rime" d'abord à ces spectacles intérieurs que suscite un coucher de soleil : il explique dans les *Grotesques*, en conclusion d'une surprenante réécriture de *La Maison de Sylvie* de son homonyme Théophile de Viau :

"C'est un paradis à dégoûter du Paradis terrestre. C'est un de ces beaux rêves que les poètes et les peintres font le soir quand ils regardent le soleil se coucher derrière les grands marronniers, et comme j'en fais bien souvent à ma fenêtre, en regardant les pavillons de brique et les toits d'ardoise de ma Place Royale, au bruit de l'eau dans les bassins et du vent dans les arbres" (7).

Ainsi, le Louis XIII et l'Orient romantiques, fantasmes du soleil couchant, jaillissent tous deux de même source : ils participent d'une même fascination pour la splendeur de l'éphémère. De cette unité profonde, Gautier a su tirer de surprenantes modulations en écrivant, dans les *Grotesques* et dans le *Capitaine Fracasse*, un Louis XIII en forme d'arabesque. Il avait su, entre temps, décrire les "festons et les astragales" d'un orient "baroque", dont les figures, composées du même style, prennent place sans disparate en prolongement du Louis XIII dans la grande arabesque de l'œuvre.

La partie la moins convaincante du code d'écriture qui permet cette mise en continuité du Louis XIII avec l'Orient est sans doute le jeu répétitif des clichés, en vertu duquel il n'est pas un tapis qui ne soit de Smyrne ou tout au moins de Turquie, pas un festin qui ne soit de Balthazar, ou de Gamache. Tout cristal est de Bohême sinon de Venise, toutes les épées sont de Tolède, et tous les cuirs de Cordoue. Ces épithètes de nature, qui parsèment le *Capitaine Fracasse*, sont sans intérêt pour notre propos. Loin de mettre l'œuvre en relation avec l'Orient, au champ lexical duquel toutes appartiennent, elles la referment sur elle-même dans son appartenance à un genre, celui du roman historique Louis XIII.

Ce qui réunit en profondeur le Louis XIII et l'Orient, c'est qu'ils sont tous deux porteurs de mystère. Comme les marronniers de la Place Royale ou les deux cyprès de l'Alhambra dont le souvenir hante encore Gautier

à Constantinople (8), ils font signe, mais de quoi ? Il est significatif que la Préface des *Grotesques* ait été d'abord une Post-face, et qu'elle laisse le lecteur devant des perplexités. Il ne s'agit pas d'une démonstration dont le plan pourrait être tracé d'avance parce que la conclusion en serait prévue, mais d'un voyage d'exploration dont chaque portait est une étape et dont le bilan reste à découvrir jusqu'à la fin. Ce bilan, le voici :

"En dehors des compositions que l'on peut appeler classiques, il existe un genre auquel conviendrait assez le nom d'arabesque..." (9).

Genre au conditionnel, située dans un pur "en dehors", à une distance du "classique" qu'on ne saurait évaluer parce qu'elle est celle de l'altérité absolue. Le style de Théophile et de Saint-Amant reçoit ainsi sa seule identité d'un emprunt au mystère oriental de l'arabesque :

"Ce mystère, qui d'abord occupe l'imagination devient fatigant à la longue, lorsqu'on a reconnu qu'il n'y a pas d'espoir de le deviner" (10).

Vouée à l'échec, parce qu'elle est dirigée vers ce mystère, la vision d'Orient est vite dissipée par le découragement.

"L'on y renonce bientôt, et l'on ne jette plus qu'un regard distrait" (11).

Telle est la conclusion mélancolique du séjour à Constantinople. Telle était déjà, mais sur le mode humoristique, la conclusion des *Grotesques* :

"Rentrez donc dans votre poussière, pauvres gloires éclopées, figures grimaçantes, illustrations ridicules, et que l'oubli vous soit léger !" (12).

Mystère et échec, si l'on y prend garde, se révèlent inscrits dans le projet même et dans le procédé obligé de l'écriture, puisqu'elle est dirigée vers des objets sans contours définis, que désignent seulement les mots magiques : *grotesque*, *orientales* prononcés déjà, séparément, par le Maître Hugo et que Gautier cherche obscurément à réunir dans son propre discours. Sans contour défini, l'Orient peut emprunter tour à tour ceux de l'Espagne, de l'Algérie, de l'Egypte ou de la Turquie, voire furtivement ceux de la Chine ou du Japon et, même, virtuellement, de la Polynésie. *Quand visiterai-je l'Amérique et la Polynésie ?* soupire Gautier avant même d'avoir abordé aux rives du Bosphore (13). De même, les fantaisies baroques, autour du Louis XIII, peuvent déployer leurs arabesques depuis le gothique vers le rococo troubadour.

Pour atteindre ces objets à l'unité multiple, la vision s'épuise à se fragmenter et à se répéter en des illuminations successives : "médallions" des *Grotesques*, "daguerrotypes littéraires" de *Constantinople*, et plus tard "eaux-fortes ou gravures historiées de légendes" du *Capitaine Fracasse* (14). Décomposée en instants, elle s'éteint sans cesse et meurt chaque jour, comme l'éclat des soleils couchants qui l'inspire et pourrait lui servir d'emblème.

Ce qui importe, c'est qu'entre-temps, elle ait fait chatoyer la puissance de ses couleurs, et la luxuriance de ses formes, *aux rayons du soleil qui se couche*, comme chante le Sphinx baudelairien. Ce qui compte chez les poètes du temps de Louis XIII, c'est "la couleur et le détail" (15). Car, dans la littérature du temps de Louis XIII comme dans l'espace oriental, la couleur d'abord est capitale. Ce que Gautier reproche à l'école des versificateurs grammairiens fondée par Malherbe et continuée par Despréaux c'est d'avoir "tâché de dépouiller la langue de sa partie colorante" (16). C'est pourquoi il apprécie chez Saint-Amant "la couleur forte et tranchée", "le vert et le bleu" de son fromage, le "ventre vermeil" de ses flacons ; chez Scudéry, les paysages où le jaune et l'outrémer dominant : des mers "d'un ton de poireau", des allées d'"orangers" dans des caisses "vert-pomme", des chevaux d'un "blanc de satin", des hommes "couleur de potiron". Chez Théophile, Gautier exalte avant tout la passion de la couleur. Il s'extasie en citant les strophes de la *Lettre à son Frère* où Théophile détache le jaune des abricots et celui des muscats, le rouge des pommes de Grenade, la couleur de flamme des fraises, sur le fond vert en deux tons de la forêt et des lauriers (17).

Que ces effets de bariolage, plus proches du style de l'*Odalisque à l'esclave* d'Ingres que de Diaz ou de Ziem, aient aux yeux de Gautier quelque chose d'oriental, on peut le comprendre en observant comment il les rehausse en réécrivant quelques strophes de la *Maison de Sylvie*, c'est à dire en parlant au second degré la peinture déjà parlante de Théophile. Les deux motifs qu'il y ajoute vont tous deux dans le même sens : "faisans de la Chine" et "poissons bleus et rouges" apportent, par dénotation et connotation, la même référence extrême-orientale (18).

Pour composer la débauche colorée de la poésie Louis XIII, ce ne sont pas seulement les oppositions criardes qui entrent en jeu, mais aussi les effets de camaïeu, les contrastes de nuances comme dans ces vers d'Alaric :

"A ce blanc moucheté dont son corps est couvert
La blancheur de ses bras, à l'hermine opposée
Y trouve un nouveau lustre, et l'en rend plus prisée

Et celle de son teint, malgré son incarnat
Pourrait noircir un cygne auprès de son éclat" (19).

Cette sorte d'hypotypose visionnaire et forcenée, qui prolonge en fantasme sensuel la chose vue est, dans le mouvement frénétique qu'elle prête aux choses, à la fois promesse de vie et menace de mort. A sa façon convulsée, elle délivre le même message que les cyprès de l'Alhambra ou les cimetières-boulevards de Constantinople. Le même qu'un coucher de soleil où toutes les formes se mêlent dans l'éblouissement avant de disparaître dans la nuit.

Entre-temps, par leurs grimaces, les figures grotesques du Louis XIII à l'orientale ont averti que si l'enjeu était le mystère, la fin de partie était nécessairement la mort. Leurs convulsions rhétoriques sont vénéneuses, et les flamboiements peuvent coûter cher.

"Les plus simples fleurs de rhétorique prennent une dimension monstrueuse ainsi que les fleurs de l'île de Java, et répandent un parfum étrange qui porte à la tête comme l'assa foetida ; la moindre efflorescence de langage y devient sur le champ agaric ou champignon. Chaque mot vous tire la langue, vous fait la moue, et vous regarde avec des yeux de basilic, et jusqu'aux simples particules, tout a l'air louche et venimeux" (20).

Identique était l'avertissement des têtes de morts aperçues à Malte, sur le chemin de Constantinople, "cravatées d'ailes de papillon", "hiéroglyphes funèbrement pompadour de la brièveté de la vie" (21). Or, c'est bien celui que délivrent globalement, à grand renfort d'objets à double lecture, pittoresques d'apparence mais symboliques d'essence, les peintres et les poètes de l'âge baroque, libertins ou croyants, pour inviter à la jouissance ou à la conversion. Gautier le redécouvre de manière originale, à la faveur d'une idiosyncrasie toute personnelle entre l'espace oriental et le siècle de Louis XIII.

Il n'est pas surprenant, puisque les visions du temps de Louis XIII et de l'Orient sont largement consubstantielles, que s'organise entre elles des jeux d'intertextualité qu'on aperçoit déjà dans *Les Grotesques*. Il est naturel aussi que le *Capitaine Fracasse*, œuvre de toute une vie, et achevé après les expériences orientales, soit écrit en utilisant un système de signes largement tributaire de l'Orient.

On pourrait d'abord douter, par exemple, que le nom et le blason du héros, ces trois cigognes d'or sur champ d'azur, qui ont remplacé les trois pommes de pin sur champ de sable du primitif Gramagnac (22), corres-

pendent à un désir de transposition orientale, par les couleurs de l'écu et la nature de l'animal. On sera mieux disposé à l'admettre si l'on se souvient que l'ancêtre de la famille, Palamède de Sigognac, s'en fut guerroyer aux croisades, et put placer des cigognes dans ses armes comme rappel de sa bravoure.

Mais ces animaux héraldiques connotent aussi dans l'intertexte de l'Orient de Gautier, la Cigogne apparue en faisant l'ascension du Dôme de l'Escorial, longuement décrite avec ses trois petits

"dans un grand nid de paille semblable à un turban renversé et qui ne bougeait non plus que la cigogne gravée sur bois qui orne le frontispice des livres mis en lumière par Cramoisi."

"Ce groupe mélancolique, note encore Gautier, ajoutait encore à la solitude profonde du lieu et donnait une teinte égyptienne à cet entassement pharaonien" (23).

On ne peut douter que l'animal parèdre de Sigognac, l'âme du Château de la Misère, Beelzébuth, semblable à "ces chimères japonaises qu'on place dans les cabinets parmi les autres curiosités" (24) ne soit en réalité doublement oriental, nippo-andalou, pour ainsi dire, puisqu'il est pareil à ses congénères aperçus en Andalousie dans une auberge de rencontre :

"des chats que l'absence d'oreilles et de queue, car en Espagne, on leur retranche ces superfluités ornementales, rendait semblables à des chimères japonaises" (25).

Et, à la fin du roman, cet animal à l'orientalité décidément multiple, reparait une dernière fois :

"Beelzébuth, roulé en boule aux pieds de Sigognac, ronflait comme le chat de Mahomet sur la manche du prophète" (26).

Presque tous les personnages humains ou animaux du *Capitaine Fracasse* entrent ainsi, par un trait de visage, de caractère ou de conduite, en relation avec l'Orient. Aux extrêmes de la distribution féminine, Chiquita appartient à tout l'Orient par le "blanc presque bleu" de ses yeux, autant qu'à l'Espagne par son nom, son origine et la devise de son poignard, entièrement transcrite de *Tra los Montes* :

"Cuando esta vivora si pica
No hay remedio en la botica" (27).

Mais la blonde et blanche Isabelle, son double antithétique, s'orientalise aussi quand elle se métamorphose dans le langage précieux de Vallombreuse, en Hippolyte, reine des Amazones, et surtout quand elle se charge de lire à son frère le récit d'un

"corsaire barbaresque à l'incomparable princesse Arménaïde sa captive, assise sur des carreaux de brocart d'or". (28)

Ainsi tout renvoie à l'Orient. Inversement, tout l'Orient, de l'Espagne au Japon, en retour, figure dans le *Capitaine Fracasse*. La Chine, grâce aux yeux de Matamore qui se "retroussent à la chinoise vers les tempes", mais aussi grâce au barbouilleur du Soleil Bleu "que les Chinois eussent loué, qui estiment d'autant plus l'artiste qu'il s'éloigne de la nature"; et c'est la lueur d'une "lanterne de Chine" qui éclaire la jolie tête d'Isabelle dans son lit de noces. Les mosaïques byzantines sont évoquées par l'oiseau bariolé brodé sur le jupon de Chiquita. La Chapelle de Vincennes fait briller joyeusement au-dessus des remparts du Château les "croissants dorés" qui surmontent ses "minarets". La Palestine avait éclairé la première rencontre des deux amants, grâce au chandelier à sept branches posé sur la table du premier festin, mais elle avait troublé la première nuit par des "sanhédrins" de rats dans le grenier. Et le chariot de Thespis, tiré par ses bœufs d'une "majesté mithriaque", se dirige vers Paris comme vers "le nouveau Chanaan" des "Hébreux chrétiens". L'Égypte est rappelée par l'horrible vieille qui contemple, muette, l'arrivée des voyageurs à l'Auberge du Soleil Bleu,

"le menton sur les genoux et les mains entrecroisées sur les os des jambes, en la position de quelque antique idole égyptienne".

Quelques lignes plus loin, l'abominable et fantasmagorique vieille, surdéterminée comme égyptienne, est qualifiée par Blazius de "vieille momie échappée de sa boîte". La lointaine Afrique de Prêtre Jean est racontée par les gazettiers du Pont-Neuf, en même temps que le dernier édit du Sophi de Perse. Et Vallombreuse, pour railler Isabelle, s'imagine en lion de l'Atlas :

"Un monstre d'Afrique sortant de sa caverne, la gueule rouge, les dents aiguës et les griffes en arrêt, vous eût, certes, moins effrayé" (29).

Il n'est pas surprenant qu'un tel royaume ait un monarque à son image. Quand Louis XIII passe devant eux, Hérode et le Baron peuvent apercevoir

"ses mains blanches et maigres posées sur ses genoux, comme celles de certaines idoles égyptiennes" (30).

Ainsi donc, dans le *Capitaine Fracasse*, de toute part des reflets ou des ombres d'Orient apparaissent. Et des symboles orientaux marquent les points cardinaux de l'aventure.

Cet entrelacs du Louis XIII et de l'Orient paraît unique dans le paradigme du roman historique Louis XIII, qui comporte, au moins une quarantaine de titres entre 1826 et 1875. Sans doute une connivence entre l'Orient et le Louis XIII est-elle confusément perçue par la communauté artistique. On le devine dans certains témoignages, comme celui d'Ingres, qui écrit en envoyant à son ami Marcotte en 1829 l'*Odalisque à l'Esclave* :

"Tu feras faire un cadre aussi baroque que possible : c'est du Turc."

Mais Gautier semble bien le seul à avoir systématiquement exploité cette affinité, pour en faire le sujet d'une double création, critique et narrative, aux deux extrémités de sa carrière. L'Orient, dans *Les Grottesques*, fonctionne comme une structure de réception des textes, implicite d'abord, explicite ensuite, quand on aborde Théophile de Viau, ce double Louis XIII de Gautier, mais qui ne reçoit son nom que dans la Post-Face : l'arabesque. Dans ce mot, l'Orient se manifeste non comme collection concrète d'objets, mais comme "idée-forme". Appliquée à la littérature du temps de Louis XIII par un lecteur sensible et intuitif, elle y fait apparaître, pour la première fois, l'unité d'un style, précédant les démonstrations que Bürckhardt et Wölfflin appuieront sur l'analyse des arts plastiques. L'application de l'idée d'arabesque aux écrivains du siècle de Louis XIII marque l'émergence du baroque littéraire français.

Dans le *Capitaine Fracasse*, au contraire, l'Orient passe du statut d'idée-forme à celui de collection d'objets. Il se déploie dans une riche série de noms, de formes et de couleurs. Ces objets sont souvent des souvenirs de voyage. Mais ils ne sont jamais présents comme tels, jamais référés à une expérience personnellement vécue. Inactualisés, ils se fondent dans l'intemporel d'une culture et d'une mythologie. Comme les mythes antiques ou les mythes germaniques, avec lesquels il alterne et auxquels il se superpose, l'Orient est une ombre portée des personnages, du décor, et de l'aventure. Il les détache sur un fond d'"ailleurs" exotique et d'éternité mystérieuse : comme sur l'éphémère et vaine splendeur d'un coucher de soleil.

Jean-Claude BRUNON
Université Paul Valéry

NOTES

Les abréviations renvoient aux éditions suivantes des œuvres de GAUTIER.

C. = *Constantinople*, nouvelle édition (2e), Paris, Michel Lévy, 1857.

C.F. = *Le Capitaine Fracasse*, édition Boschot, Paris, Garnier, 1961.

G. = *Les Grottesques*, édition Rizza, Paris, Schena-Nizet, 1985.

T.L.M. = *Tra los Montes*, T. I et II, Paris, Victor Magen, 1843.

- 1 *Marion de Lorme*, acte II, sc. 1 où "Soliman" rime avec "donne m'en".
- 2 *Cinq-Mars*, chp. 13, L'Espagnol.
- 3 Méry, *Un coup d'œil sur le Siècle de Louis XIII*, publié en Avant-propos des *Confessions de Marion Delorme*, par E. de Mirecourt, 3e éd., Paris, Havard, 1856.
- 4 *Le Roman Tragique*, paru dans *L'Artiste* du 10 mars 1844. Cité d'après l'éd. Lemaître des *Oeuvres* de Nerval, Paris, Garnier, 1966, pp. 495 et 498.
- 5 *Les Voix Intérieures*, 1837, XVI : *Passé*, daté du 1er avril 1835.
- 6 *Les Orientales*, Préface de la Ière édition, datée de janvier 1829.
- 7 G., p. 161.
- 8 C., chp. XIII, Le Cimetière de Scutari, p. 158.
- 9 G., *Post-Face*, p. 452.
- 10 C., chp. XXX, (sans titre), p. 363.
- 11 Ibid.
- 12 G., *Post-Face*, p. 455.
- 13 C., chp. IV, Smyrne, p. 51.
- 14 G., *Post-Face*, p. 456, N. 1 (texte de 1853). - C., chp. XXV, L'Atmeidan, p. 308 - C.F. *Avant-propos* de 1863, p. 503.
- 15 G., p. 325.
- 16 G., p. 202.
- 17 G., *Saint-Amant*, pp. 202, 203, 215 ; - *Scudéry*, p. 325 ; - *Théophile*, p. 158.
- 18 G., p. 160.
- 19 G., p. 326.
- 20 G., p. 187.
- 21 C., chp. II, Malte, p. 26
- 22 Variantes du mss. du *Capitaine Fracasse* (coll. Lovenjoul C 415). Pour l'ensemble des variantes, cf. T. II des *Oeuvres narratives* de Gautier, à paraître dans la collection de la Pléiade.
- 23 T.L.M., T.I, pp. 232-233. Les Cramoisy (plutôt que Cramoisi comme l'écrit Gautier), prestigieuse famille d'éditeurs parisiens, avaient pour "marque" au XVIIème siècle, une cigogne.
- 24 C.F., p. 10.
- 25 T.L.M., T. II, p. 233.
- 26 C.F., pp. 461-462.
- 27 C.F., p. 64. - pp. 175 et 275. T.L.M., T. II, p. 28.
- 28 C.F., p. 494.
- 29 C.F., pp. 30, 56, 494, 60, 359, 24, 9, 41, 40, 54, 55, 289, 337.
- 30 C.F., p. 30I.

L'ORIENT OU LA TERRE DU SOLEIL

Ainsi que la plupart des voyageurs français qui l'ont précédé, Théophile Gautier est habité par la nostalgie de l'Orient, terre mythique où le sacré et le profane se côtoient, où l'intensité de l'éclat et de la chaleur solaires est particulièrement sensible. Lui qui a conservé depuis son enfance "un fond méridional" écrit de Saint-Petersbourg à Ernest Feydeau en décembre 1858 : "Je suis un fils du soleil, et cependant j'aime la neige" (1). S'il aime le contraste de l'été et de l'hiver, il éprouve de l'horreur pour tout ce qui lui masque la lumière : la pluie et les nuages, l'opacité de l'ombre et l'exubérance de la végétation. Aller de l'Occident en Orient, de la France en Grèce, c'est se délivrer des puissances nocturnes pour accéder à la plénitude de la lumière. Guy de Malivert, le héros de *Spirite*, fait la même expérience que le narrateur de la "nouvelle fantastique" :

"On avait laissé en arrière les nuages, les brouillards et les frimas ; on allait de la nuit à la lumière, du froid à la chaleur. Aux teintes grises du ciel d'Occident avait succédé l'azur du ciel oriental" (2).

Malivert part pour la Grèce afin de découvrir le pays du soleil et de rejoindre *Spirite*, son "ange de lumière". Gautier, quant à lui, goûte dans le Midi la gaieté solaire, à Malte "l'ardeur du soleil" et "la lumière des pays chauds" ; en traversant la Méditerranée et en s'approchant des portes de l'Orient, il se sent en communication avec l'univers des origines, des sources du rayonnement solaire, il prend conscience de pénétrer dans le pôle central de la lumière.

"Le lendemain nous devons appareiller pour Smyrne, et je devais, pour la première fois, mettre le pied sur la terre d'Asie, ce berceau du monde, ce sol heureux où le soleil se lève, et qu'il ne quitte qu'à regret pour aller éclairer l'Occident" (3).

Contrairement, à l'Europe occidentale, l'Asie est la terre qui engendre les rêves, favorise l'essor de l'imagination et fait éclore les plus fastueuses inventions de l'esprit. A Constantinople, Gautier discerne

"tout le luxe fabuleux, toute la richesse chimérique de ces pays de soleil que nous entrevoyons comme les mirages d'un rêve du fond de notre froide Europe" (4).

L'Orient n'est pas seulement le lieu de la naissance du jour, il associe le spectacle du paysage lumineux à l'éveil de l'imagination, au sentiment profond de l'énigme et du mystère. Il apparaît comme la patrie originelle, la terre primitive où se sont formés les religions et les éthiques, les sciences et les arts, où la poésie et le merveilleux sont nés en harmonie avec le climat. L'Orient est le berceau du monde et de la civilisation, la terre des aubes et de "la sagesse première et éternelle", comme l'affirmera Rimbaud dans *Une Saison en enfer*.

"Autrefois, c'était de l'Orient que descendaient, comme d'un centre de lumière, vers les régions obscures de l'Occident, les religions, les sciences, les arts, toutes les sagesse et toutes les poésies" (5).

Le voyageur qui s'aventure en Orient croit assister à l'éclosion du jour et aux matins premiers de la création. Gautier lui-même imagine qu'il voit luire derrière les pyramides d'Égypte "les premiers jours du monde". L'Orient est en quelque sorte le territoire de la genèse où le religieux est associé aux rythmes de l'univers et de l'existence quotidienne. Il est la terre du soleil et des commencements où se révèle à l'âme du voyageur la présence constante du sacré.

Vers l'Orient

A la fin d'août 1852, Théophile Gautier quitta Constantinople pour s'embarquer à destination d'Athènes où il demeura quatre jours. Ce bref séjour l'incita à ébaucher le projet d'un *Voyage en Grèce* qu'il n'acheva jamais. Il se contenta de publier les six articles qu'il avait composés dans *Le Moniteur universel* en 1852 et 1854. Ces six chapitres n'ont jamais été rassemblés dans un même volume, les trois premiers ont été repris dans le tome I de *L'Orient* (1877) et les trois derniers dans *Loin de Paris* (1865).

Arrivé le matin au Pirée, Gautier est saisi par la qualité de la lumière qui illumine les bâtiments de la bourgade, alors que les monuments d'Athènes sont dans le lointain dorés "par le baiser du soleil levant". La distance est comme abolie par le rayonnement de la clarté aurorale qui inonde tout le paysage et agrandit le champ de la vision.

"La pure lumière du matin éclairait le quai de pierre, les maisons blanches et les toits de tuiles quadrillées de bandes symétriques du Pirée" (6).

Gautier est d'emblée sensible aux jeux de miroir de l'eau et du soleil, ainsi qu'aux reflets de la lumière dans les airs et sur les montagnes, tandis qu'il exprime son aversion pour la végétation, pour le paysage *épinard*, dérobant les effets de la clarté. Comme Baudelaire, il exècre le "végétal irrégulier" qui *altère* "la beauté des lignes", nuit aux charmes de la couleur et obstrue "l'espace libre", propice aux mouvements de la rêverie. Il préfère "la nudité sévère et mélancolique" du paysage ou même le "désert stérile, blanchâtre et silencieux" où le soleil déploie sa chaude lumière en toute indépendance et en marge de tout obstacle naturel.

"Au loin, à droite et à gauche, s'étagent des collines montagneuses, brûlées par le soleil et revêtues de ces teintes splendides que prend la terre, sous la lumière des pays chauds, lorsqu'elle est dépouillée de végétation" (7).

L'intensité de la lumière athénienne transpose la misère du décor urbain, embellit la réalité et la poétise par l'action de sa brûlante expansion.

"Une lumière aveuglante inondait d'or et d'argent tous les pauvres détails, toutes les mesquineries du temps présent, et les cachait sous un voile radieux" (8).

La lumière solaire, qu'elle soit de l'aurore, de midi ou du crépuscule, est transfiguratrice, elle éclaire le Parthénon d'un éclat qui fait que le spectacle du réel dépasse les ressources de l'imagination et défie les pouvoirs de la description. Le couchant illumine depuis des siècles le temple de ses couleurs variées, il cristallise le marbre, le dépouille de toutes les impuretés que le temps a déposées sur lui, le revêt de teintes écarlates qui ravissent le regard par leur fraîcheur et leur harmonie.

"Tant de couchers de soleil ont imprégné de leurs teintes roses les blanches colonnes de pentélique depuis le jour où elles s'élevèrent, à la voix de Périclès, dans l'air bleu de l'Attique, il y a deux mille quatre cents ans, que le marbre, doré de couches successives, a pris des tons rougeâtres, orangés, terre de Sienne, d'une vigueur et d'une puissance extraordinaires : on le dirait candi par cette ardente et riche lumière qui épargne aux ruines les lèpres de la mousse et les taches de végétations malsaines ; comme de l'argent qu'on dore, le marbre, avec le temps, est devenu du vermeil" (9).

Le soleil de la Grèce ne dore pas seulement les objets de la nature, par son âpreté il produit une action destructrice, une usure et une érosion de la pierre, il calcine les rochers et les monuments, dessèche le paysage, dépourvu de toute ombre et de toute verdure ; il contraint l'homme à lutter contre la fureur de la lumière et à se protéger de sa *morsure*.

Le soleil, le crépuscule en particulier, inspire à Gautier des comparaisons qui valorisent la couleur et suggèrent le ruissellement du sang dans la solidité du marbre. Les figures arrachées au fronton du Parthénon et transportées en Angleterre *regrettent*

"le rayon rose du soleil couchant qui semblaient faire couler la pourpre de la vie dans leurs veines de pentélique" (10).

Ou bien la chute de l'astre dans la mer évoque un spectacle magique de feu et de fumée d'une beauté grandiose et éphémère.

"Le soleil, que n'accompagne aucun nuage, plonge à l'occident comme un boulet rouge et semble fumer en entrant dans l'eau" (11).

La métaphore est plus rare que la comparaison, mais elle tend à exprimer une participation cosmique. La lumière solaire, semblable à un liquide, arrose et pénètre les éléments en devenant une image de l'éveil de la vie.

"L'eau, la terre, le ciel, tout ruisselait de lumière ; la vie éclatait de toutes parts" (12).

Constantinople

Théophile Gautier séjourna à Constantinople plus de neuf semaines de juin à août 1852 et il publia la relation de son voyage à la fin de 1853 sous le titre de *Constantinople*.

La lumière d'Orient est à Constantinople "pure, blanche, implacable", elle est définie par son ardeur, son éclat et sa transparence ; le soleil est brûlant et *torride* durant la saison d'été de telle sorte qu'il faut s'en protéger, il dévore la nature et les monuments, le corps est "recuit à la flamme des soleils" et le teint est *rissolé* par le rayonnement de l'astre. Gautier goûte jusqu'à l'extase cette lumière de l'Orient dont il s'emplit les yeux.

"Je m'enivrais, non sans remords, de lumière et d'azur dans ces beaux pays aimés du soleil" (13).

Le spectacle des effets de la lumière éveille son imagination, emplit son esprit et son regard de songes fastueux, fantastiques qui compensent l'insidieuse froideur de l'Occident.

"(...) Tout le luxe fabuleux, toute la richesse chimérique de ces pays du soleil que nous entrevoyons comme les mirages d'un rêve du fond de notre froide Europe" (14).

Et pourtant Gautier se contente le plus souvent de noter de brèves impressions lumineuses, il ne procède que rarement à des développements descriptifs. Il n'y a dans *Constantinople* que deux descriptions solaires, l'une de la naissance de l'aurore, l'autre du palais du Bosphore, dont l'intérieur est envahi par l'éblouissement lumineux. "L'Aurore pudique" répand sa couleur rose sur le paysage de la cité à l'heure du contraste entre la clarté naissante et les vestiges de l'ombre. Elle atteint la hauteur des demeures et des bâtiments, diffuse une lumière unique, semblable à celle de Venise. La description du lever du soleil s'achève par la métaphore des rideaux qui s'entrouvrent sur la douceur sereine de la clarté matinale.

"Une clarté rose teignait le haut de ces baraques de bois colorées qui bordent les rues, ..., tandis que les portions inférieures étaient encore baignées d'une ombre transparente et bleuâtre : rien n'est plus charmant que l'aurore se jouant sur ces toits, sur ces dômes, sur ces minarets avec des teintes d'une fraîcheur que je n'ai vue en aucun autre endroit ; on sent bien qu'on n'est qu'à deux pas de la terre où le soleil se lève ; le ciel de Constantinople n'a pas le bleu dur des ciels méridionaux ; il rappelle beaucoup celui de Venise, mais avec plus de légèreté, de lumière et de vapeur, le soleil s'y lève en écartant des rideaux de mousseline rose et de gaze d'argent" (15).

Le palais du Bosphore, exposé aux "mille accidents de la lumière", offre une vision grandiose qui dépasse les pouvoirs de l'imagination et de l'écriture. L'intérieur est illuminé de feu sous l'action du soleil. L'atmosphère et le décor sont emplis d'une intense rougeur, fascinant le regard du voyageur qui multiplie les comparaisons pour rendre les sensations vives qu'il ressent. La salle ressemble à un "enfer d'opéra, éclairé de feux de Bengale" et à une symphonie suggérant les tons éclatants d'un incendie.

"Une des singularités du palais, c'est une grande salle recouverte par un dôme de verre rouge. Quand le soleil pénètre ce dôme de rubis, tout prend des flamboiements étranges : l'air semble s'enflammer et l'on croit respirer du feu ; les colonnes s'allument comme des lampadaires, le pavé de marbre rougit comme un pavé de lave ; un rose incendie dévore les murail-

les ; on se croirait dans la salle de réception d'un palais de salamandres bâti de métaux en fusion ; vos yeux reluisent comme du paillon rouge, vos habits deviennent des vêtements de pourpre" (16).

A Constantinople, Théophile Gautier est sensible à la fusion plus ou moins constante de l'eau et de la lumière. Le soleil brûlant fait étinceler la mer, il colore de sa "palette" le ciel et les eaux en les unissant dans un même miroitement. Il éclaire le port et les navires, "pavoisés de flammes multicolores", il joue avec ses reflets parmi l'agitation des flots et le vol des oiseaux.

"Les eaux bouillonnantes se brisaient sous le soleil en millions de paillettes d'argent, rasées par des essaims d'oiseaux blancs et noirs, désignés sous le nom poétique d'*âmes en peine*, à cause de leur inquiétude perpétuelle" (17).

Plus souvent la lumière se mêle au végétal, à la verdure du paysage et surtout aux arbres élancés des cimetières. Au cimetière de Scutari les cyprès sont inondés de rayons, ils sont pénétrés par les "âpres feux du soleil", qui ne parviennent ni à altérer ni à décolorer leur noire végétation, mais qui brûlent de leur éclat des pierres tombales. Le contraste entre la clarté intense de l'air et le sombre feuillage des cyprès crée une espèce de clair-obscur dans une nature aride et dépouillée.

"Un soleil éclatant brûlait de lumière cette pente hérissée de cyprès au noir feuillage, au tronc grisâtre, sous lesquels se dressait une armée de pieux de marbre, coiffés de turbans colorés."

"Les rayons du soleil se glissant à travers les noires pyramides des cyprès voltigeaient comme des feux follets sur la blancheur des tombes" (18).

Le paysage est *azuré* par la gaieté de la lumière, qui fait éclore et s'épanouir la couleur ; sa contemplation invite à la création de la comparaison et de la métaphore, en particulier de la comparaison avec les oeuvres de la peinture, selon un penchant familier à Gautier, épris de plasticité.

"(...) Et la Tour de Léandre sortait de l'eau bleue, étincelante de blancheur, portant au front une lumière comme une paillette d'or à un turban de mousseline."

"Une lumière argentée, tendre et claire comme un plafond de

Paul Véronèse, baigne de ses vagues transparentes cet immense paysage" (19).

"Le chaud soleil de l'Asie" dore de tous ses rayons les toits, les palais et les monuments, il fait briller d'or les métaux et les ciselures, les pierreries et les bijoux qui se transforment en seconds soleils par le phénomène de la réverbération. Dans la nature et la ville, dans les bazars et les intérieurs, tout devient de feu et les objets éclairés projettent alentour un incendie de lumière, propre aux pays de l'Orient. En outre apparaît à deux reprises dans *Constantinople* l'image du *soleil noir* en relation avec le regard des derviches tourneurs qui s'abandonnent à la vision de l'éternité et avec les yeux du sultan, absorbés dans une méditation extatique qui se fixe sur l'infini. Le *soleil noir* du regard a la propriété de luire dans une intense clarté et de créer par là une atmosphère de clair-obscur saisissante.

"Leurs yeux fixes (ceux des derviches tourneurs) contem-
plaient les splendeurs d'Allah scintillant avec un éclat à faire
paraître le soleil noir, sur un embrasement d'aveuglante lumière."

"Quant aux yeux (du sultan), je ne puis les comparer qu'à des
soleils noirs arrêtés dans un ciel de diamant" (20).

Gautier n'a jamais visité la Syrie, il l'a entrevue à travers le *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval, "livre adorable plein d'amour, d'azur et de lumière". Aussi les images solaires concernent-elles, non des impressions personnelles, mais le destin du poète des *Chimères*, sa quête amoureuse et la "nature ailée" de son imagination.

"Il voit rayonner dans la flamme du couchant la femme idéale
que chacun poursuit dans ses rêves et qu'il a trouvée ou
retrouvée enfin."

"Puis il vole librement, *au gré de sa fantaisie*, "au-dessus de
la réalité dans un rayon de soleil ou de clair de lune" (21).

L'Égypte fictive

L'Égypte, telle qu'elle apparaît dans *Une Nuit de Cléopâtre* (1838) et surtout dans *Le Roman de la momie* (1858), est le pays même de la religion solaire : Ammon-Râ, Phré ou Phra et Khepri, le scarabée sacré. Ammon est le dieu thébain de la souveraineté, le principe de la fécondité et du renouvellement ; identifié avec Râ, il devient l'incarnation du soleil de midi, le dieu solaire à tête de faucon, la divinité suprême, la puissance créatrice de l'univers et de la vie. Il est le dieu premier, unique, qui associe en lui le sexe

masculin et le sexe féminin, qui s'engendre lui-même et dont procèdent les dieux de l'Égypte.

"Sachez (dit le Pharaon), je veux bien vous le dire, qu'il n'y a pas d'autre dieu qu'Ammon-Râ, l'être suprême et primordial, à la fois mâle et femelle, son propre père et sa propre mère, dont il est aussi le mari, de lui découlent tous les autres dieux qui relient le ciel à la terre, et ne sont que des formes de ces deux principes constituants" (22).

Quant à Phré, le protecteur du Pharaon, il est également un dieu solaire de l'ancienne Égypte, honoré surtout à Thèbes et revêtant l'aspect du sphinx. Khepri, le scarabée, est "le soleil à tête de bélier", le dieu du soleil levant qui figure la résurrection, l'image du parcours cyclique de l'astre et le "signe des renaissances successives". Il étend dans l'espace "ses longues ailes dorées" et soutient la boule rouge du soleil entre ses pattes ou entre ses cornes. En tant qu'ornement symbolique, il est placé au centre d'un disque d'or où il représente "l'oiseau sacré à la tête de bélier, portant entre ses cornes vertes le cercle rouge du soleil occidental" (23).

Les principaux personnages d'*Une Nuit de Cléopâtre* et du *Roman de la momie* sont aussi pour la plupart des êtres solaires, marqués d'une élection astrale qui signifie la puissance temporelle ou le pouvoir spirituel : Pharaon et Moïse, Cléopâtre et Tahoser. Pharaon est le "roi-soleil", la représentation terrestre du dieu solaire auquel ne manque que l'éternité, "le fils des dieux, le favori de Phré, le protégé d'Ammon-Ra". Son visage est *étincelant* et il se dégage de sa personne un "éclat fulgurant" qui répand la crainte et l'épouvante. Tout ce qui lui appartient brille d'une intense lumière, car il est "un Soleil vivant brûlant les yeux éblouis" et il dispose d'une autorité surhumaine qui lui confère les attributs royaux de la clarté.

"L'habitude du pouvoir avait mis dans ses yeux cette lumière pénétrante qui fait reconnaître entre tous les divinités et les rois" (24).

Moïse incarne la puissance divine et spirituelle, insurgée, avec la complicité de la lumière, contre le pouvoir temporel de Pharaon. Le regard du prophète est brillant "comme des flammes" et son visage est éclairé d'une étrange splendeur qui semble venir de l'au-delà.

Une âme plus énergique que l'âme humaine vivifiait son corps, et sur sa face brillait, même dans l'ombre, une lueur singulière. On eût dit le reflet d'un soleil invisible (25).

Le regard de Cléopâtre est animé par "une vive étincelle de lumière", "reine vivante des régions d'en bas et d'en haut", elle est "oeil de lumière, préférée du soleil", qui devient le signe distinctif de sa royauté.

"Un rayon de soleil vint jouer sur le front de Cléopâtre comme pour remplacer son diadème absent" (26).

Enfin Tahoser apparaît comme parée et pénétrée d'une lumière qui ne correspond plus aux prestiges de la puissance royale ou prophétique, mais qui symbolise la beauté du corps féminin, son rayonnement et sa pureté. Lorsque

"Tahoser sortait du bain, (...) sa chair prenait des transparences d'agate et la lumière semblait la traverser" (27).

Toute clarté solaire est l'emblème d'une élection et d'un privilège sacré.

La terre d'Egypte, telle que Gautier l'imagine dans ses récits orientaux, est blonde, lumineuse, "dorée sous son ciel d'azur". Le climat du pays est réglé par "l'action dévorante d'un soleil de plomb", par la vivacité extrême et la dureté de la lumière, par la chaleur et l'"incandescence pureté" de l'air. Dans *Une Nuit de Cléopâtre* et *le Roman de la momie*, Gautier s'attarde à décrire à l'aide de la comparaison et de la métaphore cette lumière accablante qui se répand avec la véhémence du feu à travers un temps devenu semblable à l'immobile éternité.

"Le soleil de midi décochait ses flèches de plomb ; les vases cendrées des rives du fleuve lançaient de flamboyantes réverbérations ; une lumière crue, éclatante et poussiéreuse à force d'intensité, ruisselait en torrents de flamme, l'azur du ciel blanchissait de chaleur comme un métal à la fournaise ; une brume ardente et rousse fumait à l'horizon incendié. Pas un nuage ne tranchait sur ce ciel invariable et morne comme l'éternité" (28).

Dans le prologue du *Roman de la momie*, le paysage est dénudé et torréfié par l'éclat d'une lumière impitoyable ; les rochers sont rongés et la vallée est dévastée par l'action destructrice de "l'implacable soleil". Les rayons de l'astre sont répercutés avec la vigueur d'un incendie par la pierre transformée en miroir incandescent.

"Les rayons du soleil chauffaient à blanc l'un des côtés de la vallée funèbre, dont l'autre était baigné de cette teinte crue et bleue des pays torrides (...)."

"Sur la paroi éclairée ruisselait en cascade de feu une lumière aveuglante comme celle qui émane des métaux en fusion. Chaque plan de roche, métamorphosé en miroir ardent, la renvoyait plus brûlante encore" (29).

A Thèbes, la clarté de midi est tellement intense et blanche qu'elle engendre la lassitude, procure "l'ennui lumineux de l'éternel azur", impassible en son immobilité, et "l'indéfinissable accablement des pays chauds", qui produit une espèce de dissolution de l'être. Le soleil est en soi bienfaisant, principe de vie et de fécondité, mais il peut devenir nuisible, agent de mort par son insoutenable éclat. C'est bien là son ambiguïté fondamentale, telle que la ressentira Rimbaud. L'œil se réjouit de la diffusion de la lumière solaire et redoute en même temps la violence de ses "âcres morsures". "La vive couleur du soleil d'Égypte" illumine les eaux du Nil, qui, miroir liquide et mouvant, *ressemble* "à un soleil brisé en millions de pièces". Sous les effets de la lumière ardente la moisson de blé perd ses teintes dorées et *blanchit*, pour devenir "flambante et crépitante de chaleur". Parmi "le vent de feu" et "le sable mobile", le soleil calcine le désert, dépourvu d'eau et de verdure, désert dont la traversée signifie la conversion à la religion juïque, ennemie des idoles, déterminée par son austérité et son dépouillement.

Dans *Le Roman de la momie*, le narrateur déclare qu'"il n'y a pas de crépuscule en Égypte", que la nuit succède au jour sans qu'intervienne un temps intermédiaire ; aussi ne représente-t-il aucun tableau du couchant. Il n'en est pas de même dans *Une Nuit de Cléopâtre* où il invite le lecteur à jouir "de l'admirable spectacle du soleil couchant". Si le soleil diffuse souvent une lumière éblouissante de blancheur, l'heure crépusculaire correspond à une fête magique des couleurs où le violet se marie aux tons du bleu et du rose, où le rouge se dégrade en teintes jaunâtres et bleu-verdâtres. La fugacité du couchant est compensée par la variété changeante des couleurs qui saluent dans leur vif éclat la mort imminente du soleil.

"Une large bande violette, fortement chauffée de tons roux vers l'occident, occupe toute la partie inférieure du ciel, en rencontrant les zones d'azur, la teinte violette se fond en lilas clair et se noie dans le bleu par une demi-teinte rose ; du côté où le soleil, rouge comme un bouclier tombé des fournaies de Vulcain, jette ses ardents reflets, la nuance tourne au citron pâle, et produit des teintes pareilles à celles des turquoises" (30).

Plus que le récit de voyage, la fiction romanesque favorise l'emploi de la comparaison et de la métaphore afin d'enrichir le texte d'une valeur emblématique et plastique. Selon une comparaison traditionnelle, le soleil est

assimilé à un œil omnivoyant ; il inspire aux personnages des récits égyptiens de Gautier une sorte de spleen inguérissable par son caractère persistant et implacable.

"Jamais un nuage ! jamais une ombre, et toujours ce soleil rouge, sanglant, qui vous regarde comme l'œil du cyclope" (31).

Les objets militaires, les chars, les casques, les boucliers et les glaives sont semblables à des soleils par l'intense clarté qu'ils projettent dans l'univers.

"D'innombrables chars (...) faisaient rayonner leurs roues comme des soleils parmi la poussière dorée qu'ils soulevaient. A travers ce brouillard fauve, le soleil luisait rouge comme un bouclier dans la forge, et semblait dépouillé de rayons" (32).

La métaphore, moins fréquente que la comparaison, évoque par exemple l'expansion de la lumière à travers la fluidité de l'espace : "La lumière frissonnait en ondes visibles dans l'air transparent" (33). De même que dans *Le Roman de la momie* la comparaison avec l'image du *Soleil noir* : Tahoser imagine que Poeri l'emmène à la rencontre de son Dieu et la fait pénétrer dans "une lumière si vive qu'auprès le soleil eût paru noir" (34). Image apocalyptique, le soleil devient noir, comme s'il était occulté, obscurci par la lumière divine.

L'Égypte réelle

Douze ans après avoir imaginé le pays dans *Le Roman de la momie*, Gautier se rendit en Égypte d'octobre à novembre 1869 pour assister aux fêtes de l'inauguration du Canal de Suez. Au cours du voyage il se fractura le bras gauche sur le paquebot qui l'emportait de sorte qu'il fut contraint de séjourner à l'Hôtel Sheppard au Caire et de limiter sa visite de l'Égypte. Il n'en écrivit pas moins six articles qui parurent en 1870 dans le *Journal Officiel* et qui furent repris dans le tome II de *L'Orient* (1877).

La vocation du voyageur consiste, selon Théophile Gautier, à "visiter ces contrées aimées du soleil où le genre humain planta ses premières tentes" (35), à se laisser guider par le "vif amour du soleil" et à redécouvrir des vestiges de la vie primitive. La lumière de l'Égypte poudroie et offusque, elle est caractérisée de manière contrastée par sa crudité et sa gaieté, par sa violence et sa vivacité sereine. Le pays est surchauffé par un soleil *cuisant et dévorant* ; le ciel y devient pâle à force d'être éclairé d'une lumière brûlante. Il est dominé par l'incandescence de l'astre, qui lui sert d'emblème et de symbole.

"On est tout d'abord ébloui par l'éclat d'un ciel dont l'azur tourne au blanc, tant la lumière est intense."

"Une lumière terrible, aveuglante, se déversait comme des cuillerées de plomb fondu sur tout le premier plan" (36).

La pierre des montagnes et des monuments *s'effrite* et la végétation se dénude sous l'action de la chaleur solaire. Tout le paysage est exposé à la désertification et inspire le sentiment de l'ennui par son immensité aride. Ainsi les formes triangulaires des pyramides de Giseh, "énormes énigmes de pierre", s'élèvent parmi les sables, mises en relief par la vigueur de la clarté solaire et immergées dans un flot de tons azurés.

"Le train marchait rondement, et bientôt vers la droite, au-dessus d'une ligne de verdure presque noire sous l'éblouissante lumière, se dessine, lointaine et teintée d'azur, la silhouette triangulaire des pyramides de Chéops et de Chéfren" (37).

L'image du miroir éclaté et celle de l'étincellement des paillettes sont reprises pour exprimer l'alliance élémentaire de la lumière et de l'eau. Le jeu mouvant des ondes fait que la lumière *se brise* "en mille éclats, comme un miroir cassé". De même que la permanence de l'éclat solaire engendre le spleen, les reflets insistants de la lumière peuvent causer l'aveuglement, la lassitude de l'esprit et du regard.

"La lumière tombait d'aplomb sur ces eaux plates, et y semait des scintillements de paillettes d'un éclat fatigant" (38).

Le soleil commande à la fusion des éléments de l'eau et de la terre. Le Nil se mêle au sol qu'il fertilise et la lumière fortifie leur union de façon qu'elle devient l'image de la destinée humaine en harmonie avec la nature. Le soleil assume sa fonction de générateur, de conservateur de la vie et favorise les noces cosmiques de la terre et de l'eau.

"Avec son vêtement bleu, qui ressemble à une robe de pontife, il (le Nil) préside à l'hymen de la Terre et de l'Eau. Il unit les deux principes qui, échauffés par le soleil, font éclore la vie. Nulle part cet accord de l'homme et du sol n'est plus visible" (39).

Si l'on compare les voyages en Orient de Gautier avec ceux de ses prédécesseurs, Chateaubriand, Lamartine, Nerval et Flaubert, on ne peut manquer d'observer que les références au soleil et à la lumière sont plus fréquentes chez lui. Cette remarque n'est guère surprenante puisque Gautier est doué d'un tempérament solaire plus vigoureux que les autres voyageurs roman-

tiques ; il est avec Lamartine le plus sensible aux phénomènes variés de la solarité dans l'espace de l'Orient. Il est en outre habité par la nostalgie des civilisations antiques, plus fondamentalement solaires que les civilisations modernes, sujettes à la décadence. Les civilisations de l'antiquité étaient animées par les audaces de l'imagination, la hardiesse des conceptions et la grandeur des inventions. Elles se sont accomplies sous le signe du soleil qui les incitait à créer des êtres et des monuments majestueux, issus des suggestions oniriques. Il en est comme si le culte du soleil avait inspiré les civilisations antiques et comme s'il avait dépéri dans les temps modernes, enclins à l'indigence et à la monotonie.

"Les soleils radieux qui brillaient sur la terre sont à tout jamais éteints dans le néant de l'uniformité (...).

C'est que ces existences prodigieuses étaient la réalisation au soleil du rêve que chacun faisait la nuit (...)" (40).

Gautier ne s'est pas contenté de publier la relation de ses voyages en Grèce, à Constantinople et en Egypte ; son originalité consiste à avoir imaginé l'Egypte avant de l'avoir visitée, contrairement à Chateaubriand qui utilisa les données de son *Itinéraire de Paris à Jérusalem* pour écrire *Les Martyrs* et à Flaubert qui entreprit un voyage à Carthage avant de rédiger *Salammô*. Il a inventé une représentation de l'Egypte à partir d'une solide documentation (en particulier *l'Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens* d'Ernest Feydeau), il l'a vue à travers les tableaux des peintres orientalistes (Decamps, Gros et surtout Marilhat) et les narrations des voyageurs contemporains (Maxime du Camp et Gérard de Nerval) (41). L'Egypte créée par Gautier est plus vivante, plus colorée, plus riche en figures que le récit de voyage. *Le Roman de la momie* accorde la priorité à la fiction poétique et à la vision imaginaire ; l'écrivain y privilégie la description lumineuse en faisant de l'Orient la terre de la contemplation solaire, la patrie de l'astre qui, comme un œil divin, symbolise l'émergence du sacré et la souveraineté de la vie universelle.

Marc EIGELDINGER

NOTES

1 Cit. par E. Feydeau, *Théophile Gautier, souvenirs intimes*, Plon, 1874, p. 178-179.

2 Editions Nizet, 1970, p. 195.

3 *Constantinople*, Michel Lévy frères, 1853, p. 47.

4 *Ibid.*, p. 125.

5 *L'Orient*, Charpentier, 1907, t. 1, p. 79.

6 *Ibid.*, p. 118-119.

7 *Ibid.*, p. 126.

- 8 *Ibid.*, p. 131.
- 9 *Loin de Paris*, Charpentier, 1881, p. 232-233. De même "une haute tour vénitienne", placée derrière le temple de la Victoire Aptère, est "dorée par le soleil de tons de terre de Sienna brûlée". *L'Orient*, t. I, p. 137.
- 10 *Loin de Paris*, p. 236.
- 11 *Constantinople*, p. 10.
- 12 *Ibid.*, p. 41.
- 13 *L'Orient*, t. I, p. 87.
- 14 *Constantinople*, p. 124-125.
- 15 *Ibid.*, p. 242.
- 16 *Ibid.*, p. 296-297.
- 17 *Ibid.*, p. 143.
- 18 *Ibid.*, p. 80 et 163.
- 19 *Ibid.*, p. 170 et 337.
- 20 *Ibid.*, p. 141 et 249. Rappelons que c'est Gautier qui, avant Nerval et Hugo, a introduit dans la littérature française l'image d' "un grand soleil tout noir" dans le poème "Melancholia" (1834), évoquant la gravure d'Albert Dürer.
- 21 *L'Orient* I, p. 206-207 et 227.
- 22 *Le Roman de la momie*, Garnier, 1955, p. 322.
- 23 *Ibid.*, p. 180. Gautier en fait le "symbole du soleil couchant", alors qu'il est au contraire l'image du soleil matinal. D'autres divinités solaires apparaissent fugitivement dans les deux récits : Tmêï, "fille du soleil et déesse de la vérité" et Aroëris, Horus l'ancien, dieu guerrier à tête de faucon.
- 24 *Ibid.*, p. 307.
- 25 *Ibid.*, p. 321.
- 26 *Une Nuit de Cléopâtre* dans *Le Roman de la momie*, p. 25 et 43. Lorsque la reine s'éveille, les rayons du soleil l'assistent, percent les rideaux de la fenêtre et lui caressent les épaules d' "un baiser lumineux", p. 29.
- 27 *Ibid.*, p. 319.
- 28 *Une Nuit de Cléopâtre*, p. 4.
- 29 *Le Roman de la momie*, p. 159 et 160.
- 30 *Une Nuit de Cléopâtre*, p. 15.
- 31 *Ibid.*, p. 10. Dans *Le Roman de la momie*, le "soleil ouvert dans le ciel" est "comme un grand œil osirien". *Ibid.*, p. 224.
- 32 *Ibid.*, p. 210 et 333.
- 33 *Ibid.*, p. 251.
- 34 *Ibid.*, p. 304.
- 35 *L'Orient*, t. II, p. 246. Texte de 1854.
- 36 *Ibid.*, p. 117 et 189. Le premier texte est de 1867.
- 37 *Ibid.*, p. 184-185.
- 38 *Ibid.*, p. 156.
- 39 *Ibid.*, p. 162-163.
- 40 *Une Nuit de Cléopâtre*, p. 36-37.
- 41 Sur les principales sources du *Roman de la momie*, cf. notre édition, *Le Livre de poche*, 1985, p. 243-244.

SUR LE CHEMIN DU BEAU IDEAL : BERCEAU DE L'ESTHETIQUE GAUTIERISTE

La plus grande partie du récit de son voyage en Orient de 1852 se trouve dans la série d'articles que Gautier fit paraître dans *La Presse* (entre le 1er octobre 1852 et le 2/3 novembre 1853) dès son retour à Paris, et qui furent réunis en volume en décembre 1853 sous le titre *Constantinople* (Michel Lévy). Une belle édition illustrée de ce livre, traduit en anglais par R.H. Gould et imprimé par Henry Vizetelly, parut à Londres en 1854. Gautier avait quitté Constantinople le 28 août 1852 pour rentrer en France par la Grèce et l'Italie. Au début du mois de septembre il passa quatre jours à Athènes avant de s'embarquer de nouveau, cette fois pour Venise. Il raconta cette visite dans six articles du *Moniteur Universel*, sous le titre *Excursion en Grèce* ; les trois premiers parurent le 20, 21 et 27 octobre 1852 et les trois derniers le 12 et 29 avril et le 6 mai 1854 (1). Il semble aussi qu'il eût l'intention de les faire paraître en librairie, mais ni le *Voyage en Grèce* annoncé par Eugène Didier, ni le volume intitulé *En Grèce et en Afrique* annoncé par Michel Lélvy, ne virent le jour. Du vivant de Gautier seuls les trois derniers articles (de 1854) furent réédités, paraissant sous le titre *En Grèce* dans *Loin de Paris* (Michel Lévy, 1865) ; les trois premiers (de 1852) ne furent réimprimés qu'après sa mort, dans le premier tome de *L'Orient* (Charpentier, 1877) (2). Le "Voyage en Grèce" se présente alors comme une œuvre fragmentaire, dont l'inachèvement laisse d'autant plus perplexes que le livre renferme des passages d'une importance capitale pour la compréhension des idées esthétiques de Gautier (3).

Au bout d'un séjour de soixante-douze jours à Constantinople, Gautier s'était lassé de la "physionomie pittoresque" d'une ville où il avait été obligé, faute de connaître la langue turque, de "se contenter du panorama extérieur" (4). Commencant "à avoir soif de tableaux, de statues et d'œuvres

d'art", il voyait déjà en rêve "(...) la blanche colonnade du Parthénon avec ses interstices d'azur (...)" (5). C'est l'expérience directe de cette blancheur éblouissante qui lui fera dire dans une lettre à Louis de Cornemine, écrite lors de son arrivée en Italie en 1852, qu'à côté du Parthénon "tout semble barbare et grossier" et que Venise même (6) lui paraît maintenant "triviale et grotesquement décadente" (7). Dès le début de son premier article, Gautier aura recours au symbolisme des couleurs pour opposer l'exotisme oriental à la pureté grecque. C'est le fait de la quarantaine imposée alors à tout voyageur allant de Constantinople au Pirée qui le fait passer, sur le plan de la métaphore, du pittoresque malsain de la Turquie à la santé esthétique de la Grèce. Sous le pavillon "d'un jaune malade" (8) hissé au mât de l'*Imperatore*, ancré au large de Syra, s'effectue un changement bouleversant dans la sensibilité du voyageur qui, laissant derrière lui les couleurs criardes de l'Orient barbare, aspire à la blancheur harmonieuse de l'Hellas classique que reflètent déjà le tuyau de la cheminée "blanchi (...) par la folle écume des vagues" (9) et la tranquillité de la rade de Syra qui succède à la mer agitée qui ballotait le vaisseau depuis le golfe de Smyrne. Sans vouloir donner dans le piège d'une interprétation téléologique de phénomènes naturels qui se présentent comme des éléments purement descriptifs et circonstanciels, nous tenons à voir dans ces détails une sorte de prolepse narrative qui annonce la blancheur des colonnes des temples grecs et la paix intérieure que procurera à l'observateur la contemplation des merveilles de l'art antique. Il s'agit, en effet, non d'un simple trajet en mer mais d'un voyage initiatique vers les sources artistiques du beau, d'un véritable retour aux origines.

La transition entre l'ennui du touriste désœuvré de Constantinople et l'enthousiasme du voyageur avide arrivé sur le sol grec s'effectue dans une suite d'images de la pureté et du renouvellement. Quelques pages consacrées aux types orientaux parmi les passagers, et qui semblent d'abord être d'un exotisme banal, laissent transparaître les vraies préoccupations de l'écrivain. Par contraste avec le teint bronzé d'une Indienne, qui évoque des souvenirs de la bayadère Amani (10), la couleur de la peau d'une belle Egyptienne, qui écarte momentanément ses voiles devant le regard émerveillé et furtif du narrateur, est d'une blancheur incomparable "sans aucune apparence de souffrance ou de maladie" (11) et à préférer même "aux transparences opalines, aux blancheurs les plus lactées des filles neigeuses du Nord" (12). Voyageant la nuit, sans lune, il ne trouvera plus cependant les mots pour rendre la beauté d'un spectacle qui "faute de formes précises, échappe à toute description" (13), mais dès l'aube l'évocation des lignes "harmonieuses et pures" (14) des montagnes de la côte grecque inaugure un pèlerinage en terre antique où la beauté magnifique du passé l'emporte sur la laideur mesquine du temps présent. Les détails pittoresques des "chétives cabanes faites de boue et de pierraille" (15) qu'il découvre en traversant Athènes pour aller à l'Acropole ne servent qu'à provoquer une rêverie sur cette *ville morte*

dont les décombres recouvrent les demeures plus nobles d'Alcibiade ou de Socrate. Comme il s'approche des Propylées, toutes les imperfections du monde moderne contribuent à mettre en relief la noble simplicité de l'architecture de Mnésiclès qui "élève l'âme jusqu'aux hautes régions de l'art" (16). En montant l'escalier découvert quatre mois plus tôt par l'archéologue français Charles-Ernest Beulé, le voyageur s'efforce de recréer dans son imagination la magnificence du "majestueux portique" (17) où aboutissaient autrefois les degrés de marbre blanc. Le passé revit. La Pinacothèque est toujours, à ses yeux, la galerie "où Pausanias a vu tant de beaux tableaux de Xeuxis et de Polygnote" (18) et où les fragments des statues gardent un pouvoir talismanique qui permet à la fantaisie du voyageur de reconstituer les œuvres d'art originales en dépit des ravages de l'histoire. De même, le petit temple de la Victoire Aptère est, pour Gautier, l'endroit où "Egée se précipita en apercevant la voile noire du vaisseau de Thésée" (19) et les restes de sa frise "font deviner quelle a dû être la beauté de cette sculpture évanouie" (20).

Le troisième article se termine sur une évocation des bas-reliefs, qui se trouvaient alors à l'intérieur du temple, mais les détails archéologiques, que doit fournir tout guide digne de ce nom, s'estompent dans la rêverie du poète en face de

"ce marbre mat et transparent à la fois, frais et tendre comme de la chair, et qui paraît fait exprès pour donner un corps aux rêves de beauté immortelle" (21).

Ici, les images de pureté et de renouvellement dont nous avons fait état commencent à revêtir leur vraie signification artistique.

Gautier laisse cependant son lecteur en suspens. Il faudra attendre dix-huit mois pour lire la suite de ses remarques sur les Propylées et le temple de la Victoire Aptère, ainsi que sa description du Parthénon ou de l'Erechthéum envisagés comme chefs-d'œuvre de l'art païen et foyers de toute conscience véritablement artistique. Entretemps, le ton change aussi. Là où les trois premiers articles gardent le caractère anecdotique qui est le propre du récit de voyage, et l'auteur cache à peine un certain désenchantement face à la Grèce moderne, les trois derniers transcendent le reportage journalistique pour devenir une méditation approfondie sur l'art de l'antiquité. On ne saura donc pas que Gautier visita l'Acropole en compagnie d'Edmond About, qui étudiait alors à l'Ecole française d'Athènes (22), encore moins qu'About le présenta à l'excentrique Duchesse de Plaisance (23) ou même qu'Ernesta et Estelle se trouvèrent à Athènes. La description des temples du sanctuaire exclut toute notation pittoresque et toute présence humaine susceptibles de troubler la méditation de l'auteur. S'il se réfère aux deux volumes de l'*Acro-*

pole d'Athènes de Beulé (24), publiés entretemps, c'est pour étayer ses réflexions personnelles sur une documentation scientifique, mais l'essentiel n'est pas là. C'est le fait de marcher sur le même sol où Ictinus, Callicrate et Phidias avaient mis les pieds, qui transforme le texte par moments en dithyrambe ; la beauté "vraie, absolue, parfaite" (25) du Parthénon l'amène en même temps à réfléchir sur la disparition du beau idéal et sur la décadence des civilisations modernes. Pour rendre "l'ineffable beauté" de cet ensemble splendide, dont la colonnade aux tons roux semble être muée en formes humaines, Gautier aura recours non seulement à une poétisation conventionnelle mais aussi à des notions quasi-mystiques. Les courbes subtiles qui terminent les lignes perpendiculaires des colonnes obéissent à un "rythme secret" (26) qui fait défaut aux "imitations grossières" (27) des temps modernes comme la Chambre des Députés ou l'Eglise de la Madeleine (28). Même le vandalisme de Lord Elgin, à qui Gautier ne pardonna pas d'avoir enlevé les merveilleuses sculptures du fronton, n'empêche pas les fragments mutilés de ce "poème déchiré" (29) de laisser entrevoir le génie de la statuaire grecque. Si le discours du narrateur est parfois marqué d'un regret que compense à peine le "fini merveilleux de l'exécution" (30) de ce qui reste plus ou moins intact, c'est que, aussi sensible qu'il soit à l'effet pittoresque rendu par les ruines, il n'en garde pas moins une image idéale, donc le sens d'une perte irrémédiable.

Au ton élégiaque qui domine la fin de l'article consacré au Parthénon, succèdent des réflexions plus sobres sur le temple de la Victoire Aptère où l'expérience vécue du "simple touriste" (31) s'inspire de nouveau du livre de Beulé, dont les fouilles étaient toujours en cours lors de la visite de Gautier, qui commente alors rétrospectivement leur progrès. La rêverie du poète-voyageur se déclenche à nouveau. Gautier revient à sa conception animiste de la matière (les colonnes du temple de la Victoire Aptère prennent la forme de "jeunes filles enfermées dans le svelte bloc avec leurs corps blancs et leurs draperies blanches" (32), telles les Cariatides décrites dans l'article VI), et à sa croyance à l'immortalité de l'art (les statues mutilées de la frise transcendent leur propre dégradation pour triompher des vandales, tout comme les guerriers grecs qu'elles représentent dans leur divine nudité vainquirent les

"barbares asiatiques reconnaissables à leur chlamyde, à leur pantalon plissé, à leur parure presque féminine" (33),

de même que la *Victoire à la Sandale*, désignée de façon fantasque comme la Muse de Phidias, garde, en dépit des ravages du temps destructeur, sa pureté et sa blancheur originales).

Le dernier article, évoquant l'Erechtéum, le temple de Minerve Poliade

et le Pandrosium, dit encore l'admiration de l'écrivain pour les travaux de Beulé, qui fournissent les données archéologiques requises pour permettre à la mémoire de recréer les édifices de l'antiquité. A la fin du texte, cependant, un brusque changement de perspective nous entraîne encore dans une douleur nostalgique. Par une ellipse narrative, l'écrivain se place tout d'un coup au fond de la baie du Pirée, où son œil découvre "la silhouette éventrée du Parthénon" et "la tour gothique" qui, de manière incongrue, "empâte l'aile droite des Propylées" (34).

L'auteur devait dire plus tard, dans la note biographique qui parut dans l'*Illustration* du 9 mars 1867, que la vue du Parthénon l'avait "guéri de la maladie gothique" (35), mais si le voyage en Grèce lui fait prendre ses distances vis-à-vis d'un certain romantisme, il ne faut pas oublier que l'hellénisme de Gautier remonte aux années 1830. Il n'était donc allé en Grèce en 1852, racontait-il à Ernest Feydeau, que "pour réaliser un rêve" (36). Maxime Du Camp le comprit bien, en écrivant :

"Devant les monuments, devant les paysages de l'Hellade, il lui sembla retrouver quelque chose de déjà vu, comme si, après un long exil, il rentrait dans une patrie toujours regrettée" (37).

Le voyage en Orient fut pour les romantiques ce que fut le tour de l'Europe pour le dix-huitième siècle, un *rite de passage* culturel, la traversée d'un espace mythique autant que géographique qui était, comme l'a bien montré Jean-Claude Berchet, "moins une réalité objective qu'un produit fantasmatique" (38). La rêverie grecque est d'ailleurs une des constantes de l'imaginaire de Gautier ainsi que de bien de ses contemporains. L'année même du voyage, Leconte de Lisle fit paraître ses *Poèmes antiques* (1852), où, s'inspirant librement d'auteurs classiques, il dit à la fois sa nostalgie de la beauté plastique de l'art grec et son dégoût de la vie moderne, évoqués déjà lors de la première publication de son poème *Vénus de Milo* dans *La Phalange* en mars 1846. Il suffit de lire les observations de Gautier lui-même en 1850 et en 1851 à propos de cette statue célèbre, découverte en 1820 et qui se trouvait au Louvre depuis 1821, pour se convaincre qu'il ne chercha à Athènes que ce qu'il avait déjà trouvé dans la "radieuse beauté" (39) de la déesse dont la représentation constitue "le plus admirable poème de la forme qu'ait chanté la statuaire antique" (40). Il est certain que l'expérience du voyage de 1852 contribua directement au culte de "la perfection grecque, le classique le plus pur" (41) que Gautier affiche à maintes reprises dans sa critique d'art aussi bien qu'à l'évolution d'une doctrine artistique selon laquelle "l'art pour l'art veut dire non la forme pour la forme mais la forme pour le beau" (42). Gautier en vient à une conception platonicienne de la sculpture grecque qui le rapproche encore de Winckelmann qui considérait les statues antiques comme "des essences douées d'une suffisance

(sufficienza) abstraite et métaphysique", définition que Gautier cite avec approbation (43).

Sur le plan purement littéraire, Gautier se rapproche d'un écrivain dont il ne partageait pas tout à fait les idées esthétiques mais qui avait fourni à la génération romantique le modèle du "Voyage en Orient". *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) de Chateaubriand contient un *Voyage de la Grèce* dont Gautier semble parfois se souvenir. S'il n'est guère étonnant que les mêmes notions reviennent sous la plume des nombreux visiteurs de l'Acropole au cours de la première moitié du dix-neuvième siècle, il est intéressant de constater la coïncidence de certains détails qui retiennent l'attention des deux écrivains (la teinte dorée des colonnes imprégnées du soleil ; la jointure parfaite des fûts, produite par l'action d'un pivot de bois d'olivier tournant les blocs l'un sur l'autre ; la grossièreté des imitations architecturales modernes, qui dénaturent les principes anciens) (44). De telles correspondances nous font rappeler que les six articles de Gautier s'inscrivent non seulement dans une certaine tradition esthétique mais encore dans un genre littéraire dont les topoi sont déjà établis depuis le début du siècle. Faire le récit de son voyage en Orient devint pour les romantiques la condition même de la sensibilité moderne, incitant à dire à la fois son désenchantement devant la société contemporaine et son admiration pour les cultures anciennes.

"Au siècle de Louis XIV, écrivait Victor Hugo en 1829 (*Préface des Orientales*), on était helléniste, maintenant on est orientaliste". Les deux tendances, nullement contradictoires puisque la Grèce fut considérée au dix-neuvième siècle comme un pays du Levant, donc de l'Orient, se complètent chez Gautier ; il y a chez lui un exotisme oriental, hautement romantique, et un exotisme hellénique, plus classique, qui ne s'excluent pas mutuellement, bien que l'Égypte médiatise dans l'imaginaire gautiériste le violent désir rétrospectif de la femme/momie, là où la Grèce transmet des images plus sereines de la statuaire antique. *L'Excursion en Grèce* valut à son auteur l'occasion de préciser certaines notions esthétiques concernant l'harmonie et la plasticité du beau idéal qu'il avait déjà ébauchées (45) et auxquelles il devait revenir dans *Spirite* (1865) où, revivant son propre passé de 1852, il définit l'art grec comme

"la parfaite proportion de l'ensemble, la pureté absolue des lignes, la suavité incomparable de la couleur faite de blancheur, d'azur et de lumière" (46).

Peter WHYTE
Université de Durham

NOTES

- 1 Les six articles parurent dans *Le Moniteur Universel* sous le titre collectif *Excursion en Grèce* et portaient en outre les titres suivants : I L'Imperatore et l'Arciduca Ludovico ; II Le Pirée ; III Les Propylées ; IV Le Parthénon ; V Le temple de la Victoire Aptère ; VI L'Erechthéum, le temple de Minerve Poliade, le Pandrosium. Lovenjoul indique que les deux derniers articles furent réimprimés dans *L'Artiste* du 15 mai 1854 (Article VI) et du 17 décembre 1854 (Article V) (*Histoire des Œuvres*, t. II 1291 bis et 1292 bis).
- 2 Lovenjoul, *Histoire des Œuvres*, t. II 1188.
- 3 Nous avons amorcé l'étude des rapports entre l'esthétique de Gautier et l'art grec dans "Théophile Gautier and the Romantic perception of Greece" in *The Classical Heritage*, Durham French Colloquies, n° 2, University of Durham, 1989, p. 49-64.
- 4 *Constantinople*, nouvelle édition, Charpentier, 1883, p. 363 (Ch. XXX, Buyuk-Déré).
- 5 *Ibid.*
- 6 Gautier était allé à Venise en 1850 en compagnie du même Louis de Cormenin.
- 7 Maxime Du Camp cite un extrait de la lettre dans *Théophile Gautier*, "Les Grands Ecrivains français", Hachette, s.d., p. 122. On la retrouvera, en attendant la publication du tome V de la *Correspondance Générale*, chez Emile Bergerat (*Théophile Gautier. Entretiens, Souvenirs, Correspondance*, Charpentier, 1911, p. 204-206).
- 8 *L'Orient*, t. I, Charpentier, 1893, p. 102. Toutes nos références aux articles I-III renvoient à cette édition.
- 9 *Ibid.*, p. 103.
- 10 *Ibid.*, p. 111. Sur les bayadères, voir "Les Devadis, dites Bayadères" (*La Presse*, 20 août 1838), article repris dans *Caprices et Zigzags* et dans *L'Orient*, t. II.
- 11 *Ibid.*, p. 108.
- 12 *Ibid.*, p. 109. Les détails évoquent la *Symphonie en blanc majeur* (*Revue des Deux Mondes*, 15 janvier 1849).
- 13 *Ibid.*, p. 115.
- 14 *Ibid.*, p. 117.
- 15 *Ibid.*, p. 132.
- 16 *Ibid.*, p. 135.
- 17 *Ibid.*, p. 137. On ne s'étonnera pas qu'aux yeux de l'auteur de *Mademoiselle de Maupin* les Propylées ne soient qu'un "monument purement décoratif" (p. 144), dénué de toute utilité défensive.
- 18 *Ibid.*, p. 139.
- 19 *Ibid.*, p. 145.
- 20 *Ibid.*, p. 146.
- 21 *Ibid.*, p. 147.
- 22 L'École, fondée en 1846, devait inspirer un regain des études helléniques en France dans les années 1850 où, parmi de nombreux hellénistes éminents, il faut signaler l'archéologue Charles-Ernest Beulé, auteur de *L'Acropole d'Athènes*, 2 vols, Firmin Didot, 1853-54.
- 23 Sur About et Gautier, voir Marcel Thiébaud, *Edmond About*, Albin Michel, 1936, p. 40-43. Auteur d'un ouvrage satirique sur *La Grèce contemporaine* (1854) et d'un roman de brigandage grec, *Le Roi des Montagnes* (1856), About ne partageait pas les notions platoniciennes du beau idéal adoptées par Gautier.
- 24 Voir note 22.
- 25 *Loin de Paris*, nouvelle édition, Charpentier, 1899, p. 231. Toutes nos références aux articles IV-VI renvoient à cette édition.

- 26 *Ibid.*, p. 234.
- 27 *Ibid.*, p. 235.
- 28 Le péristyle corinthien du Palais Bourbon (Chambre des Députés) date de 1807. La colonnade de l'Eglise de la Madeleine date de la même époque mais ne fut terminée qu'en 1842. Les architectes, Poyet et Vignon, s'inspirèrent directement des temples grecs.
- 29 *Loin de Paris*, p. 236.
- 30 *Ibid.*, p. 239.
- 31 *Ibid.*, p. 243.
- 32 *Ibid.*, p. 246.
- 33 *Ibid.*, p. 252.
- 34 *Ibid.*, p. 265.
- 35 *Portraits Contemporains*, 1874, p. 12.
- 36 Ernest Feydeau, *Théophile Gautier, Souvenirs intimes*, Plon, 1874, p. 126.
- 37 Maxime Du Camp, *Théophile Gautier*, p. 125.
- 38 Jean-Claude Berchet, *Le Voyage en Orient*, "Bouquins", Robert Laffont, 1985, p. 4 (Introduction).
- 39 *Tableaux à la Plume*, p. 74. ("Le Musée des Antiques", *La Presse* 27 juillet 1850).
- 40 *L'Orient*, t. I, p. 348 et *Caprices et Zigzags*, 3^e édition, Hachette, 1865, p. 273.
- 41 *Portraits Contemporains*, p. 358 (*Simart*).
- 42 *L'Art moderne*, Michel Lévy, 1856, p. 153.
- 43 *Les Beaux-arts en Europe*, t. I, Michel Lévy, 1855, p. 118.
- 44 On rapprochera, à titre d'exemple, les passages qui se trouvent aux pages 868, 871 et 870-71 de l'*Itinéraire (Œuvres romanesques et voyages*, t. II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1969) et ceux qui se trouvent aux pages 232-33, 239 et 234-35 de *Loin de Paris*.
- 45 Parmi de nombreux textes, on retiendra surtout *Du Beau dans l'art (Revue des Deux Mondes*, 1^{er} septembre 1847), repris dans *L'Art moderne*, p. 129-166.
- 46 *Spirite*, Nizet, 1970, p. 196.

BIBLIOGRAPHIE

EDITIONS

- Constantinople*, éd. par Jacques Huré, Istamboul, Isis, 1990.
Constantinople et autres textes sur la Turquie, éd. par Sarga Moussa, Paris, la Boîte à documents, 1990.
Correspondance générale éd. par Claudine Lacoste-Veysseyre, sous la direction de Pierre Laubriet, avec la collaboration de Jean-Claude Fizaine, Andrew Gann et Marie-Hélène Girard, tome VI (1854-1857), Genève décembre 1990.
Tous les Contes fantastiques, éd. par J.P. Baronian, Néo, 1990.
Voyage en Algérie, éd. par Denise Brahimi, Paris, la Boîte à documents, 1990.
Voyage en Russie, éd. par Francine Domini Leichenhan, La Boîte à documents, Paris, 1990.

CRITIQUE

- BRAHIMI Denise : *Théophile et Judith vont en Orient*, Paris, la Boîte à documents, 1990
BULGIN Kathleen : *The macking of an artist : Gautier's "Voyage en Espagne"*, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1988.
PULEIO Maria Teresa : *Le Bal masqué. Saggio sulla narrativa di T.G.* (Bibl. 171-191). Catania, Cucem, 1988.
CRIECHFIELD Grant : *La Constantinople de Gautier : un miroir en Orient*, in *La Tentation de l'Orient, Etudes françaises*, n° 26-1, présenté par Yves Thomas, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1990.
LLOYD Rosemary : *Le Destin de "Mademoiselle de Maupin"*, Genève Lettres, automne 1988 - hiver 1989, 30-32.

- MOUSSA Sarga : *Dire l'Orient (Chateaubriand, Flaubert, Fromentin, T.G.) in L'Exotisme...* 179-188, 1988.
- PARISSE Giovanna : *Di Béalzébuth e altri animali nel "Capitaine Fracasse" di Théophile Gautier*, in *Berenice*, Letterature Francese Contemporanea, Anno VII, n° 18, novembre 1986, Roma.
- SADOFF Janet : *Ambivalence, ambiguity and androgyny in T.G.'s "Mademoiselle de Maupin"*, in *Dissertation Abstracts International* , vol. 49, n°3, septembre 1988, 517-518 A.
- SMITH Albert : *Romantic irony in T.G.'s "Une Larme du diable"*, in *French Literature Series*, vol. XIV , 1987, 74-82.
- TOMICKA Malgorzata : *La Préface de "Mademoiselle de Maupin"*, in *Problèmes de terminologie littéraire*, 1988, 165-173.
- TORTONESE Paolo : *Inversioni dello sguardo, Gautier, Novalis e l'interiorità romantica*, in *Rivista di estetica* 31, 1989.
- UBERSFELD Anne : *L'anti-voyage de Gautier*, in *L'Exotisme ...*, 1988, 365-375.

TRAVAUX

- Catalogue de l'Exposition "L'Orient de Théophile Gautier"*, Port-Marly, mai 1990, établi par Claudine Lacoste, Montpellier, Université Paul Valéry, 1990.
- Françoise BERENGUER a soutenu à Paris III en juin 1988 une thèse sur "Le Mythe de la femme orientale chez les écrivains voyageurs français de 1806 à 1869" (Chateaubriand, Lamartine, Gautier, Nerval, Flaubert).

SOUS PRESSE

- GAUTIER Théophile : *Correspondance générale* éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, sous la direction de Pierre Laubriet, avec la collaboration de Jean-Claude Fizaine et Andrew Gann, tome VII (1858-1861), Genève, Droz.
- GAUTIER Théophile : *Paris et les Parisiens*, textes présentés et annotés par Claudine Lacoste-Veysseyre, Paris, la Boîte à documents (sortie en décembre 1990).
- GAUTIER Théophile : *Voyage en Egypte*, éd. par Paolo Tortonese, La Boîte à documents, Paris, 1990.
- GAUTIER Théophile : *Voyages en France*, textes présentés et annotés par Claudine Lacoste-Veysseyre, Paris, La Boîte à documents (sortie au printemps 1991).

EN PREPARATION

- GAUTIER Théophile *Correspondance générale*, éd. par Claudine Lacoste-Veysseyre, sous la direction de Pierre Laubriet, avec la collaboration de Jean-Claude Fizaine et Andrew Gann, tome VIII (1862-1865), Genève, Droz.
- GAUTIER Théophile : *Ecrits sur l'art*, ed. par Marie Hélène Girard, Collection La Porte étroite, Ecrits sur l'art, Adam Biro éditeur.
- GAUTIER Théophile : *Excursions en Grèce*, éd. par Jean Richer, Paris, La Boîte à documents.
- GAUTIER Théophile : *Gérard de Nerval*, éd. par Jean Richer, Paris, La Boîte à documents.
- GAUTIER Théophile : *Italia*, éd. par Marie-Hélène Girard, Paris, La Boîte à documents.
- GAUTIER Théophile : *La Peinture espagnole*, éd. par Ilse Hempel-Lipschutz, Paris, La Boîte à documents.
- GAUTIER Théophile : *Tra los montes*, éd. par Jean René Aymes, Paris, La Boîte à documents.

INFORMATIONS

Entr'revues, la Revue des revues, ouvre un système télématique permanent au service des revues. Il se substitue à la Lettre d'Entr'revue pour se faire l'écho de l'actualité revuiste : on y trouvera toutes les informations sur les manifestations organisées par et autour des revues ainsi que la présentation des nouvelles publications. D'autre part il comportera un annuaire des revues consultables selon trois possibilités : alphabétique, thématique (9 grandes catégories ont été déterminées) et par revue, avec notice détaillée.

Son code d'accès : 36 15 SJ* Revue (ou Revues).

Notre *Bulletin...* compte parmi les deux cents premiers titres de cet annuaire.

ASSEMBLEE GENERALE

La douzième Assemblée générale n'a pas manqué aux bonnes traditions ; elle s'est réunie à la fondation Deutsch de la Meurthe, 37 boulevard Jourdan à Paris XIVème, accueillie sympathiquement par Bernard Masson. L'expérience de l'an dernier ayant été concluante, l'Assemblée s'est prolongée par un repas à l'Auberge de l'Argoat, à proximité de la Cité Internationale.

Etaient présents : Mmes Schapira, Nicier et Lacoste, MM. Masson, Laubriet, Berthier, Savalle, Fontaine et Nicier.

S'étaient fait excuser : Mmes Ambrière, Colas, Dos Santos, Girard, Lefebvre, MM. Favre, Barthélémy, Citron, Eigeldinger, Miquel, Moulinat, Voisin, Whyte.

RAPPORT MORAL

Vie de la Société : le nombre d'adhérents est très stable. On a enregistré pour l'année 1990, huit nouvelles adhésions.

Activités : La Société a participé au mois de mai au premier Salon de la Revue, qui se tenait à l'École des Beaux-Arts et qui a remporté un très franc succès : des contacts intéressants ont pu être noués avec un assez large public. Financièrement, l'opération a été équilibrée, la vente du Bulletin au n° et les nouvelles adhésions contrebalçant les frais d'inscription. Le Bulletin est désormais répertorié au Catalogue de ce Salon.

La grande affaire a été évidemment le Colloque "L'Orient de T.G." qui s'est tenu au château de Monte Cristo les 16, 17, 18 et 19 mai 1990, accompagné d'une exposition de tableaux, dessins et lithographies dus aux peintres contemporains de T.G.

Un Catalogue de cette exposition a été publié et est en vente. Les frais de cette manifestation et les subventions obtenues sont partagés entre les coorganisateur, Le Centre d'Etudes romantiques de l'Université P. Valéry et La Société.

RAPPORT FINANCIER

Les comptes sont établis du 1er novembre 1989 au 30 septembre 1990.

Recettes

| | |
|-------------------------|------------------|
| Solde au C.C.P. | 24.790,75 |
| Cotisations | 6.189,00 |
| Vente du Bulletin au n° | 12.031,75 |
| Recette du Colloque | 3.700,00 |
| Total | 46.711,50 |

Dépenses

| | |
|---------------------------------|------------------|
| Papeterie | 394,55 |
| Bulletin n° 11 | 17.703,38 |
| Salon des Revues | 800,00 |
| Acompte hébergement du Colloque | 4.675,00 |
| Assurance de l'exposition | 1.038,00 |
| Secrétariat du Colloque | 1.400,00 |
| Photos pour le Colloque | 248,80 |
| Tenue du C.C.P. | 5,00 |
| Total | 26.263,93 |

QUESTIONS DIVERSES

Monsieur le Président Laubriet remercie chaleureusement, au nom de toute la Société, Madame Lacoste qui a organisé l'ensemble du Colloque, la Société des Amis d'Alexandre Dumas qui, avec l'aide active de Michel Fesseau, son secrétaire et de Fabienne Bordas, conférencière responsable des conférences à Monte Cristo, nous a généreusement accueillis et a permis la bonne marche du Colloque, ainsi que Pierre Miquel, sans la compétence et la générosité duquel l'exposition n'aurait pu avoir lieu.

Le prochain colloque portera sur Théophile Gautier et son entourage. Il se tiendra à la Grande Motte (Hérault) au début de juin 1992.

Le montant des cotisations a été reconduit pour 1991.

NOUVELLES ADHESIONS

Guy BARTHELEMY, Mme Carrol COATES, Grant CRICHFIELD, Mme Dos SANTOS, Mme Michèle HOURNON, Francis MOULINAT, Mme Paul NICIER, Paolo TORTONESE.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

| | |
|---------------------------------------|---|
| Le Chinois de Théophile Gautier | 5 |
|---------------------------------------|---|

Camille ROGIER

| | |
|--|----|
| Planche 1 : Bonfils : "Drogman, guide des voyageurs" (photographie, après 1864) | 57 |
| Planche 2 : Camille Rogier : "Au Doyenné" (vignette in Houssaye 1885, I : 291) | 59 |
| Planche 3 : Camille Rogier : "Famille juive" (lithographie de <i>La Turquie</i>) | 62 |
| Planche 4 : Camille Rogier : "Café dans un cimetière" (lithographie de <i>La Turquie</i>) | 64 |
| Planche 5 : Camille Rogier : illustration pour <i>Les mille et une nuits</i> (in Forgues 1883, h.t.) | 66 |
| Planche 6 : Camille Rogier : vignette pour Cabanon, <i>Un roman pour les cuisinières</i> (Paris, Renduel, 1834) | 67 |
| Planche 7 : Camille Rogier : "Marchand d'armes et de curiosités" (lithographie de <i>La Turquie</i>) | 69 |
| Planche 8 : Camille Rogier : "Juive et Arménienne" (lithographie de <i>La Turquie</i>) | 70 |
| Planche 9 : Camille Rogier : "Entrée au bain" (lithographie dépareillée pour la seconde livraison de <i>La Turquie</i> , 1848) | 77 |
| Planche 10 : Camille Rogier : "Mangeurs d'opium à Constantinople" (plume et lavis) | 83 |
| Planche 11 : Camille Rogier : panneau peint sur les boiseries du salon du Doyenné (in Burty 1887 : 8) | 85 |

L'ALHAMBRA

| | |
|---|-----|
| Planche 1 : Forbin, Auguste de <i>Gonzalve de Cordoue s'empare de l'Alhambra</i> (Musée Granet, Aix-en-Provence) | 354 |
| Planche 2 : Doré, Gustave <i>Alhambra, la Tour vermeille et le Généralife</i> (Toutes les illustrations de Doré proviennent du <i>Voyage en Espagne</i> , 1862, texte par Ch. Davillier) | 357 |
| Planche 3 : Girault de Prangey <i>Le Palais de la Chancellerie et l'église Santa Ana à Grenade</i> | 358 |
| Planche 4 : Gustave Doré <i>L'Entrée de l'Alhambra par la rue des Gomélès</i> | 360 |

| | |
|--|-----|
| Planche 5 : Dutailly | |
| <i>La Porte principale de l'Alhambra</i> | |
| (Illustration du <i>Voyage</i> d'Al. de Laborde) | 361 |
| Planche 6 : Doré, Gustave | |
| <i>L'Alhambra et la Porte de la Justice</i> | 362 |
| Planche 7 : Doré, Gustave | |
| <i>La Cour des Lions</i> | 365 |
| Planche 8 : Mérimée, Prosper | |
| <i>Le cheval sans tête</i> | |
| (perm. Mme Jacqueline Giraud-Parturier) | 370 |
| Planche 9 : Doré, Gustave | |
| <i>Entrée, Tour des Dames</i> | 372 |
| Planche 10 : Salle des Deux sœurs, la <i>Media-naranja</i> | 374 |
| Planche 11 : Doré, Gustave | |
| <i>Un Anglais, volant des "azulejos"</i> | 376 |
| Planche 12 : Doré, Gustave | |
| <i>Le Vase de l'Alhambra</i> | 377 |
| Planche 13 : Le Vase de l'Alhambra | 378 |
| Planche 14 : La Fontaine des Lions | 380 |
| Planche 15 : La Salle des Abencerages | 381 |
| Planche 16 : La Salle des Deux Sœurs | 382 |
| Planche 17 : Regnault, Henri | |
| <i>Exécution sans jugement sous les rois maures à Grenade</i> | |
| (Musée d'Orsay) | 384 |
| Planche 18 : Regnault, Henri | |
| <i>Entrée de la Salle des Deux Sœurs</i> (Musée du Louvre) | 385 |
| Planche 19 : Desbarolles, Adolphe | |
| <i>Deux artistes en Espagne</i> (perm. Paul Guinard) | 387 |
| Planche 20 : Doré, Gustave | |
| <i>La Cour des Myrtes</i> | 389 |
| Planche 21 : Doré, Gustave | |
| <i>Le Généralife</i> | 390 |
| Planche 22 : Giraud, Eugène | |
| <i>Danse dans une posada</i> (Musée de Soissons) | 392 |
| Planche 23 : Château de Monte-Cristo, Port-Marly. | |
| Salon mauresque | 393 |
| Planche 24 : Clifford, Charles | |
| <i>Alhambra, 1854</i> | 394 |

SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER

BULLETIN D'ADHÉSION POUR 1991

à retourner à :
Claudine LACOSTE
Université Paul Valéry - B.P. 5043
34032 MONTPELLIER

Première adhésion

Renouvellement

NOM

Prénom

Adresse

.....

.....

Téléphone

déclare adhérer à la Société Théophile Gautier en qualité de :

- | | |
|---------------------------|----------------|
| - membre bienfaiteur : | 300 F |
| - membre donateur : | 160 F |
| - membre actif français : | 100 F |
| - membre actif étranger : | 140 F ou 30 \$ |

Ci-joint :

- | | |
|----------------------|--------------------------|
| - un chèque bancaire | <input type="checkbox"/> |
| - un chèque postal | <input type="checkbox"/> |

à l'ordre de :

Société Théophile Gautier - C.C.P. n° 2003 96 T - Montpellier

Les chèques libellés en \$ USA ou en \$ CDN sont à mettre à l'ordre de Andrew Gann et à lui adresser à Mount Allison University, Sackville, EOA 3 CO, NB CANADA.

Date :

Signature :

IMPRIMERIE SUP EXAM
Publications Scientifiques et Littéraires

16bis rue Delmas 34000 Montpellier
Tél : 67 58 21 60 67 92 50 73

Dépôt légal 4^{ème} semestre 1990

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