

ISSN 0221-794

**THÉOPHILE GAUTIER  
EN SON TEMPS**

**Tome II**

**Bulletin  
de la Société  
Théophile Gautier**

**N° 15**

**1993**



*Multiple Gautier*



Henri DELAAGE  
Frontispice de *L'Eternité dévoilée*, Dentu, 1854

## THEOPHILE GAUTIER ET LES SPIRITES ET ILLUMINES DE SON TEMPS

En lisant l'œuvre fantastique de Gautier, on y croit. Un jour, une jeune élève indoue de la classe de seconde dans laquelle nous étudions *Avatar* nous a assuré retrouver tout à fait dans le texte la tradition indouiste conservée dans sa famille. Quand *Spirite* parut, du 17 novembre au 6 décembre 1865 dans *Le Moniteur universel*, puis, dès janvier 1866 en volume chez Charpentier, on y crut, comme en témoigne l'étrange courrier reçu par l'auteur, qui écrit à Carlotta Grisi, en décembre 1865:

Je vous dirai que *Spirite* en dehors de son effet littéraire, a produit un effet magique des plus étranges. Tout le monde des tables tournantes et des esprits frappeurs a été profondément remué. On s'imagine que je suis un initié, et que je sais le grand secret (...). Enfin il paraît que j'ai touché sans le savoir à l'inconnu, au mystère, (...), à quelque chose de terrible mais de profond, car tout le monde s'émeut, (...) la presse de Vienne prétend que je ne suis moi-même qu'un médium(1).

Cette curieuse correspondance finit par troubler Gautier, à tel point qu'il se demande lui-même s'il n'est pas vraiment un médium, dans la même lettre à Carlotta Grisi:

Vous souvenez-vous des craquements, des soupirs, des bruits de pas et des rumeurs étranges qui m'ont obsédé dans ma chambre pendant les premières semaines de mon séjour à Saint-Jean? Peut-être était-ce le monde invisible qui voulait entrer en communication avec moi et se trouve-t-il dans mon œuvre une partie involontaire,

et que son fils écrit à sa mère, Eugénie Fort, le 25 mai 1866:

Le père commence à perdre la tête. *Spirite* a frappé dans ce tas des hallucinés et des tourneurs de tables qui l'accablent de lettres saugrenues(2).

En écrivant *Spirite*, donc, même Gautier y crut, et surtout les adeptes du spiritisme, qui pourtant auraient été à même de déceler la moindre anomalie quant à leur croyance. Comment donc, Théophile Gautier, réputé sceptique, a-t-il pu se montrer si convaincant? Chacun sait qu'il lisait énormément, que son savoir était encyclopédique, et que ses relations dans le milieu littéraire et journalistique, notamment avec Balzac, Hugo et Nerval, tous diversement convaincus de la réalité du magnétisme et instruits en occultisme, expliquent en partie les connaissances de Gautier dans ce domaine. En partie seulement: des informations de seconde main, mêmes riches et justes, ne semblent pas pouvoir suffire à expliquer complètement cette médiumnité de Gautier au moins pendant la rédaction de *Spirite* et dans les mois qui suivirent. Il convient donc de reconsidérer la genèse de l'œuvre en examinant comment les projets littéraires de Théophile Gautier l'ont conduit à fréquenter des magnétiseurs et des spirites de son temps, avec qui et comment il est entré en relation, afin d'essayer de déterminer quelles influences il a pu recevoir, ce qu'il en a gardé et comment il s'est personnellement démarqué de ce milieu, pour demeurer avant tout, et jusqu'à la fin du Second Empire, le grand écrivain romantique qu'il a toujours été.

Malheureusement il ne suffit pas de poser les questions pour y répondre. Gautier lui-même n'a laissé, probablement exprès, aucune trace de cet aspect de sa vie - et la déception guette souvent le

chercheur en de tels domaines. Nous avons néanmoins tenté, malgré les obstacles et les impasses, d'explorer quelques pistes, dans l'espoir de parvenir à des preuves, du moins à quelques convictions.

Le magnétisme est à la mode et l'on peut recenser les séances de magnétisme et de somnambulisme auxquelles assista Gautier.

Très tôt les romantiques se sont intéressés au magnétisme et à l'occultisme, hérités de l'illuminisme du XVIII<sup>e</sup> siècle. Balzac y prit l'idée d'un monde spirituel où la pensée, matérielle, équivaut à la lumière et s'exprime par la "volonté"; Hugo, comme Balzac, pratiqua le magnétisme, et parvint à guérir ainsi son fils atteint de graves crises d'insomnie, au plus tard en 1840(3). Gautier, voisin de Hugo, qui habitait au 6 de la Place Royale, ne pouvait l'ignorer.

Vers 1847, Hugo, désirant composer une pièce sur Urbain Grandier et les possédées de Loudun, consulte Alexis Didier, le célèbre somnambule, et multiplie chez lui les expériences de sommeil magnétique et de double vue. A cette date aussi, il fonde *L'Événement*, journal qui, selon Viatte,

groupe les familiers du poète. Outre ses fils et Paul Meurice, il y retrouve Théophile Gautier, G. de Nerval, les deux Dumas, Alphonse Karr, tous ces littérateurs qui défrayaient volontiers la chronique du somnambulisme(4)

ce qui est confirmé par la lecture du *Journal du magnétisme* du baron Du Potet, où ces noms reviennent souvent. Et nul n'ignore que c'est en septembre 1853 que Madame de Girardin rendit visite à Hugo à Marine-Terrace et l'initia au spiritisme: pendant plus d'un an, les tables y tournèrent chaque soir pour permettre au poète de communiquer avec sa fille disparue, et Gautier en fut constamment informé, car Madame Hugo, restée à Paris, continua d'y recevoir amis et proches, notamment Madame de Girardin et Paul Meurice.

Il semble bien que ce soit grâce au cercle de Madame de Girardin, qui, société et mode obligeant, recevait le Tout-Paris littéraire et occultiste du milieu du siècle, que Gautier prit directement contact avec les illuminés de son temps. C'est chez elle, à l'époque où il lui

rendait des visites quasi quotidiennes(5), que Gautier rencontra le somnambule Alexis Didier et son magnétiseur Marcillet, ainsi que, très probablement, le très curieux Henri Delaage, dont nous reparlerons. Dans la correspondance de Gautier figurent plusieurs lettres de Delphine de Girardin, malheureusement sans date, qui attestent qu'à ces soirées étaient présents Hugo, Musset, Balzac, Houssaye et bien d'autres, et que l'on y pratiquait le magnétisme:

Demain jeudi aura lieu le prodige de l'enlèvement magnétique, il y aura un monsieur qui voit l'avenir dans un pot de pommade, mais ce prodige-là ne compte pas, c'est par-dessus le marché(6).

Le ton léger sur lequel Madame de Girardin formule son invitation montre bien qu'à cette époque, au plus tard en 1853, date à partir de laquelle elle se consacra au tout nouveau spiritisme, le magnétisme demeurait à la mode comme un divertissement de salon particulièrement apprécié, sans que l'on différenciât bien nettement encore les expériences magnétiques "sérieuses" et le charlatanisme de diseur de bonne aventure.

Gautier assista aussi à ces séances de magnétisme chez la comtesse Dash, et assez tôt, puisqu'elle le cite nommément, dans ses *Mémoires*, parmi les célébrités le 30 avril 1843:

Il fut convenu qu'on amènerait (le marquis de Saint-Mars, Marcillet et son somnambule Alexis) chez moi le 30 avril, et l'on me pria de réunir le plus de gens intelligents possible afin que la soirée eût un grand retentissement. J'engageai tout ce que je connaissais. Ceux-là m'en présentèrent d'autres: c'était une véritable académie. Je me souviens qu'Halévy, Adolphe Adam, Donizetti étaient là; puis Victor Hugo, Théophile Gautier, Roger de Beauvoir, Henri de Saint-Georges, je ne sais qui encore, vingt autres dont les noms ne se présentent pas au bout de ma plume en ce moment(7).



A cette séance, V. Hugo fit deviner à Alexis le contenu d'un paquet qu'il avait lui-même, en secret, dûment cacheté et scellé, et qui contenait la couverture de *La Revue de Paris*.

Gautier put ainsi assister à de nombreuses séances de magnétisme, et en retira une nette conviction personnelle, comme en témoigne ce passage de *L'Histoire de l'art dramatique en France*, de 1858:

... nous en sommes bien fâché pour (...) MM. de l'Académie, Mademoiselle Pigeaire lisait réellement à travers un masque composé de trois épaisseurs de velours superposées, avec des tampons de ouate dans la cavité de l'orbite, et une bande de toile qui se nouait derrière la tête. (...) Nous avons eu beau réfléchir, nous n'avons pu découvrir par quel moyen il serait possible de lire avec un tel bandeau à quelqu'un qui ne serait pas dans un état réel de somnambulisme. Le magnétisme animal est un fait désormais acquis à la science et dont il n'est pas plus permis de douter que du galvanisme et de l'électricité. (...) Nous sommes seulement étonné de la surprise et de l'incrédulité que ces phénomènes excitent (...) Le magnétisme nous paraît la chose de monde la plus simple, et, s'il n'est pas accepté depuis longtemps, c'est que son utilité n'est pas encore bien déterminée et que ses apparences fantastiques et singulières effrayent beaucoup de gens pour qui l'inconnu est la chose la plus terrible(8).

Gautier, refusant de se laisser enfermer dans des préjugés étroits, est donc aussi rationnellement que fermement convaincu par le magnétisme, duquel il perçoit très tôt le côté esthétique, comme le prouve le célèbre article dans *La Presse* du 7 septembre 1847, relatant une séance de magnétisme musical chez Victor Hugo, pendant laquelle une jeune fille magnétisée danse sur une musique jouée au piano par Adolphe Adam. On trouve dans cet article, déjà, le lexique caractéristique de *Spirite*:

On eût dit une âme appelée sans transition de l'ombre à la lumière.

En moins de deux secondes, elle avait fait le voyage de la mort à la vie, de la terre au ciel, de l'humanité à Dieu.

et une conclusion attendue chez l'esthète Gautier:

C'est le style qui est naturel.  
Le style était au commencement.

Quels sont les projets littéraires de Gautier en 1856?

Très tôt donc, Gautier a connu le magnétisme animal et y a vu une possible source d'inspiration littéraire. Recensant les projets littéraires de Gautier, Lovenjoul notait:

T.G. avait en projet, depuis 1845, un roman, *Un Vieux de la montagne*; projet abandonné, qui reparait en 1866 (...) Par contre, il n'existe, croyons-nous, aucune indication imprimée d'un roman sur *Cagliostro*, dans lequel devaient paraître aussi Mesmer et Saint Martin. Un souvenir de ce sujet se retrouve dans le ballet *Gemma*. Peut-être devait-il encore être utilisé dans *Le Magnétisme...*(9).

Il est donc possible que *Spirite*, dans son premier projet, ait été envisagée dès avant 1850, et reprise, comme *Le Vieux de la montagne*, en 1865 et après. Il est même fort probable que ce projet initial date de 1845 ou 1847, époque à laquelle Gautier a déjà assisté à beaucoup de séances de magnétisme; et comme le ballet *Gemma*, dont le sujet est l'envoûtement magnétique de l'héroïne par le comte de Santa-Croce, qui désire l'épouser contre son gré, fut créé le 31 mai 1854, le projet de *Cagliostro* est donc antérieur, ce qui confirmerait que Gautier songe à l'utilisation littéraire du magnétisme dès le milieu du siècle, et sans doute avant.

Mais comment ce projet initial du magnétisme, et assez éloigné de *Spirite*, a-t-il pu évoluer autant, et pendant si longtemps? A cette question, deux réponses: les expériences et les rencontres de Gautier, qui opèrent le passage du magnétisme au spiritisme, et à une date précise: 1856. Cette année-là semble en effet avoir été particulièrement marquante en ce qui concerne les relations de Gautier avec le spiritisme.

Déjà Lovenjoul relève que le projet de *Magnétisme* réapparaît en 1856:

Un autre traité fut encore passé avec Hetzel, le 1er avril 1858, pour la publication en volume, dans sa collection in-32, du roman *Avatar*. Nous y lisons cette adjonction, datée du 15 novembre 1856, qui n'a jamais eu de suite ni d'effets, en dehors de la publication de *Jettatura* dans la même collection: "Il est entendu que le présent traité s'appliquera à *La Jettatura* et aux deux petits romans que M. Gautier fera sous le titre de *Le Haschich* et *Le Magnétisme*." Ces deux romans n'ont jamais été écrits, mais peut-être faut-il reconnaître l'idée première de *Magnétisme* dans *Spirite*, mise au jour en 1865 seulement(10).

*Avatar* et *Jettatura* ayant paru dans *Le Moniteur universel* en 1856, il se trouve confirmé qu'avec *Magnétisme*, ils formaient une trilogie centrée sur les phénomènes magnétiques. Et si *Magnétisme* ne parut pas alors, c'est bien que Gautier avait déjà l'idée d'autre chose: le spiritisme, "né" aux Etats-Unis en 1847 et répandu en France en 1853-54, pour connaître son apogée en 1855-56. Gautier eut naturellement connaissance de la nouvelle mode des tables tournantes chez Delphine de Girardin, adepte fervente, qui inventa même, pour communiquer plus vite avec les "esprits", un guéridon spirite muni d'un alphabet et de chiffres pouvant être désignés par une flèche tournant sur un axe central, et dénommée "table Girardin". Mais comme Madame de Girardin est morte le 29 juin 1855, il a bien fallu que Gautier fût témoin, ailleurs, d'autres expériences, et, pour cela,

l'année 1856 semble particulièrement marquante.

Rappelons quels étaient les domiciles de Gautier.

D'abord, depuis la fin de 1853, Gautier demeurait au 24 de la rue Grange Batelière; or, guère plus loin, au numéro 16, résidait Madame de Planemaison, rentière qui s'adonnait au spiritisme, et chez qui Allan Kardec, qui s'appelait encore Hippolyte Rivail, fut initié à ce qu'il allait bientôt transformer en une véritable religion nouvelle. Naturellement la proximité en elle-même ne prouve rien, bien qu'à l'époque on n'ignorât pas ses voisins comme aujourd'hui; mais on peut penser que Gautier eut l'occasion d'assister là, tout près de chez lui, à quelques séances spirites. De toute façon, la rue Grange Batelière semble avoir été un haut lieu du spiritisme, puisque, selon Jules Lecomte, en 1853, y habitait Alexis Didier, le somnambule qui avait étonné Hugo et Dumas, et que Gautier avait vu chez la comtesse Dash en 1843:

Je savais que M. Alexis demeure dans la même maison que M. Anicet-Bourgeois, l'auteur dramatique, dans la rue Grange Batelière (..) au troisième sur l'entresol(11)

c'est-à-dire, d'après le Bottin, au numéro 6, passage Verdeau. En 1856, Alexis Didier déménagea et vint habiter, avec son magnétiseur Marcillet, qui était 42 rue Richer, au numéro 11 de la rue Geoffroy-Marie, qui prolonge la rue Grange Batelière de l'autre côté de la rue du Faubourg Montmartre. Quand on sait qu'Allan Kardec a rencontré Madame de Plainemaison chez la somnambule Madame Roger, qui résidait avec son magnétiseur Fortier, non loin de là, rue du Faubourg Montmartre au numéro 33, c'est-à-dire presque au coin de la rue Grange Batelière, il devient difficile de considérer cette proximité comme une pure coïncidence. Dans sa biographie d'Allan Kardec, Henri Sausse cite Kardec lui-même:

A quelque temps de là, vers le mois de mai 1855, je me trouvai chez la somnambule Madame Roger, avec Monsieur Fortier, son magnétiseur; j'y

rencontrai Monsieur Pâtier et Madame Plainemaison, qui me parlèrent de ces phénomènes (...) Monsieur Pâtier (...) m'offrit d'assister aux expériences qui avaient lieu chez Madame Plainemaison, rue Grange Batelière, n°18; j'acceptai avec empressement. Rendez-vous fut pris pour le mardi... mais à huit heures du soir. Ce fut là pour la première fois, que je fus témoin du phénomène des tables tournantes, sautantes et courantes, et cela dans des conditions telles que le doute n'était pas possible(12).

Plus loin, Kardec raconte comment, chez Madame de Plainemaison, il rencontra la famille Baudin, qui habitait rue Rochechouart -non loin de là- et qui l'invita à ses séances hebdomadaires. Sachant qu'en 1855-56, Allan Kardec habitait 8 rue des Martyrs, et le comte d'Ourches, dont il sera bientôt question, passage Saulnier, on comprend combien cette partie Est du neuvième arrondissement actuel regroupait de lieux de rencontre fréquentés par les magnétiseurs et spirites. Alors, pourquoi Gautier quitta-t-il la rue Rougemont, un peu plus éloignée, pour aller rue Grange Batelière, précisément en ces années 1854-55-56? Pourquoi ensuite fut-il si réticent à quitter cette rue pour s'installer à Neuilly, en avril 1857? Et pourquoi voulut-il garder un pied à terre à Paris, qu'il prit au 15 de la rue Grammont, à la limite du neuvième arrondissement, tout près de la rue Grange Batelière, et qu'il ne quitta qu'en 1858? Bien sûr de multiples raisons peuvent coexister; ce quartier était aussi celui des spectacles et des grands cafés fréquentés par les artistes; mais on aime à penser que Gautier, en 1856, préparant sa nouvelle *Le Magnétisme*, destinée à devenir tardivement *Spirite*, en plus des autres raisons possibles, tenait aussi à ne pas s'éloigner du "centre" spirite de la capitale, et multipliait alors expériences et rencontres. Mais précisément, qui a-t-il pu rencontrer?

\*

\* \*

Quelles ont été les relations possibles de Gautier avec les occultistes?

On peut retrouver un cheminement vers le spiritisme, de d'Ourches à Kardec, par Honorine Huet

Dans un passage connu du *Second rang du collier*, Judith Gautier raconte comment, à la suite de légères crises de somnambulisme qu'elle eut, son institutrice, Mademoiselle Honorine Huet, l'interrogea sur l'avenir -en vain- et lui révéla sa passion pour le spiritisme:

Elle était affiliée à toutes sortes de sociétés singulières, à des êtres inspirés, qui fréquentaient chez les esprits et ne voyaient que le monde invisible(13).

Ensuite, avec humour, Judith raconte sa rencontre avec "l'un des maîtres les plus fameux", le comte d'Ourches, dont, malgré la défense qui lui en fut faite, à elle comme à sa sœur, elle dut probablement parler à son père, puisqu'il pourrait passer avec quelque vraisemblance pour un modèle du baron de Féroë, le mystagogue de *Spirite*, lui aussi "errant du surnaturel" qui

ne voulait voir que l'invisible ne croyait que l'incroyable(14).

Ce maître était un personnage très cocasse, qu'on appelait le comte d'Ourch. Court, trapu, avec une petite tête ronde où floconnaient des cheveux et des favoris jaunes pâles mêlés de blancs(15), il avait un air à la fois jovial et inquiet; il s'agitait, se retournait, riait sans cause apparente; en nous parlant, il semblait écouter d'autres interlocuteurs, quelquefois s'interrompait au milieu d'une phrase et s'enfuyait(16).

On trouve assez peu de traces de ce curieux personnage, dont la réputation n'est plus à faire puisque tous ceux qui en parlent

s'accordent à voir en lui le premier magnétiseur, occultiste et magicien spirite de son époque, et spécialement, de cette année 1856 à la fin de laquelle, en l'absence de leur mère partie en tournée dans le Sud-Est de la France, en compagnie de la sœur d'Honorine, Virginie Huet, son amie pianiste, et de Madame Huet mère, Judith et Estelle furent entièrement confiées à Honorine Huet. Mais les imparfaits d'habitude employés dans son récit par Judith, qui avait alors onze ans, prouvent que ses visites au comte d'Ourches se répétèrent fréquemment, au moins jusqu'en avril 1857, date du déménagement à Neuilly.

Néanmoins, on peut faire mieux connaissance avec le comte d'Ourches à travers quelques documents, notamment nécrologiques. Le comte d'Ourches est mort début mai 1867, à quatre-vingt ans. *Le Figaro* du dimanche 5 mai(17), dans la rubrique "Petits événements", annonce la mort du "dernier disciple de Mesmer" en ces termes:

C'était un homme d'une distinction très remarquable, d'un esprit très fin et d'une rare érudition. Il a été l'ami de l'abbé Faria, lequel, parmi les héros imaginaires du célèbre roman *Monte-Cristo* est, à ce qu'il paraît, un type pris dans la vérité des faits. Alexandre Dumas a recueilli auprès d'Ourche de précieux renseignements sur ce fameux abbé(18).

L'article précise que le comte d'Ourches vivait retiré aux Batignolles, rue Salneuve; qu'il communiquait par la pensée avec ses domestiques, ce qui était fort pratique pour faire son marché; qu'il avait, comme Edgar Poe, la terreur d'être enterré vivant, et avait fait jurer à son médecin d'ouvrir son corps après sa mort; enfin que

sa bibliothèque, exclusivement composée d'ouvrages traitant de sciences occultes, est une précieuse collection estimée de quinze à seize cent mille francs.

Dans *La Gazette des étrangers* du jeudi 26 mai 1867, Henri de Pène se fait plus précis, en un long article nécrologique qui avait pour but déclaré de réparer le silence de la presse sur cette mort, puisque, dit-il

à part quelques lignes du *Figaro*, justes mais bien insuffisantes, je ne crois pas qu'aucun journal ait salué cette figure si remarquable, aujourd'hui couchée dans la tombe(19).

On apprend dans cet article que

le comte d'Ourches était allié aux la Roche-Lambert, aux de Ludre, aux Beauvau, à bien d'autres noms du nobiliaire français;

que, riche, il s'était retiré aux Batignolles car on lui avait donné congé de la maison qu'il habitait passage Saulnier à cause du bruit mené par

les esprits qui faisaient sabbat continuel autour de lui.

De curieux détails permettent de mieux apprécier ce personnage, comme l'histoire de sa lionne domestique, qui terrorisait Bougival, où il habitait auparavant, et qu'il dut donner au Jardin des Plantes, où elle mourut d'ennui. Le comte d'Ourches avait la passion des animaux, à tel point qu'

on voyait autour de lui des bêtes impossibles, dont on n'eût rencontré d'échantillon nulle part ailleurs, et dont le Créateur semblait avoir mis au monde pour lui un exemplaire unique.

Le comte d'Ourches avait la figure d'un lion. Son poil grisonnant avait gardé des reflets fauves. La première fois qu'on le voyait, il était difficile de ne pas songer aussitôt à cette ressemblance qui vous sautait aux yeux.



A cette description un balzacien ne peut pas s'empêcher de songer au magnétiseur swedenborgiste d'*Ursule Mirouët*, décrit lui aussi par Balzac avec une figure de lion, dans ce roman où la fidèle servante se nomme Bougival: Balzac, qui connaissait tous les magnétiseurs, aurait-il connu le comte d'Ourches quand ce dernier habitait à Bougival?

Henri de Pène confirme aussi le caractère exceptionnel de la bibliothèque du comte d'Ourches, qui était, dit-il, rangée par les esprits eux-mêmes, avant de donner cette brève histoire de sa vie:

C'est depuis 1830 que peu à peu et de plus en plus, le comte d'Ourches avait voué sa vie à toutes ces pratiques. Il commença par le magnétisme appliqué à l'art de guérir; c'était alors la mode. En 1840 il était surtout occupé de lucidité somnambulique. En 1846, les expériences d'hydromancie le captivèrent spécialement (...), plus récemment, les esprits frappeurs, les tables, l'écriture directe (...). C'est chez lui que pour la première fois à Paris les tables ont tourné, frappé, parlé et se sont enlevées au plafond. C'est en sa présence que le baron de Guldenstubbé -dont il fut tant question un moment- obtint d'abord l'écriture directe des morts, en plaçant des petits papiers sur la pierre de leurs tombeaux.

En effet, vérification faite, on parla beaucoup à l'époque du baron de Guldenstubbé, ami proche du comte d'Ourches, qui publia en 1857 sa *Pneumologie positive et expérimentale*, dédiée au "comte d'Ourches, Nécromancien le plus illustre d'Europe". et rendant compte du

beau phénomène de l'écriture directement surnaturelle et d'outre-tombe, constaté pour la première fois le 13 août 1856(20).

Les dates correspondent parfaitement, puisque Guldenstubbé multiplia les expériences entre le 13 août 1856 et le 14 février 1857,

et presque toujours en présence du comte d'Ourches, exactement pendant le fameux hiver où Judith et Estelle le fréquentèrent. Comment, dès lors, ne pas demeurer convaincu, même si aucun document écrit ne vient l'attester formellement, que Gautier eut précisément à cette époque-là l'idée de l'écriture spirite, qui n'était pas encore la dictée médiumnique, inventée plus tard par Allan Kardec? D'autant plus que Guldenstubbé précise:

Plus tard, au mois d'octobre (1856), M. le comte d'Ourches a obtenu, même sans le concours de l'auteur, plusieurs écrits directs des Esprits; l'une de ces lettres d'outre-tombe est de sa mère, morte il y a une vingtaine d'années(21).

L'idée maîtresse de *Spirite* est certes là. Gautier, grâce au spiritisme, y ajoutera l'écriture par l'intermédiaire de Malivert, plus poétique, car l'amant "possédé" par l'Esprit aimé se trouve obligé de relire la dictée d'outre-tombe, ce qui permet au lecteur de la découvrir aussi: cela a incontestablement plus de charme et de vraisemblance fantastique qu'un papier laissé sur une tombe ou sous une statue et retrouvé écrit le lendemain! Et ces phénomènes demeurent liés, puisque, à la même page, Guldenstubbé dit que ces phénomènes d'écriture directe s'accompagnaient toujours de déplacements de tables et même de chaises! Enfin, Gautier a pu aussi prendre auprès d'Ourches l'idée du piano spirite, puisque Guldenstubbé poursuit:

Il en est de même des vibrations des cordes d'un piano, phénomène obtenu déjà le 20 janvier 1856 en présence des comtes de Szapary et d'Ourches(22).

Toujours 1856, toujours d'Ourches, et toujours des scènes de *Spirite*.

Mais, pour être objectif et situer vraiment le personnage, citons Eliphaz Levi:

(Le rang de) premier parmi les fantaisistes de la magie (... appartient) à M. le comte d'Ourches, un homme vénérable par son âge qui consacre sa vie et

sa fortune aux expériences magnétiques. Chez lui les meubles et les dames somnambules se livrent à des danses effrénées, les meubles se fatiguent et se brisent, mais les dames, à ce qu'on assure, ne s'en portent que mieux.

Pendant longtemps M. le comte d'Ourches a été dominé par une idée fixe: la crainte d'être enterré vivant, et il a fait plusieurs mémoires sur la nécessité de constater les décès d'une manière plus certaine qu'on ne le fait habituellement. M. d'Ourches avait d'autant plus de raisons de craindre, que son tempérament est pléthorique, et que son extrême susceptibilité nerveuse, journellement surexcitée par ses expériences avec les jolies somnambules, l'expose à des attaques d'apoplexie(23).

Recherche faite, il a été impossible de retrouver aucun mémoire signé du comte d'Ourches sur ce sujet. Un seul, sur l'agriculture, doit être de son père ou de son oncle. Rien ne pourra donc être dit de son éventuelle œuvre; mais très probablement Honorine Huet faisait-elle partie de ces "jolies somnambules". En effet on retrouve la trace de cette institutrice spirite un peu plus tard, en 1859, dans *La Revue spirite* fondée par Allan Kardec l'année précédente. A la date du vendredi 12 octobre 1859 on lit:

Mlle H... est présentée comme membre honoraire, en raison du concours qu'elle a donné à la Société (des Etude spirites) comme médium, et qu'elle veut bien lui promettre pour l'avenir(24).

Le nom caché derrière les points de suspension est bien celui d'Honorine Huet: il apparaît régulièrement en entier à partir du 16 décembre 1860(25), car elle reçoit de nombreuses dictées spontanées des Esprits, notamment ceux de Saint-Louis, d'Alfred de Musset et de Charles Nodier. Honorine Huet fréquentait donc la société d'Allan Kardec; reste à savoir si, en 1860, elle était toujours en relation avec Théophile Gautier ou sa famille: la correspondance ne fait plus

allusion à elle à partir du mois d'août 1857. Cependant Gautier a pu, par l'intermédiaire de Mlle Huet, assister à des séances de la Société de Etudes spirites, car n'importe qui pouvait y assister pourvu qu'il fût porteur d'une lettre de recommandation et présenté par deux membres.

Mais il est peu probable que Gautier ait bien connu Kardec; en effet, lors de la parution de *Spirite* en feuilletons, en décembre 1865, un article anonyme de *La Revue spirite* présente quelques réflexions sur la conformité du roman au spiritisme, où l'auteur déclare qu'il ne connaît pas personnellement Gautier et ignore ses convictions quant au spiritisme. En mars 1866, dans un article également anonyme, le même auteur, ayant cette fois entièrement lu le roman, affirme que

la vérité est dans le fond des idées et des pensées, qui sont essentiellement spirites et rendues avec une délicatesse et une grâce charmantes, bien plus que dans les faits, dont la possibilité est parfois contestable (...). La forme même du roman avait son utilité; elle était certainement préférable, comme transition, à la forme doctrinale aux allures sévères; grâce à une légèreté apparente, il a pénétré partout, et l'idée avec lui(23).

Or ces "notices bibliographiques" anonymes sont très vraisemblablement rédigées par Allan Kardec lui-même, le seul qui ne signe pas, habituellement, les articles qu'il donne à sa revue, comme par exemple en mai 1867, la nécrologie du comte d'Ourches, que Kardec a très certainement connu, puisqu'il est en mesure de décrire son évolution devant la "nouvelle phase scientifique et philosophique" du spiritisme que d'Ourches ne suivit pas. On peut donc en déduire que Gautier, même s'il a pu assister à une séance de la Société des Etude spirites, n'a pas poursuivi de relation personnelle avec Kardec, et s'est contenté de lire ses livres avec attention, comme en témoigne la proximité des deux textes(27) et l'orthodoxie spirite unanimement reconnue à Gautier pour son roman. Le même article de *La Revue spirite* se termine par une curieuse citation du compte rendu de *Spirite* fait par Emile Zola dans *L'Événement* du 18 février(28),

contenant quelques réflexions de l'auteur sur l'incrédulité de Gautier, récusées par Kardec comme illogiques(28bis).

A ce stade, on peut donc affirmer que Gautier, qui s'intéressa au spiritisme à ses débuts, rencontra le comte d'Ourches grâce à ses filles et à Honorine Huet, mais n'alla jamais jusqu'au bout de la "foi" spirite, n'adhérant pas à la religion fondée par Kardec, et se contentant de lire attentivement à titre documentaire.

En revanche, il a dû non seulement lire mais certainement rencontrer l'autre "premier parmi les fantaisistes de la magie" selon E.Levi, l'étrange Henri Delaage, publiciste et auteur du *Second Empire*, aux nombreuses relations mondaines.

Venons en au cheminement vers le spiritualisme avec Henri Delaage

Né le 28 juin 1825 et mort le 15 juillet 1882, Marie-Henri Delaage se signale par une biographie remarquablement répétitive, une réputation controversée et des convictions étranges, puisqu'il se proclame lui-même aussi ardent catholique que franc-maçon(29). Elevé dans l'institution de l'abbé Poiloup à Vaugirard, ce petit-fils du célèbre Chaptal se distingue vite par la ferveur de son imagination mystique naïve. A partir de 1849, il publie une série de livres, au rythme d'un par an, ce qui suscite des railleries, tous sur le même sujet, l'occultisme chrétien: en 1849, *Le Sang du Christ*; en 1850, *Perfectionnement physique de la race humaine*; en 1851, *Le Monde occulte*; en 1852, *Doctrines des sociétés secrètes*; en 1853, *Le Monde prophétique*; en 1854, *L'Eternité dévoilée*; et en 1855, *Les Ressuscités au Ciel et dans l'Enfer*, tous ouvrages qui tendent à prouver la survie de l'âme après la mort, et assimilent la lucidité somnambulique à l'état de l'âme ressuscitée et la vie matérielle à une mort. On y trouve aussi tout ce que le Christ a fait pendant sa descente aux Enfers, toutes les initiations passées et présentes, bref un étrange syncrétisme de culture ésotérique, de foi chrétienne et d'imagination fantastique. Delaage, surnuméraire au ministère de la Marine, est aussi journaliste: rédacteur au *Corsaire*, chroniqueur hebdomadaire au *Constitutionnel*, auteur d'une publication intitulée *La Chiromancie*, avant sa reprise par son ami Desbarolles, et peut-être d'autres encore.

Paul Chacornac le présente ainsi:

Henry, vicomte de Delaage (...) fut une des figures les plus curieuses du monde parisien. Il était l'homme le meilleur et le plus doux que tout Paris connaissait et qui connaissait tout Paris. Il ressemblait à un Musset brun, et, chose singulière, paraissait toujours jeune. Chiromancien amateur, il avait fait du magnétisme et parlé de Swedenborg avec Balzac. Politicien et journaliste, il eut parfois le mot vif et mordant au besoin(30).

Moins bénévolement, les Goncourt, en janvier 1853, disent avoir rencontré, dans les bureaux de la rédaction du *Paris*

l'inévitable Delaage, l'Ubiquité faite homme, la Banalité faite poignée de main, un homme pâteux, poisseux, gluant, qui ressemblait à un glaïre bienveillant (...) (31).

La comtesse Dash consacre, dans ses *Mémoires*, plusieurs pages à Henri Delaage(32), confirmant les dires, pourtant assez contradictoires, de Chacornac et des Goncourt. D'abord, elle ne sait que penser de lui:

C'est un être tellement multiple, tellement bizarre que son portrait me semble le plus difficile à tracer. Celui qui croit le connaître le mieux se trompe. Il y a dans ce caractère (...) des contradictions qui défient toute certitude.

Elle confirme que certains le tiennent pour une intelligence tout à fait ordinaire et ne conçoivent pas "comment il s'est faufilé dans les lettres", que sa conversation est "fatigante et lourde"; d'autres l'admirent pour son habileté, sa "grande entente du monde", et son "influence immense", "même en haut lieu". Ses adeptes le croient de bonne foi, ses détracteurs le prennent pour un charlatan - et le

comtesse Dash ne tranche pas. Elle décrit ensuite son étrange façon de vivre:

Il n'a aucun besoin d'aucune épèce. C'est un anachorète. Il habite depuis bien des années un modeste logement garni, au quatrième, dans le quartier de la Madeleine. Il n'y fait jamais de feu, même en hiver. Il ne se lève qu'à midi et, le matin, cette petite chambre glaciale voit passer une procession de visiteurs. Il ne s'y trouve que deux chaises et une malle. On s'assoit où on peut, et on vient causer. Des célébrités de tout genre ont passé par là. Du temps de la grandeur de Delaage, les chroniqueurs arrivaient aux nouvelles, et il en avait pour tous.

Après midi, il sort et ne rentre plus, ayant

vingt maisons où son couvert est mis tous les jours

ses entrées à tous les théâtres

et pouvant aller à toutes les soirées,

les plus triées ou les plus faciles.

La comtesse Dash confirme également ce que disait Chacornac, que Delaage paraissait toujours jeune, sans une ride ni un cheveu blanc, n'ayant absolument pas changé en plus de vingt ans, avec son "visage de Christ flagellé", pour lequel il avait même servi de modèle; et ce que disaient les Goncourt sur ses multiples relations:

Delaage connaît, de près ou de loin, le genre humain des quatre parties du monde. Il n'est pas un événement social ou littéraire où il n'ait été quelque peu mêlé. On le rencontre partout. Il a un pied dans tous les salons déréglés ou honnêtes, (...). Les

cocottes se l'arrachent (...) à titre d'utilité et de protection. Il les invente quand elles sont inconnues (...). Il y a une dizaine d'années, il avait un vrai crédit dans les ministères et les journaux.

Quant à son ubiquité, Eliphas Levi la décrit avec humour:

Plusieurs amis d'Henri Delaage ont assuré qu'il a le don d'ubiquité; on vient de le quitter au bureau de *La Patrie*, on le retrouve chez Dentu, son éditeur, on s'enfuit effrayé, on rentre chez soi et l'on y trouve... Delaage qui vous attendait(33).

On jugera de la qualité et de la quantité des amis et relations d'Henri Delaage quand on saura qui, au détour de ses livres, il déclare avoir rencontré ou de qui il dit avoir été l'ami. Il connaissait très bien, comme on s'y attend, les magnétiseurs et spirites de son temps: le comte d'Ourches, avec lequel il cite une conversation dans *Le Monde prophétique*; le docteur Duplanty; Du Potet, le président de la Société du Magnétisme, à laquelle il appartient lui aussi, comme d'Ourches d'ailleurs(34); ce même Du Potet qui, selon Régis Ladous, "catéchisa Gautier"(35); il connaît Marcillet et le somnambule Alexis, dont il dit:

Marcillet a eu le talent de rassembler dans ses salons l'élite du monde artistique et littéraire (...) il est parvenu à avoir pour lui les écrivains les plus élégants de la littérature moderne ...(36);

ainsi que Lassaigne et sa somnambule et épouse Prudence, qui, tous deux, donnèrent des séances publiques de magnétisme en 1849 et 1850 au théâtre Bonne Nouvelle et passage Jouffroy, deux lieux très proches de la rue Grange Batelière. Delaage connaît aussi plusieurs voyantes et médiums, parmi lesquels Honorine Huet qu'il cite dans son livre posthume *La Science du vrai*; et naturellement, le chiromancien Desbarolles, ami d'Alexandre Dumas et d'Eliphas Levi; il rencontra d'ailleurs ce dernier vers 1856 ou 57.



Et dans le Paris littéraire du milieu du siècle, tout le monde connaît Delaage: Balzac, avec qui Delaage rapporte une conversation sur la nature magnétique de la volonté dans son introduction à la plaquette de Ferdinand Silas, *Instruction explicative et pratique des tables tournantes*, parue chez Dentu et Houssiaux en 1853, et à laquelle il ajoute une page d'*Ursule Mirouët* sur le magnétisme, publiée avec l'autorisation de Madame H. de Balzac; Dumas, qui, sur ses conseils, magnétisa lui-même Alexis; Alphonse Esquiros, condisciple, ami et collaborateur d'Eliphas Lévi, qui fut son initiateur et maître; Alphonse Karr, ami de longue date de Gautier; Victor Hugo, chez qui Delaage assista à des séances de magnétisme; Maxime du Camp, dont il cite une conversation dans *L'Eternité dévoilée*. Et surtout, Delaage était un grand ami de Gérard de Nerval, à qui il rend un bel hommage en 1855, à l'occasion de sa mort, dans *Les Ressuscités au Ciel et dans L'Enfer*(38).

Dans ces conditions, Gautier pouvait-il ne pas connaître Delaage? Il semble aberrant de le soutenir. Delaage assiste pour la première fois au banquet mesmérrien annuel de Du Potet le 23 mai 1847(39); la même année, en septembre, Gautier publie son grand article sur la femme magnétisée qu'il vit danser chez Victor Hugo, séance dont fut aussi témoin Delaage, qui la relate dans *Le Monde occulte*(40). On a vu que Delaage fréquentait le salon de la comtesse Dash; or Gautier aussi, dès 1843, y assista à des séances de magnétisme. Gautier devait donc certainement connaître Delaage, journaliste comme lui, et que tout le monde connaissait; alors, pourquoi n'en parle-t-il jamais? C'est probablement à cause de la réputation de "jettatore" qu'il avait et que décrit ainsi la comtesse Dash:

Un autre fait dont j'ai été témoin trois fois à des distances très rapprochées, c'est qu'il porte malheur. On eût juré au Moyen-Age qu'il jetait des sorts.

M. Véron, en rentrant au *Constitutionnel*, le réforma. Il n'y resta lui-même que fort peu de temps et en fut chassé par des ennuis sans nombre.

*Le Figaro* lui servit un jour un éreintement à tout casser; presque aussitôt M. de Villemessant entra

dans une série de procès, de désagréments, de scènes pénibles (...).

Enfin un de nos amis communs eut envers lui un procédé blessant. Je fus priée de tirer la chose au clair et en me quittant Delaage me dit: “-Qu’il y prenne garde, s’il persiste, cela ne lui portera pas bonheur”. L’ami persista. Presque aussitôt, il tomba malade et resta plus de deux ans dans un état qui fit craindre pour sa vie d’abord, pour sa raison ensuite. Il est aujourd’hui parfaitement guéri(41).

Eliphaz Levi aussi confirme, avec le même humour que précédemment, le talent fascinateur du jeune magicien(42).

Si Gautier était aussi convaincu que semble l’être la comtesse de la réputation de Delaage, alors il n’est guère étonnant qu’il ait peu recherché le magicien. Les déboires de Véron au *Constitutionnel* auxquels fait allusion la comtesse Dash pourraient dater de 1855, car le tome 6bis des *Mémoires* du docteur, paru en juillet 1855, rend compte d’une polémique qui suivit leur parution(43). C’est à la même époque que Gautier cesse de rendre compte des pièces d’Offenbach, lui aussi réputé “jettatore”, alors qu’il travaille à son futur roman, *Jettatura*. Il se trouve d’ailleurs que juste avant que Jacques Offenbach reprenne le théâtre des Folies Marigny, devenu par la même occasion les Bouffes Parisiens, en juillet 1855, c’était Hippolyte Rivail, le futur Allan Kardec, qui en assumait la direction, en 1852 et 1853(44). Ainsi il y a peut-être un rapport entre Kardec, Offenbach, Delaage et Gautier, à l’époque de l’écriture de *Jettatura*; il est même possible que Delaage ait quelque peu servi de modèle à Paul d’Aspremont: on en jugera en comparant le portrait tracé par Gautier au visage d’Henri Delaage(44bis).

Dernier argument: Delaage cite à plusieurs reprises Gautier, son style, sa poésie, ses articles sur le magnétisme. Dans *Les Ressuscités...*, en 1855, on peut lire:

Pour donner à nos lecteurs une idée des jouissances du ciel, nous allons emprunter à notre

maître en l'art d'écrire, à Théophile Gautier, l'écrivain dont le style a atteint la plus exquise perfection que la langue française puisse atteindre, un admirable et sublime passage...(45)

Cette phrase, ambiguë, peut, à cause du pluriel de politesse, désigner Delaage lui-même, qui aurait très bien pu prendre de Gautier, âgé de quatorze ans de plus que lui, des "leçons" de style; ou bien prouver simplement que Delaage lit Gautier, ce qui ne surprendra personne. On ne peut donc parvenir à une certitude, mais la vraisemblance demeure forte en faveur de relations au moins épisodiques, possibles dès 1843, et cessées en 1855-56, entre Delaage et un Gautier trop superstitieux sans doute pour en faire état.

Voici enfin le cheminement vers l'occultisme avec Eliphas Levi.

Enfin, alors que dans notre thèse nous proposons l'idée, sinon de rencontres, du moins d'une lecture attentive par Gautier d'Eliphas Levi, nom hébraïsé de l'abbé Alphonse-Louis Constant, le maître incontesté de l'occultisme au XIX<sup>e</sup> siècle, nous avons trouvé, dans la biographie d'Eliphas Levi par Chacornac, parue chez lui-même en 1926, diverses indications tendant à prouver que Gautier a réellement connu l'occultiste, qui fut célèbre d'abord par son talent de dessinateur.

D'abord, dans sa préface à cette biographie, Victor-Emile Michelet raconte que

Catulle Mendès (lui) récitait des phrases du *Dogme et Rituel de la Haute Magie*(46).

Puis Levi, en 1846, a illustré deux ouvrages d'Alexandre Dumas, *Louis XIV et son siècle* et *Le Comte de Monte-Cristo*. Mais surtout, en 1839-40, Levi, qui s'appelait encore Alphonse Constant, avait fondé avec son condisciple et ami Alphonse Esquiros une curieuse revue intitulée *Les Belles femmes de Paris*, pour laquelle il était chargé des dessins. Grâce à cette revue, Constant eut l'occasion d'entrer dans le milieu journalistique et littéraire, peu après avoir

quitté le séminaire juste avant son ordination sacerdotale, en mai 1836, pour l'amour d'une jeune fille nommée Adèle Allenbach, devenue en 1839 actrice aux Délassements Comiques. Selon Chacornac

un jour, se trouvant chez Mme de Girardin, dont il esquissait le portrait, A. Constant fit la connaissance d'Honoré de Balzac alors en pleine gloire(47).

Il a fort bien pu rencontrer aussi Gautier dès cette date, puisque, recherche faite, le recueil *Les Belles femmes de Paris*, "par des hommes de lettres et des hommes du monde" paru, donc, en livraisons à quarante centimes en 1839 et 1840, rassemble des articles de tous les grands auteurs du temps énumérés sur la page de titre du second volume où l'on peut lire les noms de Balzac, Esquiros, Gautier, Nerval, Gozlan, Janin, Hugo, Karr, Sandeau, Soumet et Mme de Girardin, parmi les plus connus. Les illustrations sont signées E. Demarsais et A. Constant; celles qui ne sont pas signées sont de Constant, comme le prouve le portrait d'Adèle Allenbach, accompagné d'un texte manifestement de lui(48). Il est aussi l'auteur du portrait de Delphine de Girardin. Gautier a effectivement collaboré au recueil pour le portrait de Giulia Grisi(49), écrit en 1838 et reproduit dans ses *Poésies complètes* sous le titre "La Diva"(50). Il est donc tout à fait possible que Gautier ait fait la connaissance du futur Eliphaz Levi dès 1838 ou 39, et qu'il ait gardé quelques relations avec lui jusqu'après le milieu du siècle.

En effet, au chapitre XVI du livre de Chacornac, on lit:

En novembre 1873, Mme J(udith) Gautier avait eu besoin, pour un de ses romans orientaux, de renseignements sur la Kabbale chaldéenne. La renommée l'avait conduite tout droit chez Eliphaz Levi, qui, un jour, chez Théophile Gautier, avait prédit à la jeune fille ses succès de jeune femme, en lisant dans sa main(51).

Suit une longue citation du tome IX de la *Correspondance*

d'Eliphas Levi, qui n'a jamais paru, mais dont Chacornac possédait les originaux, racontant comment Judith l'emmène séance tenante chez Catulle Mendès, au milieu d'un cercle de jeunes littérateurs qui le traitent avec déférence. Peu après, Catulle Mendès présenta Eliphas Levi à Victor Hugo, de passage à Paris. A la page suivante, on peut lire un beau portrait d'Eliphas Levi fait de vive voix par Judith Gautier à Paul Chacornac.

Il n'y a aucune raison de mettre en doute les propos de Chacornac; son travail, même s'il a pour but de valoriser le "maître" Levi, s'appuie, autant qu'on puisse en juger, sur des documents sérieux et sur une méthode fiable. On peut donc tenir pour certain que Gautier avait vraiment reçu chez lui Eliphas Levi. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que *Spirite* rappelle si bien *Le Dogme et Rituel de la Haute Magie*, paru en ... 1856(52).

Mais Chacornac ne précise pas de date. Quand E. Levi a-t-il pu prédire son avenir à Judith "jeune fille"? En 1856, alors qu'elle n'avait que onze ans? Un peu plus tôt, ou un peu plus tard? On ne peut rien affirmer avec certitude. Malgré la jeunesse de Judith, la date de 1856 garde une grande vraisemblance, et 1854 est même possible. En 1854, à Londres, Levi avait rencontré Bulwer-Lytton, avec qui il avait fait des évocations, et à qui il inspira sans doute cette *Etrange histoire*(53) qui figure certainement au nombre des sources de *Spirite*, en tous cas pour l'épisode du soupir. Gautier a pu lire Bulwer-Blytton, mais a aussi pu en devoir l'idée directement à un récit d'Eliphas Levi. Ce dernier, revenu à Paris en août 1854, habita alors chez le chiromancien Desbarolles, l'ami d'Henri Delaage, dans son atelier du faubourg Poissonnière; il connaît donc déjà la chiromancie, et vit non loin de la rue Grange Batelière. Mais Judith n'a que neuf ans. Alors?

En 1856, Levi habite 120 boulevard du Montparnasse, beaucoup plus loin; mais le 25 avril, il entre au *Mousquetaire* d'Alexandre Dumas, et y publie une douzaine de chansons. En juillet 1857, il polémique avec Henri de Pène, le rédacteur en chef du *Gaulois*, à propos des expériences de Home (auxquelles fait allusion Gautier dans *Spirite*) -ce même Henri de Pène qui a publié des articles élogieux sur Henri Delaage, et qui est l'auteur de la nécrologie du comte d'Ourches citée plus haut. S'ils ne se sont pas rencontrés avant, Gautier et Levi ont pu se connaître à cette époque. Mais le plus

vraisemblable demeure que Gautier ait rencontré Alphonse-Louis Constant, dessinateur, en 1838 ou 1839, et qu'il ait gardé des relations plus ou moins lointaines avec lui, après son "avatar" en Eliphas Levi vers 1850.

Lorsque Théophile Gautier mourut, toujours d'après Chacornac, E. Levi écrivit:

C'était un écrivain futile et charmant. C'était l'enfant gâté de la fantaisie, le papillon de fleurs étranges, l'admirateur passionné de tout ce qui est brillant, singulier et inutile(54).

La fantaisie.... Ce même mot caractérisait aussi pour Levi, on s'en souvient, d'Ourches et Delaage, les premiers "fantaisistes" de la magie de l'époque. Le rapprochement est intéressant, si l'on ne prend pas ce terme en mauvaise part, car Eliphas Levi a touché assez juste en comparant Gautier à ce "papillon des fleurs étranges" qui a su s'inspirer de l'illumination de son temps sans y laisser son âme.



En effet, ce qui frappe le plus, lorsqu'on tente de replacer Gautier au milieu de ce foisonnement des spirites et occultistes du Second Empire, c'est son originalité et son indépendance. S'il a rencontré Kardec, il ne l'a certes pas suivi et les tables tournantes l'ont toujours fait sourire; dans son roman, il se garde bien d'en parler autrement qu'en soulignant l'incrédulité de son héros:

Guy de Malivert, sans être systématiquement incrédule ni sceptique, n'avait cependant pas la foi facile, et on ne l'avait jamais vu donner dans les rêveries des magnétiseurs, des tables tournantes et des esprits frappeurs. Il sentait même une sorte de répulsion pour ces expériences où l'on veut mettre le merveilleux en coupe réglée, et il avait refusé de voir le célèbre Home dont un instant s'occupa tout Paris(55).

Arsène se souvient très bien du sourire de Gautier, chez Madame de Girardin, “plus spirituel que spirite”(56), et même le Grand Larousse du XIXe siècle souligne que

ce qu’il y a de plus singulier, c’est que l’auteur, sceptique et matérialiste, ne croyant pas un traître mot des choses surnaturelles auxquelles son imagination prêtait la vie, ait pu si bien entrer dans la peau d’un spirite convaincu; ses conceptions idéales dépassent de beaucoup la fantasmagorie des prétendus adeptes.

Suit un résumé de la première partie du roman, avec une critique fort élogieuse:

Ce livre est l’un des plus remarquables de l’œuvre de Théophile Gautier. L’auteur a adapté avec une rare justesse au vague des formes, aux nuances vaporeuses de sentiments que réclamait le mysticisme du sujet son merveilleux talent descriptif ...(57).

Il y a certes de quoi rester perplexe. On ignorera probablement toujours la position exacte de Théophile Gautier face au spiritisme et à l’occultisme de son temps. Contentons-nous donc de la réponse qu’il fit à Emile Bergerat qui lui demandait à la fin de sa vie s’il croyait au spiritisme, ce qui “amusait” beaucoup Gautier:

Mais enfin, lui dis-je, vous qui croyez à tout et qui avez trente-sept religions, avez-vous aussi celle-là? - Non je n’y crois plus, fit-il; mais j’y ai cru en écrivant le livre(58).

Gautier, grand poète, grand romantique, a simplement nourri son immense talent d’une documentation irremplaçable car prise sur le vif, au milieu des illuminés et des spirites de son temps, qui l’ont étonné, voire impressionné, mais pas convaincu. Il tenait les effets du magnétisme pour démontrés, mais n’alla jamais plus loin. *Spirite*

n'est le fruit ni des expériences étranges du comte d'Ourches ou d'Eliphas Levi, ni des rêveries inspirées d'Henri Delaage, ni des tables tournantes de Madame de Girardin ou d'Allan Kardec; si l'œuvre paraît si juste, si l'on y croit si facilement, c'est surtout parce que son auteur, baignant dans l'atmosphère très particulière de ce milieu de siècle, a su en tirer la quintessence et l'adapter à sa personnalité d'auteur romantique. *Spirite*, c'est la plus belle et la plus complète expression du mythe personnel du poète, la Vierge morte amoureuse, vue à travers le souvenir magnifié de Carlotta Grisi dans *La Péri*, et inspirée par le souffle du romantisme, dans cette époque finalement trop rationaliste, qui souffrait de voir tout "mettre en coupe réglée", même le merveilleux, même la mort. Où pouvait donc se réfugier l'imagination créatrice, sinon dans une espèce de "religion" à la fois scientifique par son côté expérimental, et porteuse d'espoir en ce qu'elle renouvelait le message du Christianisme? Le spiritisme est, profondément, un aspect religieux du romantisme, et, en tant que tel, il ne pouvait que passionner les grands écrivains du temps, car il fonctionne à la manière d'un filtre, Gautier dirait d'un miroir de Venise, capable de révéler à lui-même le moi intérieur du poète. Gautier a certainement connu les plus grands spiritistes et illuminés de son temps; mais, en fin de compte, le plus important est sans doute qu'il les ait mis au service de son esthétique idéale.

Anne-Marie LEFEBVRE

## CHRONOLOGIE

1855

Avril 15: La Bibliographie de la France annonce *Les Ressuscités au Ciel et dans l'Enfer*, d'Henri Delaage, qui a pu inspirer *Spirite*.

Mai: Allan Kardec chez Mme de Plainemaison, rue Grange Batelière

Juin 29: Mort de Delphine de Girardin

Home à Paris



Gautier cesse de rendre compte des œuvres d'Offenbach. Il prépare Jettatura.

1856

- Janvier: Piano spirite chez le baron de Guldenstubbé  
Avril 1er: Traité de Gautier avec Hetzel  
25: Entrée d'Eliphas Levi au Mousquetaire de Dumas  
Juin 25: Début de Paul d'Aspremont dans *Le Moniteur universel* (fin le 23 juillet).  
Août 13: Début des expériences de pneumographie par le baron de Guldenstubbé.  
Novembre 15: Révision du traité avec Hetzel: il concernera *Avatar*, *Jettatura*, et *Le Magnétisme*, destiné à devenir *Spirite*.  
Automne: Judith et Estelle Gautier chez le comte d'Ourches.  
Rencontre probable de Delaage et de Levi.

Parution du *Dogme et Rituel de la Haute Magie*, d'E.Levi.

1857

- Février 14: Fin des expériences pneumographiques de Guldenstubbé.  
Avril 1er: Déménagement de Gautier pour Neuilly.  
17: Hippolyte Rivail devient Allan Kardec.  
Août: Dernière lettre connue de T.G. à Honorine Huet

#### NOTES

1. *Correspondance générale*, tome IX, n° 3488 du 25<sup>e</sup> décembre 1865.
2. Lov C 500bis, pièce 11.
3. Voir Auguste Viatte, *Victor Hugo et les illuminés de son temps*, Montréal, 1942, pp. 112-113.
4. *Ibid.*, p. 117.
5. Anne Marie Lefebvre, *Spirite, Etude historique et littéraire*, thèse de troisième cycle, 1978, non diff., p. 19. "Les rapports créés par le journal (*La Presse*), nous servirent de prétexte pour des visites rares d'abord, plus fréquentes ensuite, et presque quotidiennes plus tard" (T.G. *Portraits et souvenirs littéraires*, éd. 1885, p. 79.).
6. *Correspondance générale*, tome VI n° 2207
7. Comtesse Dash, pseudonyme de Poillouë de Saint-Mars, *Mémoires des autres*,

- Paris, Librairie illustrée, 1886-1897, tome VI, pp. 73-74.
8. T.G. *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 1ère série, "Tronquette la somnambule".
9. Spoelberch de Lovenjoul, *Les Lundis d'un chercheur*, Calmann-Lévy, 1894, chapitre I, p. 41 et p. 45.
10. *Ibid.*, p. 74 et *Correspondance générale*, tome VI, p. 246 et p. 249.
11. J. Lecomte, cité par H. Delaage, *Le Monde prophétique*, Dentu, 1853, p. 160.
12. H. Sausse, *Biographie d'Allan Kardec*. Discours prononcé à Lyon le 31 mars 1896; Société fraternelle, Lyon, 1896, p. 9. Les souvenirs de Kardec sont imprécis: Mme de Plainemaison est bien au 16 et non au 18; et elle bénéficie bien de la particule. La recherche dans le Bottin de 1856 n'a pas permis d'identifier ce M. Pâtier, "fonctionnaire public, d'un certain âge", d'après H. Sausse -il y a seulement quatre Pâthier, corroyeurs, marchands de cuir ou menuisiers, et pas dans ce quartier- ni de Baudin rue Rochechouart: aucun des seize Baudin répertoriés n'y demeure.
13. Judith Gautier, *Le Second rang du collier*, Juven, s.d., pp. 12 sqs.
14. H. de Pène, nécrologie du comte d'Ourches, *Gazette des Etrangers*, 26 mai 1867.
15. On rencontre plusieurs orthographes du nom d'Ourches. Judith l'écrit phonétiquement. De plus, on écrit normalement "des favoris jaune pâle".
16. J. Gautier, *op. cit.* p. 13.
17. Selon *Le Figaro*, le comte d'Ourches aurait été inhumé le dimanche 5 mai 1867. D'autres articles donnent cette date pour celle de sa mort.
18. *Le Figaro*, dimanche 5 mai 1867, p. 3.
19. *La Gazette des Etrangers*, jeudi 26 mai 1867. Toutes les citations non référencées suivantes sont extraites de cet article.
20. Baron de Guldenstubbé, *Pneumatologie.....*, Paris, A. Franck, 1857; dédicace et p. VII.
21. *Ibid.*, p. 70. Certaines expériences furent menées par Guldenstubbé au 38 Chaussée d'Antin, peut-être chez la baronne Lajard.
22. *Ibid.*, pp. 66-67; cité aussi par E. Levi, *Histoire de la Magie*, Paris, G. Baillière, 1860, rééd. Guy Trédaniel, 1976, p. 503.
23. E. Levi, *Histoire de la Magie, op. cit.* pp. 499-500.
24. *Revue spirite*, vendredi 12 octobre 1859, p. 352.
25. *Ibid.*, 1860, p. 32.
26. *Ibid.*, mars 1866, p. 91.
27. Thèse citée, n. 5, pp. 129 sqs.
28. *Revue spirite*, 1866, pp. 93-94, article anonyme, probablement d'Allan Kardec: "Dans un article intitulé "Livres d'aujourd'hui et de demain", signé Emile Zola, *L'Événement* du 16 février donne un résumé très exigu du sujet de l'ouvrage en question, accompagné des réflexions suivantes:  
 "Le *Moniteur* a donné dernièrement une nouvelle fantastique de Théophile Gautier: *Spirite*, que la librairie Charpentier vient de publier en

volume.

“L’œuvre est à la plus grande gloire des Davenport; elle nous promène dans le pays des Esprits, nous montre l’invisible, nous révèle l’inconnu. Le journal officiel a donné là les bulletins de l’autre monde.

“Mais je me défie de la foi de Théophile Gautier. Il a une bonhomie ironique qui sent l’incrédulité d’une lieue. Je le soupçonne d’être entré dans l’invisible pour le seul plaisir de décrire à sa guise des horizons imaginaires.

“Au fond, il ne croit pas un mot des histoires qu’il conte, mais il se plaît à les conter, et les lecteurs se plairont à les lire. Tout est donc pour le mieux dans la meilleure des incrédules possibles.

“Quoi qu’il écrive, Théophile Gautier est toujours écrivain pittoresque et poète original. S’il croyait à ce qu’il dit, il serait parfait, -et ce serait peut-être dommage.”

Singulier aveu, singulière logique, et plus singulière conclusion! Si Théophile Gautier croyait à ce qu’il dit dans *Spirite*, il serait parfait! Les doctrines spirites conduisent donc à la perfection ceux qui se les assimilent; d’où la conséquence que si tous les hommes étaient Spiritistes, ils seraient tous parfaits. Un autre aurait conclu: “Hâtons-nous de répandre le Spiritisme;” ...mais, non; ce serait dommage!

Que de gens repoussent les croyances spirites, non par la crainte de devenir parfaits, mais simplement par celle d’être obligés de s’amender! Les Esprits leur font peur, parce qu’ils parlent de l’autre monde, et ce monde a pour eux des terreurs; c’est pourquoi ils se bouchent les yeux et les oreilles.”

29. H. Delaage, *Doctrines des sociétés secrètes*, Dentu, 1852, p. 7; p. 47 et pp. 136-137: profession de foi de l’auteur, membre de la loge “Cœurs unis”

30. Paul Chacornac, *Eliphas Levi, rénovateur de l’occultisme en France*, 1810-1875, Paris, Chacornac, 1926, p. 177, n. 3.

31. Goncourt, *Journal*, éd. Fasquelle-Flammarion, par R. Ricatte, Paris, 1956, tome I, p. 86.

32. Comtesse Dash, *op. cit.* tome VI, pp. 67-70. Toutes les citations non référencées suivantes proviennent de ces pages.

33. E. Levi, *Histoire de la Magie*, *op. cit.* p. 498.

34. Voir *Le Journal du magnétisme*, qui publie régulièrement la liste des assistants au banquet mesmérrien annuel du 23 mai; Delaage et d’Ourches y figurent en 1847 et en 1848.

35. Régis Ladous, *Le Spiritisme*, Cerf, 1989, pp. 25-26. L’auteur ne mentionne aucune source.

36. H. Delaage, *Doctrines des sociétés secrètes*, *op. cit.*, p.164.

37. Le passage Jouffroy débute au 9 rue Grange Batelière.

38. Dentu, 1855, pp. 103-104.

39. *Journal du magnétisme*, 1847, tome IV, p. 315.

40. Paru chez Paul Lesigne en 1851, p. 167; mais Delaage n’y assista peut-être pas le même jour que Gautier.

41. Voir note 32.
42. *Histoire de la magie*, *op. cit.*, pp. 498-499.
43. Dr Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, Gabriel de Gonet, 1854-1855.
44. André Moreil, *Allan Kardec, 1804-1869, sa vie, son œuvre*, éd. Vermet, 1977, rééd. 1986, p. 97.
- 44bis. Le portrait de Paul d'Aspremont se trouve au chapitre premier, éd. Folio Gallimard, 1981, *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, pp. 330-331.
45. *Les Ressuscités...*, Dentu, 1855, pp. 228-229; suit la citation de l'article de *La Presse* de septembre 1847.
46. Préface, p. XII.
47. *Ibid.*, p. 35, p. 85 et p. 36.
48. *Les belles femmes de Paris*, Paris, impr. de Mme Poussin, tome I, 1839, pp. 266-269.
49. *Ibid.*, pp. 45-48.
50. Ed. Nizet, 1970, tome II, pp. 94-97.
51. Chacornac, *op. cit.*, p. 227.
52. Voir thèse citée, pp. 49 sqs n. 5.
53. Chacornac, *op. cit.*, p. 194.
54. *Correspondance*, tome IX, citée par Chacornac, *ibid.* p. 270.
55. *Spirite*, Paris, Nizet, 1970, p. 71.
56. A. Houssaye, *Confessions*, Paris, Dentu, 1885-891, tome V, "1856", p. 330.
57. Larousse, *Grand dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, article "spirite".
58. Emile Bergerat, Théophile Gautier, *Entretiens, souvenirs et correspondance*, Paris, Charpentier, 1879, pp. 168-169.

## THEOPHILE GAUTIER ET LA POLITIQUE

Est-il paradoxal d'aborder un pareil thème à propos d'un écrivain qui a multiplié les déclarations apolitiques, qui a volontiers posé dans sa tour d'ivoire, qui s'est complu dans le passé sinon le passéisme et qui est connu comme le champion de l'art pour l'art?

Un rapport du préfet de police daté du 11 juin 1863 pourrait le faire croire:

MM. Arsène Houssaye et Théophile Gautier sont trop connus comme écrivains pour qu'il soit nécessaire de rappeler ici leur passé littéraire. Ils n'ont pas d'antécédents politiques (...). M. Théophile Gautier a une fortune moins brillante. Quant à ses opinions, la place qu'il occupe au *Moniteur* semble attester ses sympathies pour le régime impérial(1).

Un rappel de quelques points biographiques n'est peut-être pas inutile. On se souviendra que Gautier se déclarait "victime des révolutions". Alors qu'il participe, avec l'enthousiasme que l'on connaît, à la révolution romantique, celle de 1830 ruine son père et le condamne à "la noria du feuilleton". Or la famille est de tendance monarchiste et connaît des accointances aristocratiques. Souvenons-nous de l'importance de Maupertuis(2). De plus l'avènement de Louis-Philippe relègue dans l'ombre la parution de son premier recueil poétique alors qu'il se veut avant tout poète tandis que, par

ailleurs, le régime soutient l'affairisme dévorant qui horrifie et désespère les romantiques(3).

1848 soulève l'espérance, ranime une vision optimiste de l'avenir(4). Il est significatif qu'alors Gautier écrit ses articles les plus modernistes. Mais les espoirs individuels et collectifs sont vite déçus. Gautier ne sort pas de sa condition matérielle précaire et devra, sa vie durant, se consacrer au feuilleton tandis que le socialisme naissant est écrasé et les libertés mises sous surveillance par Napoléon III.

Pierre Bourdieu résume ainsi la situation:

La révolution de 1848, qui déçoit et inquiète les libéraux, et surtout le Second Empire renvoient la plupart des écrivains dans une sorte de quiétisme politique, inséparable d'un repliment hautain vers l'art pour l'art, défini contre "l'art social"(5).

Le désenchantement politique est en effet général: Leconte de Lisle, Flaubert (en particulier *L'Education sentimentale* l'atteste), Taine, Renan, Baudelaire se taisent et se réfugient dans l'œuvre. Il s'ensuit une attitude radicalement élitiste affirmant l'autonomie des intellectuels et des artistes contre l'industrie culturelle naissante - l'acharnement de Gautier contre Scribe est révélateur!- avec le mythe de la tour d'ivoire, c'est-à-dire du champ littéraire refermé sur soi, à l'encontre du poète "vates" à la manière de Hugo ou du savant prophète à la Michelet.

La déception est à la fois politique et littéraire.

Les goûts des parvenus installés au pouvoir se portent vers le roman, dans ses formes les plus faciles - comme les feuilletons, qui s'arrachent à la cour et dans les ministères, et qui donnent lieu à des entreprises d'édition lucratives; au contraire, la poésie, encore associée aux grandes batailles romantiques, à la bohème et à l'engagement des défavorisés, fait l'objet d'une politique délibérément hostile, notamment de la part du Ministère d'Etat comme en témoignent par exemple les procès

intentés aux poètes ou les persécutions contre les éditeurs tels que Poulet-Malassis...(6)

Dans ce marasme, il n'existe qu'un îlot de la qualité de vie et de la valeur esthétique où puisse se réfugier un poète romantique impénitent et farouchement idéaliste tel que Gautier: le salon de la Princesse Mathilde:

La Princesse Mathilde affirme son originalité par rapport à la cour impériale en recevant, de manière très sélective, des écrivains comme Gautier, Sainte-Beuve, Flaubert, les Goncourt, Taine ou Renan (...). La Princesse Mathilde veut donner à son salon une très haute tenue littéraire. Conseillée dans le choix de ses hôtes par Théophile Gautier (...) et par Sainte-Beuve, elle entend agir en mécène et protectrice des arts(7).

On comprend dès lors la haute estime que lui voue l'écrivain et la reconnaissance qu'il professe à son égard sans qu'il y ait de sa part flagornerie ou acte d'allégeance au régime en tant que tel(8). Par son idéal artistique, il reste au fond, un opposant. Il ne sacrifie pas à la littérature bourgeoise ni à l'affairisme comme tant d'autres. Il demeure ce que Bourdieu appelle après Flaubert un "ouvrier littéraire". Il le restera jusqu'à la fin.

Et précisément, cette fin sera sans doute hâtée par les déchirements, les épreuves et les horreurs de la guerre de 1870 et de la Commune de Paris. Vieilli, malade, rejeté comme écrivain "impérial", Gautier vit mal, comme tant d'autres, les convulsions politiques qui précèdent de très peu son décès.

Il en résulte une personnalité complexe et volontiers paradoxale(10). Son enfance a reçu un cachet monarchiste et aristocratique, mais son adolescence se développe dans l'atmosphère romantique et sa personnalité se forme à l'ombre de Victor Hugo. Gautier apparaît alors volontiers comme un anti-bourgeois, de tendance anarchisante, surtout révolutionnaire en art et en éthique, à peine effleuré par Lamennais, le saint-simonisme et les problèmes sociaux.

Le Jeune-France est impétueux mais très tôt critique. Il aime les “petits romantiques”, s’ébat en libertin à l’impasse du Doyenné, connaît les “Bousingots” et fréquentera nombre de marginaux, de Philothée O’Neddy à Gérard de Nerval, sans oublier le “lycanthrope” Petrus Borel. Il refusera d’accomplir son service dans la Garde civique et fera un bref séjour à “l’Hôtel des Haricots”. Il ne cesse d’opposer à la montée du capitalisme et au régime bourgeois un idéal d’art, de liberté et d’art de vivre et sa fidélité aux espoirs romantiques, à Hugo en particulier même lorsque tout le sépare, est exemplaire. L’usure, la résignation, l’illusion de pouvoir un jour échapper à la corvée de la copie alimentaire pour se consacrer, comme Flaubert(11), à l’art l’ont seules déterminé à demander de temps à autre une faveur ou une protection et à adopter, politiquement, un profil bas.

Mais dans ce tissu de contradictions court le fil rouge de son idéal. Car la clé de son comportement est son rêve constant d’une *vie esthétique*. Une vie où l’art soit la revanche de la vie, où le sens donné combatte au quotidien le capitalisme (la puissance monopolistique de l’argent) et l’utilitarisme étroit ainsi que le puritanisme déshumanisant qui l’accompagne.

### **Esthétique et politique**

On connaît la boutade de Gautier prétendant qu’une loi devrait obliger les jolies femmes à s’exhiber à la foule une fois l’an. Cette obsession du beau, cette foi dans la valeur éducative et morale de la beauté, se retrouve partout comme une constante de sa pensée et une ambition de l’œuvre poétique.

C’est elle qui lui fait admirer, malgré son anticléricalisme, les aspects spectaculaires du catholicisme, méditerranéen notamment, qu’il oppose volontiers à l’austérité protestante qui lui paraît recouvrir le XIXe siècle bourgeois et suscite en lui des nostalgies de XVIIIe siècle ou de la Renaissance.

En voici un écho plus politique:

(...) les chefs doivent donner aux peuples qu’ils gouvernent, sous peine de désaffection, le spectacle des formes plastiques du pouvoir. Il y a au fond de



tout être, si humble et si pauvre qu'il soit, une aspiration secrète vers les féeries de l'opulence. L'amour de l'or, de la pourpre, du marbre tourmente plus ou moins toutes les âmes. C'est donc un devoir sacré, pour les puissants et pour les riches, de faire aux multitudes cette aumône qui n'appauvrit en rien, l'aumône de la vue de leur luxe(12).

L'installation d'une monarchie bourgeoise et affairiste le déçoit, mais il est significatif que dès que Louis-Philippe -le roi si caricaturé en bourgeois- fait mine de s'intéresser à l'art et au patrimoine, Gautier s'empresse de l'encourager par l'éloge le plus flatteur:

Le roi est un des grands artistes de l'époque(13).

Mais le ton général est au désenchantement(14).

Et ce sentiment incite à chercher des consolations par l'exotisme temporel ou spatial: l'hellénisme, l'orientalisme, le primitivisme, la "barbarie pittoresque". Pourtant l'uniformisation du monde sous l'emprise de l'Occident industriel est en marche et les déceptions du poète seront encore nombreuses(15).

Poésie et progrès semblent bien dorénavant dissociés, point essentiel de divergence avec son cher Hugo qui le conduit à la satire de l'humanitaire au nom de l'art(16) (la fameuse Préface à *Mademoiselle de Maupin* en est un coruscant exemple) et à la défense de la couleur locale que nous appellerions peut-être aujourd'hui l'identité culturelle.

Il en résulte un culte radical de l'Art. Pour Gautier la poésie ne sert à rien sinon à exalter et faire vivre le Beau. L'esthétisme est le plus souvent considéré comme une simple fuite du réel, une consolation du privilégié. Mais dans le contexte du prosaïsme de la révolution industrielle et de la toute puissance de l'argent il s'agit aussi d'une protestation obstinée contre un phénomène de société et donc d'un acte politique.

N'a-t-on pas sous-estimé, par réalisme un peu terre-à-terre, l'impact de l'œuvre d'art dans la société comme dans l'histoire des idées? Tableaux, monuments, romans, œuvres dramatiques ou

musicales marquent souvent mieux les consciences que les discours politiques ou les analyses économiques.

### Libéral et libertaire

Partisan spontané et farouche de la liberté en art, Gautier fut aussi sensible aux entorses étatiques faites aux libertés et droits de l'homme. Il lutta contre la censure et toute forme de contrainte de l'artiste, notamment par la Préface à *Mademoiselle de Maupin*. L'interdiction d'*Anthony* d'Alexandre Dumas en avril 1834 n'y est pas plus étrangère que ses propres démêlés avec la critique en place, à propos des *Grotesques* par exemple.

Il semble en outre avoir été conforté dans ses opinions par l'aspect de la doctrine saint-simonienne qui confère à l'artiste un caractère divin qui devrait lui assurer une totale liberté d'action.

Gautier fut consulté lors de la préparation de la loi sur les théâtres. Sa déposition date du 24 septembre 1849. Il y déclare notamment:

Je regarde la liberté comme le seul régime possible pour l'industrie théâtrale. La morale ou l'art n'ont rien à gagner au régime restrictif (...) Le gouvernement a le droit d'élever l'intelligence du peuple et de la moraliser; s'il juge certains théâtres utiles à cette œuvre, il peut les soutenir, les subventionner(...). Laissez la liberté: les bonnes pièces combattront les mauvaises pièces, et tout se balancera. Ne prenez pas d'autres censeurs que le public: c'est un censeur sévère, éclairé et contre lequel il n'y a rien à dire(...). Ne craignez pas qu'il puisse être perverti. Ayez confiance dans sa sagesse et son intelligence(19).

Bel exemple de confiance humaniste et démocratique!

C'est le même esprit qui le pousse à commencer son compte rendu paru dans *La Presse* du 6 octobre 1851 par une défense énergique d'un confrère journaliste expulsé de l'Ambigu-

Comique(20). Et sur sa lancée, son souci esthétique lui souffle une diatribe contre le vaudeville et la médiocrité.

Même dans le style pompier d'une pièce officielle, il chante la liberté comme fondement même de la nation moderne:

Car le peuple à présent fait et sacre les rois!  
La liberté, voilà leur plus sûre patronne;  
Et la plus ferme base à mettre sous un trône(21).

Gautier demeure bien l'héritier des "Lumières" et de 1789 prolongé en art par la révolte romantique.

\*  
\* \*

### **L'adversaire de l'utilitarisme**

Gautier a maintes fois dénoncé l'anglomanie, le "style protestant" envahissant les charmes hédonistes de la tradition française ou les couleurs méditerranéennes de sa noire rigueur et de son moralisme accablant. L'esthétique et l'éthique se nouent pour défendre la vie, la fantaisie, la poésie et le rêve contre ce qui représente déjà la marée de l'économisme qui achève de nous submerger aujourd'hui.

Dans son *Manifeste communiste*, Karl Marx avait aussi dénoncé la disparition du sacré, du chevaleresque et de l'enthousiasme dans "l'eau glaciale du calcul égoïste". De son côté, Max Weber a noté, de façon analogue, "le désenchantement du monde"(22). Gautier se trouve donc en bonne, mais a priori étrange, compagnie! Le terrain commun n'est-il pas l'esthétique de la révolte romantique?

On a effet constaté la diversité des politiques issues ou inspirées du romantisme ainsi que leur instabilité(23). Une sociologie du romantisme doit être extrêmement nuancée car son éventail s'étend de l'aristocratie le plus réactionnaire au populisme en passant par le socialisme ou le fascisme. En fait, l'ennemi commun est le capital qui a marginalisé toute une série d'éléments sociaux en imposant la loi de fer du profit.

Cela explique aussi l'apparente contradiction d'un Gautier volontiers libertin et frondeur, proche de l'irreligion, avec des élans spiritualistes récurrents et platonisants(24). Mais de son âme d'esthète sortira, avant tout, une véritable religion de l'art. Non seulement il sacralise l'art, en parle en termes religieux, mais en fait la religion ne le touche que par ses aspects esthétiques, spectaculaires ou idéalisants.

D'un point de vue sociologique, la formidable puissance capitaliste qui se met en place est vécue par tous les marginalisés en termes de réification et d'aliénation. L'intelligentsia réagit en termes qualitatifs contre la montée sociale de la quantification(25).

Or Gautier privilégie toujours la qualité. Il ne peut que s'insurger contre les lois du marché qui obligent à vendre ce que Marx appelle "la production spirituelle"(26). Il semble ainsi que l'on trafique de son âme, de son cœur et de son esprit. La trahison bourgeoise des idéaux de 1789 est patente(27). L'esprit utilitariste est le fossoyeur de l'idéal poétique. L'art ne pourrait donc que divorcer d'avec le service social.

C'est le radicalisme de l'art pour l'art. Pourtant Gautier esquissera un rapprochement. Certes le Beau ne peut être asservi à l'utile mais celui-ci pourrait être grandi, ou simplement rendu plus acceptable, par la magie de l'art. Rehaussé par le talent d'un créateur, l'objet le plus banal s'humanise enfin. D'où l'intérêt sporadique de Gautier pour les arts appliqués et pour ce qui deviendra l'esthétique industrielle.



### **Le champion de l'individualisme**

L'immoralisme esthétique de Gautier diffère beaucoup de l'esprit de la révolte romantique (...). Gautier la présente non pas sous l'aspect d'un rebelle métaphysique byronien, ni sous l'aspect d'un séducteur ou d'un intrigant démoniaque: c'est le prince oriental Fortunio qui jouit tranquillement de la vie au fond de son "chez soi" interdit(28).

La prégnance du "chez-soi" familial ou individuel est considéré par S. Zenkine comme signe d'irresponsabilité: une utopie domestique oblige Gautier à embourgeoiser son idéal romantique de liberté et d'art.

De son côté, M.C. Schapira fait de Gautier un "Narcisse impénitent" et s'attache à analyser cette écriture de Narcisse(29). Et dans une discussion, C. Lacoste remarquait que l'autocritique n'est pas le fort de Gautier. Il y a une fragilité psychologique de notre poète qui le pousse à se sécuriser, à se protéger d'un monde qui lui paraît souvent hostile. En témoigne, par exemple, le poème "L'Hippopotame".

C'est aussi le revers de son goût de la liberté! Et cela le conduit parfois à une certaine duplicité. Il accepte la corvée officielle, il pourrait en recueillir un emploi libérateur, mais il n'est pas dupe et garde son autonomie de jugement. Ainsi peut-il écrire en juillet 1840 une célébration officielle de la Monarchie de Juillet qu'il méprise(30) et, en privé, pratiquer le sarcasme en évoquant à sa mère

..la boutique de juillet que j'ai torchonnée tant bien  
que mal en deux cents vers qui m'ont coûté plus de  
peine que la Comédie de la Mort.

D'autre part, il se donnera toujours le droit de célébrer Victor Hugo ou de critiquer la colonisation(31). Il osera, malgré l'offensive puritaine, célébrer le paganisme esthétique, les jouissances du corps, le donjuanisme etc.. Et, en pleine glorification du travail et de l'effort industriel, le farniente, le kief, l'indolence voluptueuse à l'orientale etc...

On songe au gendre de Marx publiant un *Eloge de la paresse!*

Gautier apparaît donc aussi comme un individu rebelle au système, osant affirmer sa subjectivité, son caprice, ses choix personnels.

L'affirmation du moi, la quête, souvent désespérée, de sa propre plénitude, ne signifient pas nécessairement l'indifférence à l'égard des autres ou le mépris du peuple. Il y a de nombreux passages où Gautier dit sa confiance dans le bon sens ou le goût populaire, voire même le sens de la grandeur.

Parmi d'autres témoignages, une confiance de son ami Nerval, vient indirectement corroborer l'ouverture d'esprit et de cœur de son complice littéraire. A propos de la répression d'une manifestation populaire le 13 juin 1849, il lui écrit le 15 juin évoquant "une révolution manquée, une journée absurde". Et, dès le lendemain, dans une seconde missive:

La pauvre Montagne est rasée, les principaux sont arrêtés, et ils ont été peu brillants. On n'a plus rien à craindre que de la férocité des gens paisibles, lesquels ne tarderont pas à nous ramener d'autres dangers(32).

Pourquoi Nerval passerait-il son temps à écrire cela au bon Théo, s'il le savait complètement indifférent à la vie politique et sociale?

\*

\* \*

### **Gautier et le progrès**

Toute notre argumentation pourrait venir buter contre une conception fort répandue à savoir que Gautier serait un abominable passéiste, un irrécupérable contempteur de son temps auquel il n'aurait d'ailleurs rien compris.

Une part très importante de l'œuvre corrobore cette opinion car elle chante le passé (l'exotisme primitiviste y participe aussi) et aime à s'y situer. Mais un examen plus précis de la production nous révèle, ici encore, nombre de paradoxes.

N'oublions pas que dans son article sur Gautier, Baudelaire, malgré son admiration, reprocha à son maître

d'accorder par-ci par-là quelques paroles laudatives à monseigneur Progrès et à très puissante dame Industrie

tout en essayant de l'excuser un peu maladroitement.

Nous avons déjà noté son rôle surprenant de précurseur, dès 1836, en matière d'esthétique industrielle(33). Et nous avons déjà évoqué, autour de 1848, les articles qui marquent une nouvelle confiance dans l'avenir de la civilisation occidentale(34). L'élan du moment est tel qu'il peut même célébrer un projet typiquement humanitaire: la décoration du Panthéon par le peintre Chenavard(35).

Lorsque renaît, sous sa direction, *La Revue de Paris* en octobre 1851, Gautier, dans le liminaire, réconcilie l'art avec l'action. Cet optimisme qui lui fait écrire le 6 mars 1848

Que le beau soit le vêtement du bon

ne sera brisé que par le coup d'état du 2 décembre 1852.

Avant cela, il s'était exalté à propos de la conquête de l'espace jusqu'à prophétiser la sortie de l'orbite terrestre, il avait prédit les bienfaits d'un avenir technologique à propos de l'Exposition de Londres(36). A cette occasion, il devient même en esprit un précurseur d'une Communauté européenne sans douanes ni frontières... ni guerres!

A la clé esthétique vient s'ajouter le sentiment de la grandeur. Génie de l'homme qui parvient à plier la nature à son désir et à réaliser ses rêves les plus fous. Exploits de l'énergie et de la mécanique qui libèrent et multiplient l'action humaine. Fascination des merveilles de l'artifice qui donnent à rêver et transforment l'homme en authentique créateur. En somme chant humaniste rénové par la technologie moderne.

Il faudra les déceptions personnelles, les usures de la vie, le prosaïsme foncier du capitalisme et les désillusions politiques pour transformer ce bel enthousiasme en désenchantement romantique qui conduit, nouveau paradoxe, à valoriser un certain primitivisme(37), mais aussi un conservatisme certain(38).

Ceci suffirait à expliquer l'ambivalence politique de Gautier. Mais il n'avait pas tout à fait tort de répéter:

Nous comprenons, quoique artiste, la beauté de  
notre époque(39).

\*  
\* \*

L'utopie est un genre politique. Elle donne à penser par le rêve et incite à l'action en nous posant la question: "Pourquoi pas?" A sa manière, Gautier est un utopiste mais il l'est avant tout en dilettante et en esthète. *Fortunio* en est un exemple, mais cette utopie marquée par la jouissance esthétique -alors que les modèles canoniques prêchent plutôt l'ordre et l'austérité!- est diffuse dans l'œuvre comme dans la biographie car elle est avant tout intime.

Il est amusant de voir comment, lorsque la pensée se tend vers le politique et le social, elle ne peut s'empêcher de se combiner aux rêveries les plus personnelles(40). Le dernier paragraphe de "La République de l'avenir" en est un bon exemple:

Nous la voulons fermement cette belle République athénienne, pleine de lumière et de bourdonnements joyeux, chantée par le poète, sculptée par le statuaire, colorée par le peintre, employant pour le bonheur de ses fils toutes les ressources des sciences et des arts, offrant à tous les pieds ses escaliers de marbre blanc, et découpant sur un ciel d'un bleu tranquille les frontons de ses palais et de ses temples.

La clé en demeure manifestement l'esthétique par quoi Gautier résiste partiellement à la mélancolie et à la tentation de "refuser la modernité en bloc"(41) comme nombre de ses contemporains illustrant le cliché romantique de l'artiste maudit, marginal et devenu asocial.

L'art n'est pas seulement une consolation: il représente aussi une pure transcendance humaine qui se manifeste par la "religion de l'art". L'exigence de qualité dans un système qui pousse à la médiocrité signifie plus qu'une marque personnelle. C'est un véritable acte politique d'insoumission et d'utopie dont les échos s'amplifient aujourd'hui que notre modernité, inquiète d'un économisme ravageur et planétaire, redécouvre l'écologie et l'angoisse, quelque peu millénariste, de la fin du monde avec la nostalgie du paradis perdu(42).



L'idéal intangible de Gautier, servi par l'humour et par une ironie légère qui rappelle celle d'Hoffmann(43), pourrait nous inspirer des formes pacifiques de résistance ou de subversion que la marée du fanatisme contemporain semble submerger de plus en plus. Car son dilettantisme, son ouverture d'esprit, sa tolérance n'excluent pas la profondeur.

D'autre part, valoriser la fête, le principe du plaisir, la sensualité, le droit au bonheur etc... signifie en fait semer autant de germes authentiquement révolutionnaires dans une civilisation marquée par la productivité, la dictature du temps et de l'argent. Toutes les formes d'autoritarisme s'allient au puritanisme.

De même que les "écrivains-philosophes" bourgeois ont déstabilisé l'ancien régime par la satire et la fameuse "ironie voltairienne", toutes les formes de fantaisie des "petits romantiques" jusqu'au dandysme baudelairien essaient de faire vaciller l'ordre bourgeois. Sous le rire, la provocation ou la caricature se cache une éthique alternative qui prétend donner un autre sens à la vie(45).

Cette anarchie de la pensée et de l'écriture recèle un humanisme profond soucieux de préserver les vraies valeurs humaines, en particulier la dignité de la personne et la convivialité sociale. La forme esthétique ne doit pas faire illusion. Il s'agit bien d'une revanche du politique sur la politique. Qui pourrait évaluer notre dette de liberté et de bonheur à l'égard de Gautier, de ses semblables et de ses émules?

Marcel VOISIN

Université de Bruxelles et de Mons

#### NOTES

1. Cité dans l'article d'Andrew Gann "Une Revue inconnue de Théophile Gautier: *La Revue du XIXe siècle*", *BSTG* n°3, 1981.
2. Pour les détails, voir l'irremplaçable étude de René Jasinski *Les Années romantiques de Théophile Gautier*.
3. C'est un tout jeune homme, c'est le "gilet rouge" d'Hernani qui écrit: "Seule, la poésie incarnée par Hugo/ Ne nous a pas déçus, et de palmes divines/ Vers l'avenir tournée ombrage nos ruines." (Sonnet VII, publié en 1833 avec *Albertus*).

4. Par exemple "La République de l'avenir", 28 juillet 1848, "Paris futur" repris dans *Caprices et zigzags* en 1852, "A propos de ballons", 25 septembre 1848 etc... On se souviendra aussi de Gautier célébrant Lamartine.

5. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, genèse et structure du champ littéraire, Ed. du Seuil, Paris, 1992, p. 188.

6. *Ibid.*, pp. 78-79.

7. *Ibid.*, pp. 79 et 82.

8. On sait que le bon Théo recevra même des menaces de mort de la part des opposants au régime. Or ses poésies de circonstances, telle que "Nativité", à propos de la naissance du prince impérial en 1856, sont plus nuancées qu'il n'y paraît et la sincérité de Gautier n'est entière qu'envers la Princesse Mathilde qui en quelque sorte manifeste à sa manière une opposition au régime. Gautier trouve auprès d'elle une consolation tangible, un peu de la sécurité et de la tendresse dont il eut toujours besoin (voir la communication de Jacques Lardoux). Malgré tout, n'est-il pas significatif que sa protectrice ne réussira ni à le libérer du feuilleton, ni à lui offrir un siège à l'Académie? Dans sa communication, Anne-Marie Lefebvre signale aussi une source d'informations. Autour de 1856, Gautier a peut-être fréquenté des milieux spirites républicains, souvent animés par des Francs-Maçons. Il semble avoir connu Henri Delaage qui fut influent en 1848 ainsi qu'Eliphaz Levi et l'on en retrouverait des traces dans l'œuvre.

9. *Op. cit.*, p. 124. Voir p. 73 une citation de Flaubert: "Nous sommes des ouvriers de luxe. Or personne n'est assez riche pour nous payer. Quand on veut gagner de l'argent avec sa plume, il faut faire du journalisme, du feuilleton, du théâtre (...). Je ne vois pas le rapport qu'il y a entre une pièce de cinq francs et une idée. Il faut aimer l'Art pour l'Art lui-même; autrement, le moindre métier vaut mieux." Voir aussi le témoignage de Maxime du Camp à propos du Voyage en Orient: "Chacune de ses étapes se comptait par les pages de copie qu'il envoyait à son journal: il évaluait les kilomètres par le nombre de lignes qu'ils lui coûtaient."

10. Voir M. Voisin, *Le Soleil et la nuit*, éd. de l'U.L.B., Bruxelles, 1981, chapitre I.

11. Flaubert avait bien compris le drame profond de son ami. Il écrivait à Ernest Feydeau préparant une biographie de Gautier vers la mi-novembre 1872: "Fais bien sentir qu'il a été exploité et tyrannisé par tous le journaux où il a écrit: Girardin, Turgan et Dalloz ont été des tortionnaires pour notre pauvre vieux, qui nous pleurons (...). Un homme de génie, un poète, qui n'a pas de rentes et qui n'est d'aucun parti politique étant donné (qu')il est forcé, pour vivre, d'écrire dans les journaux; or voilà ce qui lui arriva. C'est là, selon moi, le sens dans lequel tu dois faire ton étude." On le voit, ce sens est celui d'un véritable règlement de compte avec une politique et une société.

12. "Paris futur", repris dans *Zigzags*, 1852, p. 318.

13. "Sculpteurs contemporains", *La Charte de 1830*, 2 février 1837. L'occasion en est les travaux de restauration de Versailles.

14. On pourrait le rapprocher de Madame Roland qui écrivait à propos de 1789: "Vous connaissez mon enthousiasme pour la Révolution, eh bien! j'en ai honte. Elle est ternie par des scélérats! Elle est devenue hideuse." Ou d'un sentiment analogue exprimé par Coleridge, ou encore par Ruskin inspiré largement par Carlyle.

15. Un exemple entre mille: "L'Espagne en est aujourd'hui, dans le pire sens du mot, aux idées libérales constitutionnelles et antireligieuses, c'est-à-dire hostiles à toute couleur et à toute poésie" (*Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1842, p. 262). Bel exemple pour révéler le fondement de la pensée: l'idéologie est promptement convertie en esthétique!

16. Sur ce point, Paul Bénichou l'oppose carrément aussi à son ami Nerval. Voir *L'Ecole du désenchantement*, Gallimard, 1992, p. 276.

17. C. Gosselin-Schick, dans sa communication, analyse cette problématique et s'appuie sur la proposition de Th. Adorno qui voit dans cette attitude une forme d'engagement. A juste titre, selon nous. Maintenir, contre vents et marées, un modèle de développement humain alternatif est bien un acte de résistance. L'écriture elle-même est un acte politique (voir la revue *Cahiers Internationaux du Symbolisme*, Université de Mons, n° 74-76, 1993). Daniel Bilous, dans son exposé "Toast funèbre", aperçoit que Gautier a "pressenti l'écriture contre le monde" de Mallarmé.

18. *Les Grottesques* représentent un bon exemple de protestation politique. Le décalage dans le temps en voile quelque peu l'actualité. Récuser Malherbe et la dictature de l'Académie ou de Louis XIV, c'est aussi refuser la censure contemporaine qui ne s'y est d'ailleurs pas trompée tout à fait puisque Gautier connut des ennuis avec les premières livraisons, notamment avec son étude du "scandaleux" François Villon! Réhabiliter les exclus du XVIIe siècle, n'est-ce pas aussi plaider pour une part du romantisme, notamment pour les "petits romantiques" qu'il a connus et dont il a partagé certaines aspirations?

19. Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, tome II, pp. 572-580, *passim*. Notons que Gautier accepte déjà le principe contemporain de l'intervention de l'Etat mais sans monopole et dans un but de réel mécénat au service de la culture populaire. Mais il en profite pour dénoncer franchement les carences de la politique culturelle de son époque.

20. Il s'agit d'Adolphe Gaïffe de *L'Avènement*. Il y reviendra le 13 octobre pour constater que l'incident est clos et que la liberté du feuilleton est à nouveau garantie. Rappelons que cette liberté d'esprit, cette honnêteté intellectuelle, lui valut d'être traité d'imbécile par un de ses patrons, Emile de Girardin!

21. "Le 28 juillet" (1840), Voir R. Jasinski, *Poésies complètes*, tome III, p. 232.

22. *Le savant et le politique*, 1919, éd. UGE, 1963, p.96.

23. Par exemple, M. Lowry et R. Sayre, *Révolte et mélancolie*. Le romantisme contre la modernité, Payot, 1992.

24. Ils culminent notamment dans *Spirite*, où l'esthétique sublime toutes les autres composantes sans retomber dans le giron d'une croyance quelconque.

25. Voir, par exemple, la cénacle d'*Illusions perdues* de Balzac.
26. Comparer avec les notes 9 et 11.
27. "Alors qu'elle rêvait certains des rêves du romantisme, la Révolution aidait en même temps au triomphe de la modernité honnie des romantiques" (Lowry et Sayren *Op. cit.*, p. 161). La réplique sera le style artiste, révolte individuelle qui débouchera sur le dandysme. "Associant l'élitisme et l'anti-utilitarisme, l'artiste se moque de la morale conventionnelle, de la religion, des devoirs et des responsabilités et méprise tout ce qui pourrait évoquer l'idée d'un service que l'art aurait à rendre à la société". (P. Bourdieu, *Op. cit.*, p. 194). Lamennais appelait "libertinage spirituel" cette "vie de Bohème" qui représente pour Bourdieu le "lieu d'un formidable travail d'expérimentation".
28. Serge Zenkine, "Le "chez-soi" dans l'œuvre de Théophile Gautier", *BSTG* n°13, p. 6.
29. *BSTG* n°3, 1981 (voir aussi l'article de Carmen Fernandez Sanchez), et *BSTG* n° 6, 1984.
30. *Poésies complètes*, tome III, p. 229.
31. Une formule est célèbre: L'Algérie est superbe, il n'y a que les Français de trop!
32. Voir Paul Bénichou, *Op. cit.*, pp. 274-275. A propos des "gens paisibles"; on songe à tout ce que recouvre chez un anarchiste comme Georges Brassens l'expression "gens honnêtes".
33. Voir "Les Beaux-Arts et l'industrie", *Le Figaro*, 31 octobre 1836; "De l'application de l'art à la vie usuelle", *La Presse*, 13 décembre 1836; "Beaux-Arts-Applications de l'art", *La Presse*, 27 décembre 1836.
34. "La République de l'avenir", *Le Journal*, 28 juillet 1848; "A propos de ballons", *Le Journal*, 25 septembre 1848, tous deux repris dans Fusains et eaux-fortes. "Plastique de la civilisation. Du beau antique au beau moderne", *L'Événement*, 8 août 1838, repris dans *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*.
35. "Le Panthéon, peintures murales de Chenavard", *La Presse*, 5-11 septembre 1848.
36. *La Presse*, septembre 1851.
37. Voir Lowry et Spayre, *Op. cit.*, p. 293.
38. "Par ses présupposés négatifs, le romantisme désenchanté communique solidement avec la philosophie conservatrice, avec laquelle il a cependant, en raison de tout ce qu'il garde de son origine, le malheur de ne pas pouvoir s'entendre" (Paul Bénichou, *Op. cit.*, p. 565).
39. Voir note 36. Dans le liminaire de *La Revue de Paris* d'octobre 1858, il écrit: "Nous n'avons nulle envie de nous enfermer, même dans une tour d'ivoire, hors du mouvement contemporain. Hommes de rêverie et d'action, gens d'étude et de voyage, ayant éprouvé la vie avec ses phases changeantes, nous baignons pleinement dans le milieu de notre époque; nous n'en répudions rien". (Il eût pu ajouter: sauf les laideurs!).
40. Nous avons essayé de montrer la prégnance de ces rêveries dans notre essai

sur l'imaginaire dans l'œuvre de Gautier, y compris dans le feuilleton de commande.

41. Lowry et Sayre, *Op. cit.*, p. 296.

42. Voir, par exemple, un Raoul Vaneigem qui ne retrouve qu'avec le paléolithique les "noces alchimiques" entre l'homme et la nature, "une harmonie des passions papillonnant autour d'un amour passionné de la vie" (*Adresse aux vivants*). Voir aussi Jacques Ellul, *Le Bluff technologique*, Hachette, 1987; Michel Henry, *La nouvelle barbarie*, Grasset, 1987; J.J. Wunebourg, *La Raison contradictoire*, Albin Michel, 1990.

43. Par exemple, *Klein Zaches* (Petit Zacharie) dénonce le désenchantement du monde par l'étatisme bureaucratique pourchassant la fantaisie, la rêverie et l'imagination. Sur un autre registre, Novalis réhabilitant symboliquement les puissances nocturnes, mit en œuvre une résistance analogue: "Un funeste labeur brisera-t-il toujours l'essor divin de la nuit?" (*Hymnes à la nuit*).

44. Ainsi René Jasinski remarque que "en dépit des paradoxes, nul ne pénétra plus à plein, avec une sympathie plus chaleureusement compréhensive, les conceptions les plus opposées" (*Les Années romantiques....*, p. 327).

45. Pierre Bourdieu la résume ainsi: "Désintéressement contre intérêt, noblesse contre bassesse, largesse et audace contre mesquinerie et prudence, art et amour purs contre art et amour mercenaires..." (*Op. cit.*, p. 193).



## GAUTIER ET LA LETTRE D'AMOUR

Epistolier, Gautier ne l'était guère: c'est le cas tout à fait typique où l'écrivain et l'homme privé paraissent relever de normes tout à fait différentes. Les premiers biographes et commentateurs de Gautier ont parfaitement repéré l'effet quelque peu sidérant que produisait la publication parcimonieuse de lettres qui, par leur seule nature de textes privés, suffisaient à miner l'image de soi que l'écrivain avait tenté de construire et d'imposer comme la seule grille légitime d'interprétation pour ses œuvres. Car, dans ses incohérences et ses limitations, la doctrine de l'art pour l'art n'a guère d'autre fonction que celle-ci: imposer la dissociation la plus sévère entre le personnage public et l'homme privé, dont les affections et les intérêts, pour être cause de l'œuvre, ne doivent pas moins être éliminées de l'esprit du lecteur à la recherche de l'effet esthétique voulu par l'auteur.

L'imposant massif des lettres à Carlotta Grisi dérange singulièrement ce dispositif, si commode pour une tradition critique qui voit dans la reconduction d'une mystification sa tâche primordiale. Le volume seul de cette correspondance, plus disproportionné encore par rapport à l'ensemble que pouvaient l'être les lettres à Madame Hanska de Balzac dans la correspondance de ce dernier, ne va pas sans inquiéter les tenants de la pure impassibilité. Il n'y aurait que demi-mal si l'on pouvait isoler totalement ce continent inconnu de l'œuvre, en les reléguant parmi les textes à intérêt purement biographique. Mais il y a *Spirite!* Œuvre dont la genèse est trop étroitement liée à la correspondance pour que l'on puisse éviter

de poser le problème de sa place dans l'ensemble de œuvres de Gautier, dont c'est, moins qu'une infirmité, une dernière ruse diabolique de romantique impénitent d'avoir échappé à l'enterrement de première classe dans des *Œuvres complètes*. Au point que la critique se partage en deux partis inégaux en importance, et peut-être en dignité; ou bien l'on proclame la conversion de Gautier à un spiritualisme dont, à défaut d'interroger la qualité, on cherchera des indices dans son œuvre antérieure: ou bien l'on minore, jusqu'à en nier l'appartenance au corpus méritant le label "Théophile Gautier", la signification du dernier roman qu'il ait écrit. Il est tentant alors d'explorer une autre voie: la conversion -si conversion il y a- ne serait-elle pas avant tout un hommage, tout littéraire encore, rendu aux pouvoirs de la lettre, et tout spécialement de la lettre d'amour?

L'examen des œuvres de fiction n'infirmes nullement cette hypothèse, et permettra d'en donner une formulation plus fine. Car *Mademoiselle de Maupin*, loin d'être seulement un roman par lettres, est aussi, dans sa structure très concertée, un véritable traité de la lettre d'amour romantique, dans ses rapports avec l'écriture littéraire(1). En effet le roman oppose, aux huit lettres de d'Albert à Sylvio, les quatre lettres adressées par Madelaine de Maupin à Graciosa: douze sur dix-sept chapitres sont ainsi occupés par des textes de caractère épistolaire; mais si l'on y parle de soi et de ses amours, il est hors de question que l'on y déclare avec une prolixité comparable son amour à l'être aimé. Pour le héros masculin, il s'agit d'une "confession épistolaire", adressée à un ami proche, son contemporain, riche d'un passé et d'une expérience partagée, mais dont la destinée, à un moment donné, a pris une direction différente. Situé par choix hors de la sphère d'action où d'Albert se trouve jeté par son inquiétude, il joue le rôle, classique, d'un témoin et d'un repère d'identité(2).

Assez différents sont les rapports de Madelaine et de Graciosa: la correspondance de l'héroïne, plus jeune qu'elle de six mois, n'offre guère d'autre trait que son amitié fascinée -mais c'est en quelque sorte au profit d'elles deux que l'excursion tentée par Madelaine sur le territoire de l'ennemi masculin doit se solder par une collecte de renseignements préalable à une entrée en campagne et une carrière galante. Ainsi la lettre désigne-t-elle, dans les deux cas, un type de



communauté assez différent: la communication entre personnages de même sexe est aisée, faite de confiance réciproque (à tel point que le silence des correspondants, même sollicités de donner de leurs nouvelles, ou l'omission des réponses par l'auteur-éditeur ne crée aucun trouble, ni dans la correspondance, ni dans l'esprit du lecteur, parfaitement assuré qu'aucun incident ne peut de ce côté nourrir une péripétie), d'une complicité dans un savoir et une ignorance partagés, qui se résout en tout un ensemble de codes secrets, de rites, d'allusions, de clins d'œil...

Mais cette facilité, cette bonhomie qui permettent d'enchaîner avec brio les récits suggestifs aux confidences scabreuses, ce ton admirable d'aisance et de cynisme élégant ne font que souligner le caractère belliqueux qu'entretiennent les deux fratries ainsi définies par l'exclusion stricte, hors de la communauté épistolaire, des partenaires de l'autre sexe.

Ainsi la lettre d'amour, quand elle survient, casse-t-elle définitivement cette communauté à l'intérieur de laquelle l'écrit se fait l'instrument complaisant d'une communication volubile et facile. C'est à la fin de la huitième lettre que le héros annonce son intention d'envoyer une lettre (déjà écrite) au jeune cavalier qui a capté son attention et son affection(3): significativement, c'est aussi dans cette lettre (qui emplit le chapitre XI) que le narrateur s'amuse à montrer que le style d'épistolarité fondé sur la facilité et la réciprocité confiante de l'échange est aussi à ses yeux le modèle de l'écriture narrative(4). Mais c'est la dernière lettre de la série: il ne sous sera plus donné à lire, de d'Albert, que sa lettre d'amour, après quoi il disparaît du roman en tant que personnage assurant par sa propre parole la présentation de sa subjectivité -disparition d'autant plus marquée que la faculté lui avait été complaisamment donnée d'occuper de soi le lecteur.

C'est donc Théodore-Madelaine, puis le narrateur, puis de nouveau Théodore, qui assument la charge de raconter les conséquences de la lettre d'amour, -le chapitre XVI donnant le texte de la réponse, qui est une lettre d'amour et de rupture: nul moyen plus éloquent d'indiquer que l'inévitable effet de la lettre d'amour est la mise à mort, au moins symbolique, de son auteur.

Cette conséquence paraîtra moins surprenante quand on aura considéré le texte de la lettre. La déclaration d'amour, dans *Mademoiselle de Maupin*, relève moins de la communication interhumaine que de l'hymne et de l'invocation religieuse. Ce qui motive la déclaration, c'est la certitude acquise que le destinataire est un être immortel de passage, *incognito*, dans notre monde:

Êtes-vous Apollon chassé du ciel ou la blanche Aphrodite sortant du sein de la mer? Où avez-vous laissé votre char de pierreries attelé de quatre chevaux de flamme? Qu'avez-vous fait de votre conque de nacre et de vos dauphins à la queue azurée?(5)

La certitude d'avoir affaire à un être surnaturel, soustrait aux lois de l'identité corporelle et à celles du temps, est absolue:

O Rosalinde! Que j'ai été malheureux à cause de vous, avant de vous connaître! O Théodore, que j'ai été malheureux à cause de vous après vous avoir connu!(6)

La double nature est de toute évidence un attribut distinctif d'un être divin, et n'est à aucun moment traitée d'une autre manière; le doute porte seulement sur le sens qu'il convient de donner à cette présence, sur l'histoire dont elle est l'aboutissement et la trace visible. Soit qu'il s'agisse d'un ange tombé, comme Eloa, par amour, ce que suggèrent deux passages:

Il me semble étrange que Dieu ne descende pas du ciel pour se faire votre esclave(7),

ce qui produit, entre Dieu et l'Ange, le scénario de la perte et de l'incarnation qui s'est joué entre l'Ange et l'homme, tel que l'évoque, transposé sur le mode païen, la question:

Quelle nymphe amoureuse a fondu son corps dans le vôtre au milieu d'un baiser, ô beau jeune homme, plus charmant que Cyparisse et qu'Adonis, plus adorable que toutes les femmes!(8)

Soit que la divinité se masque pour soumettre son adorateur à une épreuve redoutable et angoissante:

Vous vous êtes présentée à moi avec la beauté ambiguë et terrible du Sphinx. Comme Isis, la mystérieuse déesse, vous étiez enveloppée d'un voile que je n'osais soulever de peur de tomber mort(9).

Hypothèse la plus favorable, la seule à laquelle l'auteur de la déclaration s'accroche pour oser demander d'être aimé en retour:

Si vous ne m'aimez pas encore, tâchez de m'aimer, moi qui vous ai aimée malgré tout, sous le voile dont vous vous enveloppez, par pitié pour nous sans doute(10).

La déclaration d'amour argumente donc en déployant toute une théorie de l'Ange, messenger d'un autre monde. L'Ange, l'être aimé, a trois traits caractéristiques: d'abord un mode d'apparition/disparition caractérisé par une soudaineté inexplicable et immaîtrisable: "Vous m'êtes apparue...." où l'imprévisible devient le signe de la présence, dans la trame des événements temporels et matériels, de l'invisible; ensuite, c'est l'altérité radicale, qui ne permet pas de référer l'être apparu à un espace articulable à celui qui nous est familier. Ne donnant aucune indication sur sa nature, son origine, l'ange apparu est un pur facteur de destruction de l'être, dont les effets désastreux sont présentés dès les premières lignes de la lettre:

Ce que j'ai souffert, nul ne le sait, nul ne peut le savoir.... je paraîtrais... donner dans les plus extravagantes exagérations, quand je ne peindrais que ce que j'ai éprouvé avec des images à peine suffisantes(11).

En bonne angéologie, cet ange dont la présence abolit tous les repères d'identité est un neutre: ni homme ni femme, ni bon ni méchant. Son apparence n'a d'autre réalité que celle que lui confère, indirectement, l'être purement spirituel qu'elle sert à rendre manifeste dans le monde d'ici-bas, et qui n'est accessible qu'à un regard spirituel, sur le modèle du miroir intérieur:

Chaque geste, chaque air de tête, chaque aspect différent de votre beauté se grave sur le miroir de mon âme avec une pointe de diamant(12),

mais il a un rapport aussi avec la convulsion, le délire, le vertige au bord de l'abîme intérieur:

Je vous maudissais, je vous appelais un mauvais génie; j'ai cru même un instant que vous étiez Belzébuth en personne, car je ne pouvais m'expliquer la sensation que j'éprouvais devant vous(13).

Le thème le plus constant de cette lettre d'amour, c'est donc l'exultation d'avoir identifié dans Théodore l'Ange, qui est célébré conformément à la puissance qui est la sienne:

Votre sourire fait le jour, votre tristesse fait la nuit; les sphères suivent les mouvements de votre corps, et les célestes harmonies se règlent sur vous, ô ma reine chérie! ô mon beau rêve réel! Vous êtes vêtue de splendeur, et vous nagez sans cesse dans des effluves rayonnants(14).

Harmonie cosmique qui implique le pouvoir de dispenser le salut ou la perte, la vie ou la mort:

Vous pouvez m'ouvrir le paradis de mes rêves. Vous êtes debout sur le seuil, comme un ange gardien enveloppé dans ses ailes, et vous tenez la

clef d'or entre vos belles mains(15).

Thème repris dans la péroration finale:

Songez... que vous m'apparaissez en songe avec une couronne de gouttes de rosée, deux ailes prismatiques et la petite fleur bleue à la main; que vous êtes le but, le moyen et le sens de ma vie....(16).

Si maintenant on compare les univers stylistiques, imaginaires, culturels dont relèvent d'une part la lettre aux amis, d'autre part la lettre d'amour, on constate qu'ils sont bien identiques, mais que la communication, dans chacun des secteurs, repose sur des présupposés complètement différents. De ce point de vue, les deux espaces sont séparés par une cloison parfaitement étanche, bien qu'il n'y ait pas vraiment de symétrie entre eux. Car les développements discursifs ou narratifs du chapitre XIII (occupé tout entier par la lettre d'amour) peuvent passer pour un résumé correct des longues confidences du héros, tandis que rien, dans les huit lettres qui précèdent, ne fait augurer la transfiguration de Théodore en Ange, dès lors que se révèle son avatar féminin, dans les lettres de d'Albert à Sylvio, comme objet et comme proie, être suscitant la défiance, contre lequel toute espèce de ruse, de duplicité, est *a contrario* légitimée par le danger qu'elle fait courir, cette vision où la tradition libertine s'alourdit d'une misogynie propre au XIX<sup>e</sup> siècle, cette vision négative de la féminité est rigoureusement incompatible avec l'hymne que le scripteur adresse collectivement aux femmes, témoins de l'absolu:

... Vous seules conservez dans vos corps de marbre, comme dans un temple grec, le précieux don de la forme anathématisée par Christ.... Vous représentez dignement la première divinité du monde, la plus pure symbolisation de l'essence éternelle, -la beauté!(17)

Entre la belligérance qui dresse les dandies contre les petites-maîtresses et l'extase d'adoration à l'Ange, il y a une dichotomie

complète: deux espaces autonomes se partagent le roman. Bien plus, cette belligérance, intériorisée par le scripteur, affecte discrètement l'argumentation de la lettre d'amour. Car une déclaration, en bonne règle, s'achève sur une demande. Or on ne voit pas bien (ou trop bien?) où veut en venir d'Albert, avec son argumentation platonicienne et angélique. Qu'il demande à l'Ange de s'incarner sans équivoque, de se "réaliser" comme femme, est une chose qui reste soumise au pur arbitraire de l'Ange tout-puissant. Que d'Albert s'attribue à lui-même le rôle déterminant d'offrir sous une forme tangible le trait d'union entre l'idée céleste et le corps terrestre paraît, au regard de sa rhétorique mystique, une prétention outrecuidante, où l'on soupçonne l'importune intrusion, dans l'espace angélique, du cynisme misogyne de la confrérie des séducteurs. Bref, la demande métaphysique de la lettre cadre fort mal avec son corollaire matériel. C'est au point que d'Albert en vient, pour finir, à recourir à l'argument enfantin de la maladie:

Rosalinde, vous qui avez tant de recettes pour guérir le mal d'amour, guérissez-moi, car je suis bien malade; (...)(18).

Mais le lecteur sait bien que le mal d'amour n'est que la dernière forme prise par un autre mal, qui est la mélancolie, dont le symptôme majeur, le foie rongé par un vautour, a été évoqué deux pages plus haut(19). Dès lors, la demande d'amour, telle qu'elle est formulée, se condamne à être malheureuse. Le temps fort de l'argumentation est en effet le portrait de l'aimée: l'Ange est invité à se laisser séduire par son apparence de femme -à jeter sur son être-femme le regard même du séducteur. L'Ange est invité à la fois à posséder un corps de femme (ce qui le destine à devenir une proie), et à désirer un tel corps. Demande qui sera satisfaite point par point. L'Ange se manifeste comme femme, sur le mode d'une appartion surnaturelle:

...Il sentit se poser sur son épaule -une main pareille à une petite colombe qui descend sur un palmier. (...) La main était emmanchée au bout d'un bras qui répondait à une épaule faisant partie d'un

corps, lequel n'était autre chose que Théodore-Rosalinde, Mademoiselle d'Aubigny, ou Madelaine de Maupin, pour l'appeler de son véritable nom(20).

L'ange s'est donc incarné, il a choisi le corps "réel", les partenaires d'un couple nouveau sont en présence. Mais, bien entendu, il n'y aura pas de couple pour "réinventer l'amour": d'Albert est beaucoup trop imprécis sur le sens de cette incarnation. Il n'a aucune conception, aucun programme de couple à proposer, hésitant sans choisir entre la reprise, à deux, d'une quête dont la démesure a conduit chaque révolté, séparément, au malheur, à la chute dans le fini, à l'exil -ou la divinisation obtenue par d'Albert, unilatéralement, par la grâce de l'Ange. A moins encore que sans le savoir il ne soit acteur d'un autre scénario mythique infiniment moins avantageux pour lui.

\*  
\* \*

Sans qu'il en manifeste la conscience, et sans que le lecteur, égaré par la construction du roman, en ait le soupçon, le destin de d'Albert est encore celui d'un Don Juan romantique. Un indice assez sûr de cette appartenance serait de retrouver, dans le poème "Don Juan" publié en mai 1837, qui est un dialogue entre des adolescents innocents et l'illustre héros, deux des métaphores qui ornent la rhétorique de d'Albert. La première est celle d'Isis voilée:

J'aurais contraint Isis à relever son voile, Et du  
plus haut des cieux fait descendre l'étoile  
Dans mon noir atelier(21).

La seconde est celle de la mort. La lettre de d'Albert développe l'image suivante du poème:

J'ai brûlé plus d'un cœur dont j'ai foulé la cendre  
(22)

dans les lignes adressées à Madelaine:

(...) Si vous souffliez sur cette flamme que vous avez allumée, il ne restera au fond de moi qu'une pincée de poussière plus fine et plus impalpable que celle qui saupoudre les propres ailes de la mort(23).

Autant se rendre compte qu'une bonne part de la création romanesque de Théophile Gautier se trouve placée sous le signe de Don Juan, dont elle récite le mythe dans ses variantes majeures: la version baroque parisienne, la version libertine contemporaine des Romantiques, la version espagnole que devait rejoindre et enrichir, dans la correspondance et dans la vie, la liaison avec Marie Mattei.

Du *Don Juan* de Molière ou de Mozart, les Romantiques aiment tout, sauf la fin: dans l'espace désenchanté qu'ouvrent la mort de Dieu et la réhabilitation de Satan, le surgissement final des flammes infernales est un dénouement singulièrement dévalué. Et surtout la recherche des Romantiques sur Don Juan vise à s'en servir comme d'un support pour exprimer le paradoxe de l'artiste, et plus particulièrement, les rapports ambigus et dangereux qui s'établissent entre l'écriture littéraire et la séduction. C'est en ce sens que l'on peut considérer que Théophile Gautier réécrit inlassablement la fin de Don Juan -et tout particulièrement dans *Mademoiselle de Maupin*. Le motif de la rencontre de Don Juan avec l'Ange qui, pour la poursuite d'un dessein supérieur plus que par intérêt pour Don Juan lui-même, s'incarne en femme, est particulièrement riche en développements possibles. Ou bien le héros, vaincu, se trouve dépouillé de son aura (et de fait, le héros de *Mademoiselle de Maupin* cède la place, et le titre, à celle dont il a imprudemment imploré les faveurs); ou bien Don Juan se convertit aux amours werthériennes ou rousseauistes, ou encore, se transmuant en artiste dans une apothéose paradoxale, il peint sa misère intérieure et sa sécheresse pour en conjurer le maléfice.

Une des ressources souvent exploitée par Gautier est la conversion de Don Juan -dont la lettre d'amour est l'un de indices les plus constants. Dans *Fortunio*, dans *Militona*, ce thème de la lettre qui tue revient avec insistance. C'est une lettre de Fortunio à la



courtisane, héritière et disciple de Don Juan, qui, littéralement, percera le cœur de Musidora. Ecrite quasi en compétition avec *Militona*, la *Carmen* de Mérimée est une étourdissante variation sur le Don Juan femme. *Militona*, avec son héros Juancho, au diminutif populaire et dévalorisant, procède plutôt à une dégradation du mythe, mais ici encore le dénouement est apporté par une lettre d'amour, écrite par l'Ange de la mort avec le sang du torero sur le sable de l'arène: fin impossible à méconnaître si l'on veut bien suivre les métaphores par lesquelles Théophile Gautier, dans ses textes sur la corrida, identifie l'arène et la page blanche du dessinateur ou de l'artiste.

Un mythe peut-il être assez puissant pour informer aussi un échange épistolaire réel? En l'absence de lettre de Théophile, on hésitera à affirmer que la liaison avec Marie Mattei, où l'activité épistolaire joue un rôle si important - s'inscrit dans l'univers mythique de Don Juan. Mais cette absence même n'est-elle pas un signe? Que l'on écrive à Don Juan, rien de plus simple, mais imagine-t-on Juan épistolier? Ou bien son texte obéit à des critères de beauté artistique, mais voilà qu'il s'expose au plus cruel des attentats à son narcissisme. Ou bien, il laisse éclater la dualité entre une présence fascinante et une intimité ordinaire.

Si nous les connaissons, les quelque quinze lettres écrits par Gautier à Marie Mattei ne changeraient sans doute pas grand chose à l'idée que nous nous faisons d'une incompatibilité assez forte entre les goûts stylistiques de Gautier et les exigences ordinaires de la correspondance amoureuse.

La liaison avec Marie met en crise la thématique donjuanesque. A vrai dire, c'est une tendance profonde de Gautier dans les années 1840. En 1847, notamment, *Les Roués innocents* opposent victorieusement Henri Dalberg (dont le nom renvoie évidemment à *Mademoiselle de Maupin*), qui ne fait pas mystère de sa sensibilité à la Werther, à Rudolph, en qui se mêlent les traits distinctifs de Faust et de Don Juan. En 1852, *Jean et Jeannette* célébrera la victoire de la transparence sur les masques. Œuvres mineures? Mais elles interdisent de voir une rupture entre *Spirite* et le reste de l'œuvre romanesque, là où il y a évolution continue et progressive; ces nouvelles, gardant le ton désinvolte d'un récit marqué d'excentricité,

fraient la voie à la tonalité sentimentale grave qui est celle de *Spirite*.

\*

\* \*

De la correspondance de Gautier avec Carlotta, on dira d'abord qu'elle structure fortement et définitivement l'espace de l'écrivain. Après quelques tâtonnements et avec la complicité intelligente de Carlotta, cet espace se trouve divisé en trois zones concentriques et fortement liées. A la périphérie est l'espace amical (et professionnel), enrichi et encombré des différentes fonctions et relations de l'écrivain arrivé et astreint à de multiples corvées officielles. Puis vient l'espace familial. Au centre, protégé par le secret, est l'espace uniquement organisé par les lettres d'amour, adressées par Théophile à Carlotta poste restante à Genève, ou par Carlotta rue de Beaune à Paris. Ainsi la lettre d'amour réalise-t-elle un espace d'intimité qui, dérobé aux regards, jouit d'une primauté absolue sur tous les autres espaces. L'un des premiers cadeaux de nouvel an envoyés par Gautier à Carlotta (dans un échange rituel qui relève de l'espace familial, d'une intimité institutionnelle et conventionnelle) est une longue-vue, qui doit lui permettre de voir Gautier dans sa vie quotidienne. Ce serait une naïveté de croire réalisé ce rêve de transparence: mais la fonction de la correspondance est précisément d'afficher impunément un rêve destiné à rester inaccompli.

Tout aussi révélateur est le second cadeau: un microscope. On ne saurait signifier plus clairement une volonté de ne rien cacher, jusqu'à la moindre pensée. L'opposition entre Paris, le bourbier, et Saint-Jean, la hauteur, est évidemment fondatrice: la vie s'organise selon le principe du "panopticon", mais c'est la Dame (et non le chef de famille), ou mieux encore l'Ange qui jouit de ce point de vue souverain.

On se doute que ce n'est pas sans tensions ni hésitations que s'accomplit cette inclusion harmonieuse des trois espaces les uns dans les autres, ni la redéfinition de la lettre, non plus comme menace mortelle pour Don Juan, mais comme fondatrice d'un ordre. En fait Gautier hésite entre deux régimes -dont témoigne l'écriture de *Spirite*: celui, pour reprendre les termes de Stendhal, d'un Werther

trionphant (ou d'un Saint-Preux), d'une part; ou le registre d'un Don Juan épuré par l'épreuve initiatique de la rencontre avec l'Ange: à sa façon, *Spirite* témoigne encore du désir de réécrire (pour en effacer les sortilèges) la conclusion de *Mademoiselle de Maupin*.

Significativement, la reprise des relations avec Carlotta, après la longue éclipse qui a suivi la liaison avec Ernesta s'accompagne d'un travail d'exténuation des thèmes donjuanesques. La première lettre à Carlotta II (si l'on ose ce jeu de mots) est écrite de Bayonne, où l'Impératrice Eugénie a obtenu que l'on organise des courses de taureaux: hispanité tempérée de mondanité, corrida peu torride en territoire français, épreuve initiatique réduite aux proportions d'une pédagogie familiale. Le premier séjour à Saint-Jean, dont naîtra *Spirite*, est provoqué par une invitation de Carlotta, qui héberge la marquise de Guadalcazar, une Espagnole excentrique qui vient à Saint-Jean se consoler, chez Carlotta, de la mort de son amant. Deuil du passé, qui n'implique pas reniement, mais une mise au tombeau respectueuse. L'année 1865 est celle où Gautier met au point la publication de *Loin de Paris*, qui contient l'évocation du voyage à Venise, qui avait été le plus flamboyant moment de la liaison avec Marie. Dans cette réédition de textes parus en feuilletons, il mutile son récit de voyage en Algérie pour placer un développement sur la mélancolie en tête du texte consacré à Venise, ville emblématiquement rattachée au souvenir de Marie. Celle-ci y est en quelque sorte assignée à résidence (loin du Milanais, patrie des Grisi), avec la mélancolie sur laquelle elle règne, comme une Reine de la nuit, dans une campagne romaine, dans *Mademoiselle Dafné*. Petit indice, mais capital: la nuance mortelle de tristesse attachée au souvenir de Constantinople est ici encore associée à ce château romain où se célèbrent les derniers mystères d'un don juanisme ténébreux, avec cette fugitive évocation des cyprés du cimetière de Scutari.

La correspondance livre un autre indice de ce travail -à traiter avec quelque humour. Il s'agit d'un incident (discret) provoqué par un des très rares impairs que Carlotta ait commis, en offrant à Théophile, pour le nouvel an 1865, des cigares suisses. Des cigares! de Suisse! C'en est trop; Théophile ne remerciera même pas, impolitesse rarissime chez lui. C'est qu'il ne faut pas trop imprudemment

empiéter sur le domaine des chères disparues, dont on a immortalisé en poésie les *papelitos*. Plus sérieusement, on voit comment, chez Gautier de cette époque se manifeste la volonté d'être reconnu non seulement comme un écrivain pittoresque, brillant et désinvolte, mais sous ces dehors superficiels, comme un lyrique masqué. Il s'impatiente de voir méconnue (et par les instances les plus hautes) la hardiesse de sa tentative pour inventer l'écriture d'un sujet qui ne se contenterait plus de lire son destin sur les signes éparés à la surface des apparences à travers lesquelles il voyage, mais qui s'efforcerait de construire son être dans une recollection méthodique de soi dans l'espace et dans le temps. De cette entreprise la lettre d'amour est l'instrument: il n'est peut-être pas excessif de dire que la profondeur de l'attachement de Théophile pour Carlotta tient aux qualités de lectrice montrées par l'ancienne danseuse. Quant aux derniers récits, ils peuvent être considérés comme la poétique.

La lettre n'est pas l'affaire de Don Juan, nous l'avons vu. De fait, c'est du côté de Rousseau et de *La Nouvelle Héloïse* que se renoue le dialogue de Carlotta et de Théophile. Le prélude au long séjour à Saint-Jean, qui verra naître les premières pages de *Spirite*, c'est le voyage entrepris par Gautier pour "couvrir" comme nous dirions aujourd'hui, la fête des Vignerons de Vevey: Rousseau expulse Voltaire du "château Lolotte" dont l'architecture n'est pas sans évoquer l'utopie rurale du XVIII<sup>e</sup> siècle. Villa de cristal, dira Gautier, lieu de la fête et de la transparence, Saint-Jean est un Clarens d'autant mieux reconstitué que l'acteur titulaire du rôle de Mr de Wolmar, n'assurant plus qu'une présence épistolaire, laisse oublier à quel point il pouvait en être un médiocre interprète. L'année suivante, ce n'est pas comme Giselle, mais bien comme Julie que Carlotta achète un pan de vignes à son voisin et ami le Docteur Major.

C'est toutefois dans un climat de désenchantement et de dégradation parodique que se lèvent ces fantômes d'un passé révolu. La fête des Vignerons se déroule sous une pluie battante, aggravée par la cohue profane des curieux, des touristes et des journalistes. Le voyage reste une corvée professionnelle, même si Gautier évoque Nerval (mais il est vrai, un Nerval navrant plaisantant sur sa propre folie). Et Saint-Jean n'est pas à Vevey, mais à Genève, la "cité des Momiers".

Ce n'est donc pas vraiment comme un Saint-Preux ou un Werther, mais plutôt comme un Don Juan assagi, sinon converti, devenu un prédateur céleste, que Théophile devient le correspondant attiré de la lointaine Carlotta. La spontanéité de la lettre n'exclut nullement la présence des modèles littéraires, puisque c'est leur présence insidieuse, subreptice, qui assure en réalité le pouvoir de séduction de la lettre. Et c'est bien la présence d'un texte doté d'un pouvoir de modèle sous le texte purement privé qui décèle la présence d'un programme de couple offrant à l'Ange la positivité effective d'un rôle où il puisse s'incarner. La cruelle division entre le divin et le terrestre qui rendait mortelle la lettre d'amour de D'Albert existe toujours, elle est toujours là, mais plusieurs moyens sont acquis de la surmonter.

Le premier est l'évocation du passé, explicite ou implicite, car l'évocation des perfections de l'aimée vise l'ensemble des aspects sous lesquels elle est apparue successivement: le pied de Carlotta évoque la danseuse, et permet à Giselle de se réincarner en Julie.

Le second est dans le bonheur d'écriture, une sorte de rythme, de diction propres à la lettre d'amour. Ceci est souvent perdu par la faute des éditeurs. Et ce n'est pas non plus, il faut en convenir, propre à la correspondance avec Carlotta. Mais la maturité donne encore plus de relief à cette aisance du souffle, à cette scansion particulière de la phrase écrite, qui correspond d'une manière frappante à une thématique du souffle comme image et moyen de la fusion des âmes.

Le troisième est dans la thématique de la lumière, qui évoque la fleur bleue que tient l'Ange au seuil du Paradis. Lumière qui rayonne en secret, mais qui devient le centre et comme le foyer vital de l'univers. Or cette présence de la lumière bleue de l'idéal est le fait de Carlotta et de sa stratégie face à l'expression du désir de son partenaire. C'est justement en cela qu'elle est la digne héritière et émule de Julie, permettant ce paradoxe que le secret de la correspondance, jalousement gardé, n'enferme, aux yeux des mortels profanes, que du vide. Car, à la demande précise, Carlotta n'oppose que du silence ou de l'allusion. Son amour est partout pour n'être nulle part. Il ne se parle qu'indirectement, à travers le discours qui traite des deux sphères intérieures: cette relation amoureuse n'a pour ainsi dire pas d'histoire, elle est présupposée par les événements

biographiques, elle échappe au biographique.

Ainsi Saint-Jean peut devenir le recours contre Paris: une royauté partagée peut s'exercer, qui ne soit pas seulement appelée à régner sur le monde désenchanté de la fin des illusions. L'extériorité de Genève devient le symbole vivant de la situation d'exil qui est celle de l'artiste au XIXe siècle, et plus précisément sous le Second Empire. La vitupération du monde moderne, qui remplit une part de ces lettres, atténuée en fatigue la mélancolie d'une part, et d'autre part en fait le témoignage d'un combat longuement, vaillamment, orgueilleusement mené contre la vulgarité du monde -combat dont l'Ange Carlotta est le témoin, le juge - et l'enjeu.

Dans la lettre d'amour ainsi conçue vie privée, vie publique, vie artistique se rejoignent: c'est paradoxalement l'existence même du poète qui sert de témoignage à la vérité de l'art pour l'art.

Dans notre perspective, *Spirite* apparaît donc comme l'œuvre qui, avec son corollaire et codicille *Mademoiselle Dafné*, ouvre l'espace de la lettre d'amour. D'abord parce que l'œuvre en elle-même est dans son entier est une lettre d'amour, réunissant paradoxalement les caractères du manuscrit, unique, non reproductible, et de l'imprimé, doué de la vertu divine d'immortaliser celui qui le touche et celui qui le lit. Ensuite parce que c'est une poétique de la lettre d'amour, proposant une angélogologie qui en appelle à Swedenborg contre Edgar Poë. Ce n'est pas la première fois que l'illuminé suédois aura été appelé à la rescousse pour fonder en théorie les démarches paradoxales des Don Juan mélancoliques. Gautier, qui cite *La Lettre volée*, de Poë, se souvient aussi de la lettre manquante de Nerval, lui qui a été l'éditeur du testament de son ami, *Le Rêve et la vie*.

Dans *Spirite*, on est invité aussi à voir un testament littéraire et, plus secrètement, personnel. Il s'agit d'écrire la conversion de Don Juan, sans la morbidité de Poë et sans le délire mystique de Nerval. D'où la nécessité de la mort violente de Malivert -tout à l'opposé de l'Octave homonyme(24) du roman de Stendhal. C'est pourquoi aussi il fallait compléter et corriger *Spirite* avec *Mademoiselle Dafné*: réhabilitation d'un Don Juan prêt à régner pacifiquement (comme

après les diableries initiatiques de *La Flûte enchantée*) sur un monde purgé de ses monstres après une descente aux enfers piranésienne.

Jean-Claude FIZAINE  
Université Paul Valéry

#### NOTES

1. Sur les problèmes théoriques de la lettre comme genre, on consultera surtout Mireille Bossis, *L'Épistolarité à travers les siècles, geste de communication et/ou d'écriture*, Centre culturel de Cérisy-la-Salle, 1990.
2. Sur l'utilité technique d'un tel personnage, voir Laurent Versini, *Le Roman épistolaire*, P.U.F., 1979.
3. *Mademoiselle de Maupin*, Chronologie et introduction par Geneviève van den Bogaert, Garnier-Flammarion, 1966, p. 279.
4. *Ibid.*, pp. 241 sqs. Dans ce début de chapitre, le narrateur occupe le lecteur de ses opinions littéraires notamment, sur un ton qui ressemble fortement à celui de la Préface: manière de brouiller les pistes entre narrateur et personnage. Sur ces jeux, voir Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, Corti, 1988.
5. *Ibid.*, p. 320.
6. *Ibid.*, p. 319.
7. *Ibid.*, p. 317.
8. *Ibid.*, p. 320. Ces lignes comportent une allusion précise à la légende d'Hermaphrodite, telle qu'elle est racontée par Ovide dans le Livre IV des *Métamorphoses*. Sur ce thème, voir Joseph Savalle, *Travestis, métamorphoses et dédoublements dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Lille, 1981.
9. *Ibid.*, p. 321.
10. *Ibid.*, p. 324.
11. *Ibid.*, p. 317.
12. *Ibid.*, p. 318.
13. *Ibid.*, p. 318.
14. *Ibid.*, p. 317.
15. *Ibid.*, p. 319.
16. *Ibid.*, p. 325.
17. *Ibid.*, p. 320.
18. *Ibid.*, p. 325.
19. *Ibid.*, p. 321. Sur les rapports étroits entre le mythe de Prométhée et le thème de la mélancolie chez Gautier et Nerval, voir Michel Jeanneret, *La lettre perdue. Écriture et folie dans l'œuvre de Nerval*, Flammarion, 1978.
20. *Ibid.*, p. 324.
21. "Don Juan", dans *La Comédie de la mort, Poésies complètes*, Charpentier,

1862, p. 155.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*, p. 325.

24. Voir Stendhal, *Armance, Romans et nouvelles*, collection de la Pléiade, Gallimard, tome I, 1952, p. 189. Octave de Malivert meurt lui aussi en vue de la Grèce.



## L'ERUDITION DE THEOPHILE GAUTIER

Les amis de Gautier nous ont laissé de lui l'image d'un lecteur affamé et infatigable. Maxime Du Camp nous le montre se jetant avec la même ardeur sur le "roman le plus médiocre" comme sur les ouvrages qui contiennent "les plus hautes conceptions philosophiques"(1).

Cette lecture très diversifiée laissait des traces profondes; selon Du Camp, Gautier se souvenait de tout ce qu'il avait lu:

Il était doué d'une mémoire extraordinaire: ce qu'il avait vu ou entendu restait gravé dans son souvenir.

Au désordre de ses lectures ne correspondait pas le désordre de ses souvenirs:

Toutes les notions acquises se rangeaient, s'étiquetaient dans sa mémoire, comme les livres bien catalogués d'une bibliothèque. Il savait où trouver le renseignement dont il avait besoin, le document précis qu'il voulait vérifier, le mot rare qu'il voulait employer(2).

De son côté, Emile Bergerat nous donne une image tout à fait semblable de Gautier lecteur et de sa mémoire:

Vers ou prose, tout ce qui était à portée de sa main servait de pâture à son énorme curiosité de connaître. Et une fois le livre lu, il le savait à tout jamais et s'en souvenait encore dix ans après(3).

Devant ce genre de témoignages, on hésite. Il est évident qu'il faut faire la part de l'admiration, et de la mythification amicale et familiale autour d'un grand homme disparu. Mais il n'est pas moins évident que ces souvenirs coïncident avec un aspect de l'œuvre de Gautier dont tout lecteur, même le plus superficiel, a fait l'expérience.

L'érudition de Gautier saute aux yeux. Nous croyons qu'il est très peu d'œuvres d'écrivains français au XIX<sup>e</sup> siècle qui puissent être comparées à celle de Gautier pour le nombre et la richesse des références érudites: sans doute l'œuvre de Nerval, et de Leconte de Lisle, et, à sa manière toute particulière, celle de Flaubert.

Mais ce qui distingue immédiatement Gautier des autres écrivains érudits de son siècle, c'est la citation. Chez lui, il ne s'agit pas seulement de ramasser une documentation sur un sujet à traiter de façon romanesque, mais surtout d'introduire dans le roman ou dans le poème, un fragment exact du texte qu'il a lu. Ces fragments, qu'ils soient enchâssés dans l'œuvre comme des pierres précieuses, ou bien utilisés comme de véritables matériaux de construction littéraire, contribuent à la création du sens dans tous les ouvrages de Gautier.

La présence explicite d'autres textes dans le texte de Gautier a une importance étonnante, sur laquelle on ne s'est pas suffisamment interrogé, car il y a là une manière d'élargir nos connaissances, d'abord sur la culture de Gautier, ensuite sur le fonctionnement de son œuvre.

Nous savons que c'est un terrain dangereux; le mot même d'érudition fait naître la crainte de la cuistrerie, et son étude peut entraîner dans une logique perverse, où le détail l'emporte sur l'ensemble, et où l'objet de départ de la recherche est oublié au profit d'interminables digressions. Il nous semble cependant qu'on ne peut pas faire totalement l'économie de cette étude: puisque l'érudition est un aspect essentiel de l'œuvre de Gautier, le risque serait alors de passer à côté d'un élément vital.

Nous croyons qu'un relevé exhaustif des citations littéraires chez Gautier serait un travail très utile, bien que certainement

considérable et lourd pour un chercheur. Nous pourrions d'abord faire de ce genre d'enquête un usage très simple, presque terre à terre: améliorer notre connaissance des connaissances de Gautier. En fait, personne n'a jamais songé, à notre connaissance, à mettre de l'ordre dans les renseignements qu'il nous donne sur ses propres lectures, pour constituer un classement cohérent et fiable.

Dans la mémoire des spécialistes de Gautier, les souvenirs se sont sans doute ordonnés selon quelque schéma rationnel: mais sommes-nous sûrs de ne pas être parfois la victime de quelque erreur de perspective? de quelque effet d'optique?

Pour répondre à cette question, un relevé systématique et exhaustif serait indispensable; mais quelques approches expérimentales permettent d'aboutir à des résultats qui, bien que limités et provisoires, ne manquent pas d'être probants. On remarquera, pour commencer par un point de vue général, que la culture de Gautier manifestée dans ses citations, est essentiellement littéraire et artistique.

On trouve chez lui un nombre très restreint de références aux philosophes, aux historiens (sauf les anciens, qui sont pour lui, d'abord des écrivains), aux scientifiques (sauf ceux de la Renaissance qui se trouvent à la frontière de la magie), et relativement peu de références aux musiciens. Les idéologies de son temps et leurs représentants sont rarement cités, sauf dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, où il a pris le parti de s'en moquer.

Les grands domaines, ce sont donc l'art et la littérature. Si l'on retient cette dernière, ou, mieux, les littératures, l'enquête indique une prééminence, d'ailleurs prévisible, de la littérature française, suivie par un groupe de trois autres: allemande, anglaise et latine.

Dans ce sens la culture de Gautier montre un double visage: celui de l'apprentissage scolaire par la connaissance des écrivains français du XVII<sup>e</sup> siècle et des écrivains latins, et celui de l'ouverture romantique aux autres siècles de la littérature française et aux deux grandes littératures européennes modernes, l'anglaise et l'allemande.

Ces présences varient, bien sûr, d'œuvre en œuvre. Dans *Les Jeunes-France*, nous trouvons cent dix-sept références à des œuvres ou à des auteurs français, dix-sept à la littérature anglaise, sept à la littérature latine, et quatre seulement à la littérature allemande.

*Mademoiselle de Maupin*, en revanche, contient trente-trois références latines, et vingt-cinq anglaises (où Shakespeare domine), mais fait aussi une place importante à la littérature grecque ( quatorze références), ainsi qu'à la littérature espagnole.

Cette dernière, malgré le mythe hispanique auquel Gautier adhère sans réserves, ne semble pas être vraiment connue; au fond, l'Espagne littéraire pour Gautier tourne autour de deux livres: *Don Quichotte* et *Amadis de Gaule*(4).

Il en va de même pour la littérature italienne: Gautier semble avoir connu Dante et le cavalier Marin; quant au Tasse, il connaît le personnage, mais rien ne prouve qu'il ait lu ses œuvres. On peut en dire autant pour Pétrarque, en dépit de son "Triomphe"(5). Du *Roland furieux* d'Arioste, il ne cite que le personnage de Bradamante(6).

Le panorama est infiniment plus riche pour la littérature latine. Dans le seul *Mademoiselle de Maupin*, sans doute le roman le plus "latiniste" de Gautier, on trouve des citations de ou des allusions à Ovide, Pétrone, Apulée, Pline, Suétone, Cicéron, Horace, Tibulle, Quintilien, Virgile, Catulle, Properce et des renvois probables à Tacite, Sénèque, Tite-Live, Lucain.

Quant à la littérature grecque, on n'a pas l'impression que Gautier était en mesure de la lire aisément dans la langue originale, comme il le faisait certainement pour le latin. Ses connaissances sont centrées sur Homère, dont il semble bien maîtriser l'œuvre, s'étendent à Hérodote, à Diodore de Sicile, aux trois tragiques, et se propagent jusqu'aux *Stratagèmes* de Polyen, à l'*Hermotimos* de Lucien, et, bizarrement, jusqu'à des auteurs très peu connus, comme Héphestion, grammairien du IIe siècle après J.C., ou à Hésychius de Milet, historien du VIe siècle après J.C.(7).

Mais ne serions-nous pas en train de tomber précisément dans le piège de notre sujet? L'érudition étant une dérive dans les détails, on ne la goûte bien que de l'intérieur, en se laissant emporter par cette dérive. Si l'on demeure à l'extérieur, et qu'on garde un point de vue panoramique sur l'œuvre, on reste froid devant le détail.

Nous espérons avoir donné une idée de l'intérêt d'une étude méthodique de la citation pour une meilleure connaissance de la culture littéraire de Gautier. Nous ajouterons seulement une double mise en garde à l'égard des citations isolées. En fait Gautier nous

trompe souvent, parce qu'il aime faire étalage d'érudition: d'un côté le souvenir d'un nom ou d'un mot peut nous faire présumer une connaissance approfondie alors qu'elle n'est pas toujours confirmée. Mais de l'autre, son ton ironique et goguenard peut nous induire en erreur de façon inverse, en nous faisant sous-estimer le sérieux de sa documentation.

Nous citerons pour le premier cas l'exemple de deux écrivains allemands: Chamisso et Novalis. Gautier cite l'auteur de *La merveilleuse histoire de Peter Schlemihl* dans *Onuphrius* (1832), alors que la première traduction française du conte de Chamisso parut dans la *Nouvelle Revue germanique* en février, mars et mai 1834(8). On sait que Gautier ne lisait pas l'allemand; alors comment pouvait-il connaître l'histoire de l'homme qui a perdu son ombre? La réponse est peut-être bien simple: le personnage de Peter Schlemihl est repris par Hoffmann dans *Les Aventures de la nuit de Saint-Sylvestre*, et c'est là que Gautier a dû le rencontrer, puisqu'il cite ce même conte tout de suite après avoir fait allusion à Peter Schlemihl(9).

Quant à Novalis, ce poète qui semble être inconnu de la plupart des écrivains français du XIXe (Nerval, Baudelaire, Balzac ne le citent jamais) est cité deux fois par Gautier. La première fois, dans l'article sur Hoffmann en 1836, la seconde dans *Avatar*, où il cite *Henri d'Ofterdingen*. Or ce roman, bien que de 1802, n'était pas encore traduit en français en 1857, année où sort *Avatar*(10). Marc Eigeldinger a signalé(11) que Gautier reprenait des affirmations de Heine dans *De l'Allemagne* (1835). En fait, les ressemblances sont si fortes entre les quelques phrases de Gautier et le texte de Heine, qu'il faut en tirer, à notre avis, une simple conclusion: Gautier n'avait rien lu de Novalis(12).

Par ailleurs on a tendance à sous-estimer, lors d'une première lecture, l'érudition exotique de Gautier. Le lecteur non averti pourrait croire, par exemple, que les noms des personnages dans *Une Nuit de Cléopâtre* sont le fruit d'une fantaisie grotesque et farfelue. Il n'en est rien: ils sont tous tirés des *Lettres écrites d'Égypte et de Nubie en 1828 et 1829*, de Champollion(13). Gautier n'a pas attendu Ernest Feydeau pour commencer à s'instruire sur l'Égypte ancienne. De la même manière, sa connaissance de la littérature et de la mythologie indiennes n'est pas négligeable. Toutes ses citations et allusions sont

précises et justifiées: même ce géant au nom interminable, Cartasuciriargunen, qu'on rencontre dans *Avatar*(14), n'est pas inventé: il s'agit sans doute d'Arjuna Kartavirya (on peut également écrire Kartavirarjuna), roi des Haihaya et guerrier aux mille bras, qui fut tué par Rama Parashu, selon le récit du Mahabharata (15). Ce ne sont que deux exemples au hasard, mais une étude approfondie montrerait, à notre avis, que le travail des savants a été suivi de très près par Gautier, ce qui témoigne d'un rapport étroit entre découvertes philologiques et création littéraire au XIXe siècle.

Ces quelques aperçus montrent l'utilité d'un simple relevé des citations et de leur classement par littératures nationales ou par époques, mais la seule ébauche d'un deuxième type de classement prouve que l'on peut entreprendre une étude complètement différente des citations.

C'est un classement formel, à partir des techniques de la citation, des manières de présenter et traiter le texte cité, et enfin des rapports qui s'instaurent, à travers la citation, entre l'œuvre citée et l'œuvre où la citation vient s'insérer.

On pourrait commencer par les éléments les plus formels, tels que les guillemets ou les tirets, l'indication du titre d'un ouvrage et de son auteur. On aurait donc l'opposition entre les citations explicites et les implicites. A l'intérieur du groupe des explicites, on aurait différents degrés selon la quantité de renseignements donnés par Gautier. En revanche, à l'intérieur du groupe des implicites, on devrait distinguer l'immédiatement perceptible (les citations de phrases célèbres) de ce qui est à première vue difficile à percevoir.

Par exemple, dans *Le Capitaine Fracasse*, Gautier écrit:

Le matin, aux yeux gris, commençait à s'éveiller,  
et les pieds dans la neige descendait le revers des  
collines(16).

Rien ne nous indique une citation, et pourtant Gautier reprend ici des vers de Shakespeare, qui se trouvent dans la première scène d'*Hamlet*:

But look, the morn in russet mantle clad Walks  
o'er the dew of yon high eastern hill

Regarde, le matin habillé d'un manteau  
rougeâtre(17) Marche sur la rosée de cette haute  
colline à l'Orient

Si la référence est sans doute évidente pour les anglicistes, elle ne l'est certainement pas pour la très grande majorité des lecteurs cultivés. On est là face à une véritable crypto-citation. C'est le cas extrême marquant une volonté précise d'introduire dans le roman destiné au grand public un message adressé aux "happy-few".

Mais on aura remarqué que Gautier transforme sensiblement les vers de Shakespeare, en remplaçant la rosée par la neige (on est dans le chapitre de la mort de Matamore) pour produire un indiscutable effet de parodie.

Cet exemple nous permet une deuxième distinction: celle entre la citation sérieuse et la citation parodique. Dans cette dernière catégorie, il faut ranger la réplique d'un personnage du conte *Le Bol de punch*, qui, complètement ivre, s'exclame:

Entonnoir! Entonnoir! Etre entonnoir! O rage! Ne  
pas l'être!(18)

ce qui est une parodie d'*Hernani*:

L'empereur! L'empereur! Etre empereur! O rage,  
Ne pas l'être!

s'exclame Don Carlos devant le tombeau de Charlemagne(19).

Une troisième opposition peut être établie entre citations incidentes et citations essentielles. Il existe d'énormes différences dans le degré d'insertion d'une citation dans la matière et la logique d'une œuvre de Gautier. On va de la citation décidément digressive jusqu'à celle qui joue un rôle décisif dans la narration. On peut songer aux répliques de *Comme il vous plaira* insérées dans *Mademoiselle de Maupin*: chacun connaît le rôle de la mise en scène de Shakespeare

dans ce roman, qui permet le dévoilement de l'identité sexuelle de Théodore, non seulement grâce au costume féminin, mais également grâce au dialogue dramatique. Il s'agit de citations précises et correctes, sauf pour celle où culmine l'échange entre Orlando et Rosalinde, qui est volontairement transformée: dans la pièce de Shakespeare, Orlando ne dit pas

Je voudrais pouvoir te faire croire que je t'aime

mais simplement

Je voudrais pouvoir faire croire que j'aime.

Ainsi Gautier force le texte cité pour l'asservir à ses propres besoins narratifs.

Il s'agit bien évidemment d'une mise en abîme, ce qui correspond au cas extrême d'insertion. Dans d'autres textes, certaines citations ont un rôle à peine moins fort, comme les références au *Second Faust*(21) et à *Hamlet*(22) dans *Arria Marcella*, ou encore les citations d'Ovide dans *Mademoiselle de Maupin*, jouant un rôle important, parce qu'elles évoquent des mythes de l'ambiguïté sexuelle: Salmacis et Hermaphrodite, Iphis et Ianthé, Tirésias, et même Achille déguisé en jeune femme.

En dehors de ces trois distinctions essentielles seulement esquissées, il est évident qu'on peut inventer d'autres catégories, et même s'amuser à les multiplier. Nous n'en proposerons que deux.

D'abord les citations superposées: nous voulons dire ces phrases où se croisent et s'imbriquent deux souvenirs littéraires différents. Pour faire l'économie d'un exemple, il suffit de repenser à ce matin shakespearien qui avait, bizarrement, les yeux gris, ce qui n'apparaît pas dans *Hamlet*. En fait "les yeux gris" du *Matin* ont une autre source shakespearienne; c'est Roméo qui parle à Juliette:

Il'll say yon grey is not the morning's eye(23).

Ces images provenant de textes divers n'en font qu'une dans le texte de Gautier.



Ensuite les citations mystérieuses. Ce sont ces références qui défient toute mémoire et toute recherche, et vous laissent aussi le sentiment dépité de votre propre ignorance. Qui, par exemple, pourrait éclairer le lecteur sur ce “cor des frères Tangut” auquel Gautier fait allusion dans *Mademoiselle de Maupin*(24), et qui devrait être un objet magique?

Mais la multiplication des catégories ne nous mènerait à aucune conclusion sur l'érudition de Gautier, ou peut-être à trop de conclusions diverses et disparates, parce qu'on a l'impression que l'érudition de Gautier, plus que celle de tout autre écrivain, est parcourue par une puissante force centrifuge. Comment peut-on être fidèle à cette dispersion qui la caractérise sans pour autant renoncer à la synthèse nécessaire à toute pensée critique?

Pour mieux comprendre et mieux cerner ce qui est propre à l'érudition de Gautier, on peut la comparer à celle de Nerval. On ne cessera jamais de s'étonner, croyons-nous, de tout ce qui sépare ces deux écrivains pourtant si intimement liés par les sentiments, les opinions et les connaissances.

Erudits tous les deux, ils font un usage foncièrement différent de leur érudition. Nerval accumule les détails extraits des sources les plus diverses pour les organiser ensuite dans un réseau cohérent. Il est un bâtisseur de mythes construits avec les fragments de toutes les mythologies, mélangées à l'histoire et aux événements de sa vie. Chez lui l'effort de collage est essentiel à la démarche de l'écrivain: comme Isis, il recoud les morceaux du corps d'Osiris. Le sens ne se produit que dans cette perspective de reconstruction. Il suffit de songer à l'histoire de Soliman et au grand thème de la descendance caïnite, dans le *Voyage en Orient*.

En revanche, chez Gautier, nous ne retrouvons pas de souci reconstructif. C'est toujours le détail qui l'emporte: Gautier le saisit, l'arrache à l'œuvre d'origine pour l'isoler avant de l'insérer dans son œuvre et de lui donner un nouveau sens. Mais ce nouveau sens n'a pas besoin de se rattacher à un réseau complexe d'allusions mythiques pour se produire. Il s'affirme d'emblée, dans le passage brusque et inopiné d'une œuvre à l'autre. Et il surgit d'autant plus fort que sa transplantation est arbitraire.

Gautier pratique le détournement d'images: il pille honnêtement et ostensiblement les livres des autres et se sert sans complexes des fragments qu'il en extrait. Chacun de ces fragments acquiert un sens nouveau dans son rapport avec l'œuvre où il s'intègre, sans nécessairement avoir un rapport préalable avec d'autres fragments. L'image détournée fait souvent un long chemin, elle grandit et ouvre de nouvelles perspectives de sens: mais elle est toute seule dans sa nouvelle vie.

Ce genre d'érudition, ou mieux d'usage de l'érudition, se distingue d'un côté de la démarche scientifique, qui tend à l'exhaustivité et accepte l'épreuve de la vérification empirique, et d'un autre de la démarche ésotérique, qui tend à la cohérence, au syncrétisme, à l'hermétisme.

L'érudition de Gautier est plus éclectique que syncrétique: dans le sens qu'elle s'arrête à l'éclectisme, sans chercher aucune réorganisation synthétique. Gautier accepte la dérive dans les détails sans vouloir à tout prix remonter à une vérité unique. Mais il voudrait que chacun de ces détails, loin de se perdre dans le non-sens, nous conduise vers un sens nouveau.

Un seul exemple nous permettra d'analyser en parallèle la démarche des deux écrivains: c'est la fameuse "fleur d'angsoka" dont Gautier et Nerval ont appris l'existence par le *Choix de Poésies orientales* de Francisque Michel (25).

Il est très instructif de comparer par quelles différentes voies une même donnée devient, chez l'un et chez l'autre, une image littéraire inédite. Gautier cite à plusieurs reprises la fleur d'angsoka: dans le poème "Barcarolle" en 1834(26), dans *Mademoiselle de Maupin*, puis dans *Fortunio*(27) et dans *La belle Jenny*(28). Nerval de son côté fait apparaître la "fleur d'anxoka" (c'est son orthographe) dans l'une des dernières pages d'*Aurélia*.

Chez Gautier l'occurrence la plus intéressante est sans aucun doute celle de *Mademoiselle de Maupin*. Elle est d'ailleurs la plus connue: Gautier insère l'angsoka dans une tirade où D'Albert compare son âme à

un pays florissant et splendide en apparence, mais plus saturé de miasmes putrides et délétères que le pays de Batavia(29).

Une longue métaphore végétale est chargée de créer une atmosphère malade, empoisonnée, dangereuse. La perversion couve sous l'innocence, la dégénérescence sous la floraison. La richesse de l'épanouissement végétal exotique est excessive, comme celle d'un désir non maîtrisable: ainsi elle ne témoigne pas du simple mouvement de la vie, mais de sa tortueuse complication. Le repli du végétal sous le poids de sa propre croissance, la prolifération et le foisonnement au cœur de la stagnation mortifère, ce sont des images dont il n'est pas nécessaire de souligner le riche destin littéraire, mais qui n'avaient rien de traditionnel en 1835.

Inserée dans ce paysage métaphorique, l'angsoka acquiert un sens morbide, qui déterminera son succès par la suite. Leconte de Lisle le retient le premier, en attribuant à l'angsoka des pouvoirs d'empoisonnement. Dans "Le Colibri", inséré dans *Poèmes et Poésies* en 1855, il décrit une forêt

où l'açoka rouge, aux couleurs divines  
S'ouvre et porte au cœur un humide éclair.

Le colibri boit dans la coupe de la fleur vénéneuse et en meurt(30).

Nerval, lui, avait pris un tout autre chemin en mettant la "fleur d'angoka" en rapport avec le

serpent qui entoure le monde.

Dans un premier manuscrit d'*Aurélia*(31), c'est la "Reine du Midi" (la Vierge ou la reine de Saba) qui "balance" cette fleur du haut d'un roc, et

le serpent céleste ouvre sa gueule pour la saisir,

mais il n'arrive à en engloutir qu'une

graine ornée d'une aigrette lumineuse.

Dans la version publiée, en revanche, la “Reine du Midi” disparaît et la “gueule béante” du serpent “aspire la fleur”(32).

Dans le premier texte, l’“*ansoka*” est appelée “fleur du feu”, dans le deuxième “fleur souffrée” et “fleur éclatante du soleil”. Elle est donc reliée à des symboles cosmologiques et apocalyptiques -le serpent céleste et la Reine du Midi-, mais surtout au soleil, au feu, au soufre: autant d’éléments diaboliques, prométhéens et caïnites qui jouent un rôle essentiel dans la reconstruction mythique de Nerval.

Il n’est pas nécessaire de penser que Nerval a confondu l’*ansoka* avec l’*arka*, qui serait la fleur du soleil dans la symbolique indienne(33) pour justifier le sens qu’il lui donne. Nerval, comme Gautier, avait lu dans le *Choix de Poésies orientales* une notice donnant le nom latin de l’*ansoka*: *flamma sylvarum peregrina*, et faisant référence au “rouge éclatant de ses longs calices”(34). Cela suffit pour en faire la fleur du feu, si on tient à la mythologie du feu autant que Nerval. Gautier, qui n’a pas ce genre d’intérêt, néglige la notation de couleur -dans *Fortunio*, l’*ansoka* est jaune, dans *La belle Jenny* elle est orange- pour ne retenir qu’un nom se prêtant, par son étrangeté, à l’évocation d’une situation psychologique exceptionnelle.

Le *Choix de poésies orientales* n’attribue aucune valeur symbolique à l’*ansoka*, même pas une vague signification amoureuse, qui paraît être la plus correcte d’un point de vue indologique. Il s’agit donc chez les deux écrivains d’une opération arbitraire. L’un et l’autre ont créé une image à partir d’un mot. Mais Nerval s’est également emparé d’une couleur pour mettre l’*ansoka* en rapport avec le feu, et la faire entrer par là dans son univers littéraire, alors que Gautier a isolé un nom exotique pour en faire, peut-être, la première fleur du mal de la littérature française.

Paolo TORTONESE  
Université de Savoie

#### NOTES

1. Maxime du Camp, *Théophile Gautier*, Hachette, 1890, p. 16.
2. *Ibid.*, pp. 17-18.
3. Emile Bergerat, *Théophile Gautier, Entretiens, souvenirs et correspondance*,

Paris, Charpentier, 1879, p. 60.

4. Sans oublier, pour le théâtre, Lope de Vega et Calderon de la Barca, souvent cités dans les feuilletons dramatiques. Dans *Voyage en Espagne*, Gautier cite d'autres auteurs dramatiques espagnols, mais il est difficile de savoir à quel point il connaissait leurs œuvres. Cf. éd Patrick Berthier, Folio, Gallimard, 1981, p. 352. En revanche, il semble connaître, à travers le Cid et peut-être directement, les Romanceros traduits par Creuzé de Lessser: *Le Cid, romances espagnoles imitées en romances françaises*, Delaunay, 1814.

5. "Le Triomphe de Pétrarque", poème publié dans *Ariel*, 30 avril 1836.

6. Les quelques allusions à Arioste comme dramaturge et conteur dans *l'Histoire de l'art dramatique en France* ne suffisent pas à prouver une connaissance directe.

7. Ces deux derniers sont cités dans *Le Roi Candaule*, in *Nouvelles*, Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 415.

8. Si l'on se fie au catalogue de la Bibliothèque nationale, la première éd. française serait de 1837, traduite par N. Martin, Dunkerque, Drouillard, suivie en 1853 par une traduction anonyme, Paris, Bibliothèque choisie.

9. *Les Jeunes-France*, éd. Jasinski, Flammarion, 1974, p. 87. Les deux contes sont à nouveau cités ensemble dans *Avatar* où, de plus, Gautier se trompe en attribuant Peter Schlemihl à Lamotte-Fouqué, in *Récits fantastiques*, éd. M. Eigeldinger, Flammarion GF, 1981, p. 331.

10. D'après le catalogue de la Bibliothèque nationale, il ne sera traduit qu'en 1908, par G.Polti et P.Morisse, au Mercure de France.

11. *Récits fantastiques*, *op. cit.*, note p. 373.

12. Les extraits d'Offerdingen, traduits par *La Nouvelle Revue Germanique* de 1832, également signalés par M.Eigeldinger, ne semblent pas avoir de retentissement.

13. Paris, Didot, 1833.

14. *Récits fantastiques*, *op. cit.*, p. 309.

15. XIII, 153.

16. *Le Capitaine Fracasse*, Flammarion, GF, 1967, p. 172.

17. Ou bien "d'un manteau de paysan".

18. *Les Jeunes-France*, *op. cit.*, p.232, note de R. Jasinski.

19. Acte V, scène 2.

20. "Fair youth, I would I could make thee believe I love", *Comme il vous plaira*, III, 2, 372-373; cf *Mademoiselle de Maupin*, Flammarion, GF, 1966, p. 269.

21. "Comme Faust, il avait aimé Hélène" (p. 250); "Faust a eu pour maîtresse la fille de Tyndare" (p. 267, in *Récits fantastiques*, *op. cit.*

22. *Ibid.*, p. 262: "Pour lui, la roue du temps était sortie de son ornière" ("The time is out of joint", Shakespeare, *Hamlet*, I, 5, 189).

23. Acte III, scène 5, v. 19.

24. *op. cit.*, p. 112.

25. Ce recueil, publié dans la "Bibliothèque choisie" en 1830, a été signalé par Jean Richer comme source de Gautier et Nerval dans *Etudes et recherches sur*

*Théophile Gautier prosateur*, Paris, Nizet, 1981, pp. 110-116. Francisque Michel et le traducteur Ernest Fouinet semblent à leur tour avoir puisé dans la *Grammaire de la langue malaie* (sic) de W. Marsden (Harlem, Enschede, 1824; trad. de l'orig. anglais, London, 1812), où l'on trouve, parmi des textes proposés en tant qu'"exercices" de langue, les "Passages extraits d'un roman, qui contient les aventures d'Indra Laksana, d'Indra Mahadeva, et de Dewa Indra". C'est là qu'on peut lire: "A ces mots les larmes de la princesse redoublèrent; et elle passa le bras autour du cou d'Indra Laksana, comme l'epidendrum musqué s'entortille autour de l'angsouka (pavetta indica)." p. 268.

26. *Poésies nouvelles*, éd. R. Jasinski, Nizet, 1970, tome II, p. 181.

27. *Nouvelles*, Slatkine Reprints, 1979, p. 139.

28. *La belle Jenny*, Paris, Michel Lévy, 1865, p. 191. Entre l'époque des trois premières occurrences et la rédaction de *La belle Jenny*, Gautier avait pu rencontrer à nouveau l'angouka dans le drame *La Reconnaissance de Sacountala*, de l'Indien Calidasa (ou Kalidasa) publié en sanscrit et en traduction française par A.L. Chézy en 1830 ( Librairie Orientale de Dondey-Durée; une autre éd. avec le seul texte français en 1832), où "une jeune fleur d'asoca" apparaît à la page 141. Nous savons par Edwin Binney ( *Les Ballets de T.G.*, Nizet, 1965), que Gautier n'a pas lu Calidasa avant les années 1840. De ce poème il a tiré le sujet d'un ballet en 1858, *Sacountala*, musique d'Ernest Reyer, créé le 14 juillet 1858 à l'Opéra. Dans le livret du ballet nous ne trouvons pas la fleur d'angouka; mais une "malicâ", fleur citée dans le premier acte du drame indien.

29. *Mademoiselle de Maupin*, *op. cit.* p. 250.

30. On retrouve l'"açoka" dans un autre poème de Leconte de Lisle, "Bhagavat", in *Poèmes antiques*, 1852, v. 411. En reprenant l'orthographe de Leconte de Lisle, Rimbaud, à son tour, insère l'"açoka" dans un poème dédié à Théodore de Banville., "Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs" (1871), mais il le fait déjà pour se moquer de toute fleur poétique, qu'elle soit pétrarquiste ou exotique. Ce qui n'empêchera pas Louis Ménard de publier dans le recueil *Poèmes et rêveries d'un païen mystique* (Paris, Librairie de l'"Art indépendant", 1895), un poème intitulé "L'Açoka, chanson indienne". L'angouka est ici imaginée comme une fleur qui ne peut s'épanouir à moins qu'une vierge ne vienne "rêver et s'asseoir" auprès d'elle. Ce qui rappelle l'explication donnée dans la *Mythologie des plantes* d'Angelo de Gubernatis: "Les Indiens ont imaginé et pensent encore que le seul contact du pied d'une jolie femme suffit pour que l'açoka fleurisse" (C. Reinwald, 1882, tome II, p. 19).

31. Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, éd. J. Guillaume et C. Pichois, La Pléiade, vol. III, Gallimard, 1993, p. 755.

32. *Ibid.*, p. 748.

33. Comme le fait J. Richer, *op. cit.* p. 116.

34. *Choix de poésies orientales*, *op. cit.* p. 44.

## THEOPHILE GAUTIER ET LA DISPERSION CULTURELLE

Depuis des années, les auteurs des études sur Gautier ne se lassent pas de dénoncer le mythe de son “descriptivisme froid”, descriptivisme qui sacrifierait entièrement l’expérience spirituelle au profit d’une pure matérialité. Notre essai voudrait rejoindre cette grande démystification historico-littéraire en ce qu’il cherche à préciser la nature spécifique des objets “décrits” par Gautier. En effet, ce sont essentiellement des objets artificiels, que l’homme a créés, ou du moins qu’il s’est appropriés, assimilés. Faut-il dire des objets “humains”? C’est là le grand problème qui amène à examiner l’œuvre de Gautier comme un cas révélateur des rapports de l’homme à la culture, laquelle semble bien irréductible à quelque “belle forme” dépourvue de sens.

On ne rencontre jamais chez Gautier, comme chez ses contemporains français, le mot *culture* dans le sens qui nous est familier aujourd’hui, désignant un ensemble des objets signifiants et des valeurs qu’ils portent, englobant par là toute la vie spirituelle ( nous dirons plutôt *culturelle*) d’un peuple, d’une civilisation. A l’époque, cette notion n’existait pas encore, du moins en France, sous la forme théorique(1). Néanmoins elle était en train de s’élaborer en tant qu’une nouvelle vision du monde, résultant de l’idéologie romantique et notamment de l’idée de relativisme esthétique. Le romantisme a, en effet, reconnu l’égalité en droit des productions artistiques et littéraires provenant des différents peuples et époques ( parfois, il donnait même la priorité aux formes “exotiques”). Il a renversé le normativisme classique qui canonisait un seul type de

création esthétique, consacré par l'autorité religieuse ou proprement artistique, et qui dédaignait de ce point de vue toutes les autres manifestations de l'art.

La philosophie allemande a été la première à théoriser la nouvelle conception du monde, tout en introduisant en même temps le concept de *culture* dont le sens se rapprochait progressivement, de Herder à Kant, de sa signification actuelle. Cette conception, illustrée par les écrits des frères Schlegel et par les propos de Goethe sur la "littérature mondiale", rendait polycentrique et multiforme le tableau des créations humaines, élargissant infiniment l'horizon intellectuel de l'humanité occidentale. Les productions des civilisations lointaines (éloignées soit dans le temps soit dans l'espace) se délivraient, aux yeux des Européens, de leur caractère "monstrueux", quoique parfois "curieux", pour devenir partie intégrante du patrimoine universel de l'art, digne d'attention et de respect, au même titre que les œuvres classiques de l'Occident.

L'idéologie romantique en France a eu aussi, au cours des premières décennies du XIXe siècle, des mutations semblables, mais le plus souvent implicites, sous-jacentes. Chateaubriand, par exemple, tout en se proposant d'exalter, dans son *Génie du Christianisme*, les beautés esthétiques d'une religion (le christianisme) au détriment d'une autre (le paganisme antique), c'est-à-dire en partant d'un projet normatif par excellence, -en pratique s'est trouvé fonder ce que l'on appelle aujourd'hui la *typologie culturelle*, mettant en lumière les profondes différences entre les principes créateurs de deux grandes civilisations, gréco-romaine et judéo-chrétienne(2). Un pas décisif dans le même sens a été fait par Mme de Staël qui, dans son livre *De l'Allemagne*, tente de comparer systématiquement deux civilisations nationales modernes (française et allemande), en traitant cette dernière avec une attention très respectueuse, voire amoureuse. Dans les années 1820, l'idée de relativisme esthétique (et même moral) pénétrait largement dans les productions littéraires des romantiques français: c'est la fameuse "couleur locale" devenue l'un des mots d'ordre de la nouvelle école. S'intéressant de plus en plus à la vie des autres peuples et/ou époques, ses adeptes cherchaient à reconstituer les détails exotiques des mœurs, de l'art, de la vie journalière afin de représenter, au bout du compte, une mentalité différente de la leur.



Pourtant, il a fallu attendre une nouvelle génération littéraire, celle de Théophile Gautier, pour que l'idée de relativisme esthétique, bien enracinée dans le romantisme français, donne son fruit. Gautier et ses amis, grands admirateurs des œuvres "à couleur" de Victor Hugo, non contents d'appliquer la couleur locale comme principe pratique de l'art, l'élevaient au rang d'un idéal esthétique. Chez eux, ce n'est plus un moyen, c'est une fin: la "couleur" cesse d'être considérée comme une simple condition de la vérité dans l'art pour devenir une valeur en soi, à peu près égale à la beauté même. C'est pourquoi, au Petit Cénacle, on la cultivait non seulement dans les livres et les tableaux, mais aussi dans la vie, en s'inventant des noms et des accoutrements exotiques. Ce n'est plus l'œuvre de l'artiste qui a "de la couleur", c'est sa personne aussi. Gautier ira même jusqu'à prétendre qu'une "mystérieuse voix du sang", par-delà les générations, attire l'artiste moderne vers la terre natale de ses ancêtres:

Chose remarquable, l'âme a sa patrie comme le corps, et souvent ses patries sont différentes. Il y a bien des génies pareils au palmier et au sapin dont parle Henri Heine dans une de ses chansons. Le palmier rêvait des neiges du pôle sous la pluie de feu de l'équateur; le sapin frissonnant sous les frimas de la Norvège, rêvait de ciel bleu et de soleil brûlant. Ce qui arrive aux arbres peut arriver aux hommes. Quelquefois ils ne sont pas plantés dans leur pays réel; ces aspirations singulières qui font un Grec ou un Arabe d'un individu né à Paris ou dans l'Auvergne ont leur raison d'être. La mystérieuse voix du sang, qui se tait pendant des générations entières ou ne murmure que des syllabes confuses, parle de loin en loin un langage plus net et plus intelligible. Dans la confusion générale, chaque race réclame les siens; un aïeul inconnu revendique ses droits (...). Le vague désir de la patrie primitive agite les âmes qui ont plus de mémoire que les autres et en qui revit le type effacé ailleurs (...) on pourrait même

indiquer aisément la patrie intellectuelle de chacun des grands talents d'aujourd'hui(3).

C'est dans ce sens-là que Gautier aimait à se présenter comme un "étranger" -un "petit Espagnol de Cuba" (4), un "Turc de l'Egypte"(5) etc...; c'est dans ce sens-là qu'il s'avoue pris d'une "nostalgie de l'étranger"(6). La dernière citation, d'ailleurs, vient d'un feuilleton qui relate... un voyage imaginaire à Venise (qu'en réalité Gautier n'a visitée qu'en 1850). La mystique romantique ( ou bien déjà "naturaliste"?) de la "voix du sang" et de la "nostalgie de l'étranger" se marie bien, on le voit, avec une mystification littéraire, et par conséquent a ses racines dans la réalité sociale et culturelle. Elle manifeste notamment la haine des jeunes romantiques contre la modernité bourgeoise, uniforme et unificatrice. Ce caractère polémique, anti-bourgeois, du culte de la "couleur locale", Gautier le ressentait très fort. Dans la société moderne, hostile à tout ce qui a de l'originalité, du "caractère", les artistes, écrit-il, sont forcés de fixer

les mœurs bizarres, les types tranchés qui vont bientôt s'effacer sous le badigeon constitutionnel (7)".

Dans son *Voyage en Espagne* (1843), il note avec amertume que les bourgeois espagnols renoncent à leur identité nationale:

Ils tiennent à honneur (...) de montrer qu'ils ne sont pas pittoresques le moins du monde et de faire preuve de civilisation au moyen de pantalons à sous-pieds. Telle est l'idée qui les préoccupe: ils ont peur de passer pour des barbares, pour arriérés, et, lorsque qu'on vante la beauté sauvage de leur pays, ils s'excusent humblement de n'avoir pas encore de chemins de fer et de manquer d'usines à vapeur(8).

La bourgeoisie dégoûte Gautier parce qu'elle est honteuse de sa propre culture nationale:

(...) à notre requête, deux demoiselles de la maison voulurent bien exercer le boléro; mais auparavant elles firent fermer les fenêtres du patio, qui ordinairement restent toujours ouvertes, de peur d'être accusées de mauvais goût et de couleur locale(9).

Ces symptômes de la disparition progressive de la couleur locale "sous le badigeon constitutionnel", on les retrouve à maintes reprises dans les œuvres romanesques de Gautier, par exemple dans *Militona* (1847), où la fadeur "anglaise" de la bonne société s'oppose à l'originalité populaire. Un autre exemple, d'une goguenardise "Jeune-France", se trouve dans le roman collectif *La Croix de Berny* (1845), écrit en collaboration avec Delphine de Girardin, Jules Sandeau et Joseph Méry. Un des chapitres épistolaires composés par Gautier contient le portrait ironique d'un certain Arthur Granson, riche excentrique aux goûts ultraromantiques, fier de ses activités "apostoliques" pour restaurer la couleur locale en Orient:

Je peux dire que mon apostolat n'a pas été sans fruit. J'ai ramené au doliman plus d'un jeune Osmanli près de se faire habiller chez Buisson; j'ai sauvé plus d'un cheval de race Nedji de l'affront de la selle anglaise; plus d'un Turc grivois adonné au vin de Champagne a repris l'usage de l'opium. Quelques Géorgiennes, qu'on allait compromettre aux bals des ambassadeurs européens, me doivent d'être renfermées plus étroitement que jamais. J'ai fait sentir à ces Orientaux dégénérés combien une pareille indécence était désastreuse. J'ai détourné le sultan Abdul-Medjid de l'idée d'introduire la guillotine dans ses Etats. Sans me vanter, j'ai fait beaucoup de bien, et si nous étions seulement une douzaine de gaillards comme moi, nous empêcherions les peuples de ressembler à des bottiers en chambre(10).

Sauver ce qui reste encore de la couleur locale, c'est une mission comparable à la propagation d'une vraie religion ("une douzaine de gaillards" fait une allusion évidente aux douze apôtres du Christ); et toute l'ironie de ce passage-là ne doit pas dissimuler une loi très sérieuse découverte par Gautier: la couleur locale et le patrimoine esthétique de l'humanité ne peuvent exister comme tels que grâce à certains hommes qui y trouvent le sens de leur propre existence, qui *vivent de la culture*.

L'important, c'est que l'enthousiasme romantique incapable de vivre hors du monde des œuvres d'art et des traditions esthétiques, n'est pas forcément lui-même un artiste. On peut dire que la culture, selon Gautier, ne commence qu'au moment où elle devient à la portée de tous ceux qui l'aiment, indépendamment de leur talent de poète ou de peintre. D'Albert, le héros de *Mademoiselle de Maupin* (1835), écrit bien des vers, mais ce n'est pas cela qui le rend digne de la divine Madelaine de Maupin. L'essentiel, c'est savoir admirer le beau plutôt que d'en créer. Ainsi, professant une version plus "démocratique" de l'élitisme romantique, Gautier, par le même geste, pose un nouveau problème ignoré de la littérature jusque là, celui de *l'homme face à la culture*.

\*

\* \*

L'idéologie romantique, tout en proclamant le relativisme esthétique, n'en aspirait pas moins aux grandes synthèses, qui devaient réunir toutes les formes disparates de l'art et de la religion dans le cadre d'une loi de développement universel. La manifestation la plus importante de cette tendance est sans doute *L'Esthétique* de Hegel ( malgré sa méfiance à l'égard des romantiques allemands de son temps); en France, on peut citer à ce propos quelques œuvres d'Edgar Quinet, *-Le Génie des religions*, 1842, *Merlin l'Enchanteur*, 1860-, un homme de la génération de Victor Hugo. Quant à Gautier, ce romantique "tardif", bien qu'il eût quelque connaissance de l'esthétique hégélienne(11), il se tenait visiblement à l'écart de la

pensée de synthèse, annonçant plutôt l'étape suivante, "positiviste" de l'histoire culturelle qui allait se manifester dans la seconde moitié du siècle. Le temps des grands systèmes était révolu, et pas seulement en philosophie. Une mutation se produisait aussi dans la conscience littéraire: au lieu d'un monde uni et en mouvement, on se retrouvait devant les innombrables phénomènes extérieurs disséminés dans le champ littéraire et artistique. Leur extériorité les constitue en culture, matière spécifique de l'exploration littéraire. Mais, du même coup, la culture se trouve dispersée, dépourvue d'unité, ce qui ne manque pas de poser de gros problèmes lourds de contradictions.

La culture, par définition, s'oppose à la nature. Pourtant les romantiques, et surtout les romantiques allemands, ont toujours songé à les réconcilier dans une union mystique (ce qui prouve d'ailleurs que le concept même de la culture n'était pas assez mûr, assez dégagé). En voici un exemple assez tardif il est vrai, mais qui n'en conserve pas moins toute sa force évocatoire. Il s'agit d'un texte d'Henri Heine, *Les Nuits florentines* (1836), dont le héros s'interroge sur

l'influence des Beaux-Arts sur les formes  
corporelles du peuple italien,

qui fait ressembler les figures des Italiennes d'aujourd'hui à celles des madones peintes par les grands maîtres d'autrefois:

La nature, après avoir fourni des modèles aux  
artistes, copie aujourd'hui à son tour les chefs-  
d'œuvre auxquels ces modèles ont servi. Le  
sentiment du beau a pénétré le peuple entier, et de  
même que la chair agit autrefois sur l'esprit,  
aujourd'hui l'esprit réagit sur la chair. C'est un culte  
qui n'est pas stérile que cette dévotion aux belles  
madones, aux beaux tableaux d'autel, qui  
s'impriment dans l'âme du fiancé, pendant que la  
fiancée porte dévotement au fond du cœur l'image  
d'un beau saint. Ces affinités électives ont créé ici  
une race encore plus belle que la douce terre sur

laquelle elle fleurit et que le ciel lumineux qui les entoure de ses rayons comme d'un cadre doré(12).

*Les Nuits florentines* ayant été publiées dans *La Revue des deux Mondes* en 1836 et surtout compte tenu de l'amitié qui liait le poète allemand avec Gautier, il est à peu près sûr que celui-ci connaissait le texte de Heine. Aussi peut-on supposer une réminiscence dans son feuilleton de 1842, "Pochades et paradoxes (Parenthèse)" racontant un voyage en Angleterre. La donnée "idéologique" semble bien pareille: les femmes anglaises, remarque Gautier, ressemblent d'une manière frappante à celles représentées par les grands peintres du pays. Mais voici le développement qui suit:

(...) vous avez peut-être cru jusqu'à présent que la nature existait; c'est une profonde erreur, la nature est une invention des peintres. A chaque époque, les artistes ont un idéal qu'ils poursuivent et réalisent de leur mieux dans leurs statues, leurs tableaux, leurs poèmes; cet idéal, reproduit partout à divers degrés, finit par faire impression sur l'esprit des masses. Les jeunes gens cherchent à leurs amours les figures qui se rapprochent le plus des types en vogue. Les femmes qui s'aperçoivent que pour être préférées, elles ont besoin de rentrer dans certaines conditions de forme et d'ajustement, tâchent de se modeler sur cet idéal; par la coiffure, par le vêtement, par l'attitude et l'expression, elles arrivent à rappeler les tableaux. Les enfants qu'elles conçoivent dans cette préoccupation se rapprochent encore plus du type cherché, et c'est ainsi qu'un artiste célèbre se trouve avoir changé la physionomie de son sujet(13).

En effet l'idée initiale de Heine et de Gautier ne diffère guère; l'art, déclarent-ils, ne se borne pas à "refléter" la vie, il peut aussi la modifier, et son influence inverse va jusqu'à atteindre un aspect aussi "naturel" de la réalité que le corps humain. Ce qui est fort différent, c'est l'investissement imaginaire de l'idée qui révèle, entre les deux

auteurs, une distance non seulement nationale, mais aussi, peut-on dire, spatiale: Heine, malgré toute son ironie, manifeste quand même l'esprit d'une génération poétique aînée, fidèle aux idées synthétistes de l'unité universelle. C'est pourquoi il parle, lui, d'une action "réciproque" de deux instances qui les enrichit toutes les deux, l'influence de l'art sur la nature succédant à l'influence inverse par une alternance naturelle

(de même que la chair agit autrefois sur l'esprit, aujourd'hui l'esprit réagit sur la chair).

L'acte même où l'art modèle la nature est conçu comme un acte de réunion entre les gens, admirateurs désintéressés des belles figures sur les tableaux d'église au cours de la cérémonie solennelle du mariage. Toutes ces images sont bien inspirées par la *Naturphilosophie* allemande, par sa tendance à concevoir la nature comme une nature spiritualisée. En revanche, les "paradoxes" de l'auteur français laissent plutôt pressentir un esprit "industrialiste" pour lequel la nature n'est que l'objet d'une action mécanique et unilatérale effectuée par la civilisation. Chez lui aussi, l'art agit sur la vie par l'intermédiaire de l'amour, mais ce n'est plus l'amour spirituel, un amour-union, c'est un amour égoïste, "chacun pour soi". La transfiguration du corps humain n'a plus lieu en public, dans le cadre d'un rite religieux, mais dans un "chez-soi"(14) bien isolé, devant la glace du cabinet de toilette; c'est là que les femmes s'exercent à

se modeler(...) par la coiffure, par le vêtement, par l'attitude et l'expression.

Loin d'être inconsciente et quasi mystique, comme elle l'était chez le poète allemand, cette transfiguration se produit au contraire à bon escient, dans un but pratique bien précis- "pour être préférées"- . Lorsqu'on lit que

les enfants qu'elles conçoivent dans cette préoccupation se rapprochent encore plus du type cherché,

on pourrait croire que la théorie de Charles Darwin est déjà dans l'air, avec ses idées de sélection naturelle et sexuelle perpétuant par l'hérédité les caractères acquis; mais non, la sélection dont parle Gautier, justement "n'est pas naturelle", puisqu'elle vise un modèle artificiel préétabli... Vraiment, dans le monde imaginaire, rien n'est tout à fait "naturel".

Un autre exemple de cette transmutation de la "nature" en "culture", et qui semble aussi lié au nom de Heine, est un poème d'*Emaux et Camées*, "Nostalgie d'obélisques" (1851), que l'on peut rapprocher de la célèbre pièce de l'*Intermezzo* sur les "nostalgies" de deux arbres. Le poète allemand évoque un amour impossible d'un sapin du Nord pour un palmier du Midi; le poète français remplace les arbres vivants par les "arbres" artificiels, deux obélisques en pierre (ce qui rejoint d'ailleurs l'origine ethnographique de ces deux objets de culte) dont l'un, transporté à Paris, regrette le grand soleil d'Egypte, tandis que l'autre, resté à Luxor, s'ennuie dans son désert et envie la vie "civilisée" de son frère. Le procédé poétique, dans les deux cas, consiste à animer des objets privés d'âme; mais, d'abord, Gautier choisit ces objets dans le domaine de l'art et non de la nature, et les sentiments qu'il leur prête ne sont pas de la "nostalgie de l'étranger" mystique, ce sont des passions bien égoïstes de vanité et d'ennui(15).

Le goût de l'artificial oppose Gautier aux traditions romantiques où l'individu, tout déçu qu'il soit par les hommes, peut toujours trouver du repos au sein de la nature. C'est là un trait constant de la nature romantique que l'on retrouve chez Wordsworth comme chez Lamartine, chez Byron comme chez Victor Hugo. Gautier, au contraire, se plaît à déclarer son incompréhension de la nature "naturelle", que l'art n'a pas travaillée:

(...) Je préfère le tableau à l'objet qu'il représente

dit-il dans la préface des *Jeunes-France* (1833)(16); la même chose dans un essai d'autobiographie qui date de 1867:

J'ai toujours préféré la statue à la femme et le marbre à la chair(17).



De même Tiburce, le héros de *La Toison d'or* (1839)

ne comprenait pas la nature et ne pouvait la lire  
que dans les traductions(18),

c'est-à-dire à travers les œuvres d'art(19). Gautier, quand il peint la nature, se sert volontiers lui aussi des "traductions", des comparaisons empruntées aux Beaux-Arts. malgré leur air de défi,

-j'y ai vu un coucher de soleil très passable et un  
lever de lune presque aussi beau qu'un décor  
d'opéra(20)-

ces références culturelles n'en reflètent pas moins une tendance profonde qui fait concevoir la "nature" comme une œuvre d'art. Tendance qui détermine, chez Gautier, tous ses principes esthétiques, et en premier lieu, son hostilité persistante à la *mimesis*, à l'imitation de la réalité.

Gautier professait un tel culte pour l'art, qu'il le préférerait à la nature (...). Aussi, tout ce qui se rapprochait de ce qu'on a nommé le réalisme, le naturalisme, lui déplaisait

écrit Maxime du Camp(21). Et Gautier lu-même, dans son article "Du Beau dans l'art"(1847):

La peinture n'est donc pas, comme on pourrait le croire tout d'abord, un art d'imitation, bien que son domaine semble circonscrit à la représentation des choses extérieures: le peintre porte son tableau en lui-même, et, entre la nature et lui, la toile sert d'intermédiaire(22).

On peut bien - et on l'a déjà fait plus d'une fois-, faire remonter une telle thèse à quelque grande et respectable tradition de la théorie esthétique; mais Gautier, lui, n'était pas un théoricien, et ne

s'intéressait aux idées théoriques qu'en tant qu'elles étaient conformes à son goût, à son intuition de l'art. Si, dans le vieux débat sur la primauté de la nature ou de l'art, il se prononçait en faveur de l'art, sa position était bien déterminée par la conception post-romantique (conception imaginaire, non théorisée), d'une culture inépuisable en richesses, mais séparée nettement de la nature.

Cet "antinaturalisme", que bien d'autres écrivains de l'époque partageaient avec Gautier, est étudié habituellement, à commencer par Albert Cassagne(23), d'un point de vue socio-psychologique, comme une manifestation plus ou moins inconsciente de la rupture et de l'isolement ressentis par les gens de lettres à l'époque bourgeoise. Cependant il semble pouvoir être placé dans une perspective plus large et expliqué par le processus mental qui ne concernait pas seulement ceux dont le métier était l'art et la littérature. Une nouvelle manière de percevoir et de consommer les productions d'art se mettait en place, qui impliquait une relativisation des valeurs et l'idée d'une culture dont la "nature" ne peut plus constituer le centre de gravité.

\*

\* \*

Séparée de la nature, la culture (au sens moderne du mot) l'est aussi de la religion, cette autre grande instance unificatrice. Tant qu'elle a une source sacrée, elle semble belle et bien impossible, car toute religion ne peut que favoriser tel ou tel système privilégié de valeurs esthétiques en méprisant par là les autres valeurs et les autres œuvres. Cette tendance à l'uniformité se maintient jusque dans les sociétés assez sécularisées, ce que prouve le cas du clacissisme européen au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles. On serait tenté de croire que seule une culture entièrement désacralisée puisse se nommer culture au sens spécifique qu'on lui donne ici. Mais en réalité, les rapports de la culture au sacré étaient, chez les auteurs de la génération de Gautier, beaucoup plus complexes, voire ambigus.

On sait que le romantisme européen s'annonçait comme une certaine réhabilitation de la foi religieuse, s'opposant à l'athéisme souvent brutal et simpliste du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais la renaissance du

sentiment religieux a eu, dans la littérature française, un résultat inattendu: respectant ce sentiment qui sert de base à tout culte, on en a été amené à le respecter *dans n'importe quelle religion*. Il s'ensuivait de là, allant de pair avec le relativisme esthétique, un relativisme religieux qui considère toutes les religions comme égales en ce qu'elles sont toutes fondées sur une foi sincère(24). La religion conçue de cette manière n'est plus capable d'introduire de l'unité dans le monde puisqu'elle-même en manque, se trouve divisée en cultes divers et soumise au principe de la relativité. Auparavant elle était instance supra-culturelle ( sinon anti-culturelle), gardienne de valeurs absolues; désormais elle ne fait elle-même qu'une partie de la culture.

C'est Gérard de Nerval qui paraît , à cet égard, la figure la plus importante de la littérature française. Le sentiment religieux, dans sa forme romantique, lui inspire un étrange désir d'adorer tous les dieux possibles, bien explicite dans ses textes comme *Quintus Aucler (Les Illuminés)*, ou *Isis (Les Filles du feu)* qui expriment, sous une forme lyrique ou quasi historique, l'aspiration à une grande synthèse religieuse. Gautier, pour sa part, relate un épisode où Nerval, répliquant à quelqu'un qui lui reprochait de "n'avoir aucune religion", disait fièrement:

Moi, pas de religion; -j'en ai dix-sept ...au moins!(25)"

Il faut remarquer cependant que Gautier,racontant l'anecdote cinq ans après la mort de son ami, déforme quelque peu le sens de ses paroles. Ce qui manifestait, dans le contexte de la vie et de l'œuvre nervaliennes, un vif sentiment du sacré répandu dans toutes les formes de l'expérience religieuse ( l'ironie mondaine ne fait que masquer ce sentiment, elle ne peut le nier), devient, dans le contexte plus froid de Gautier, un simple trait d'esprit de salon. N'ayant que trois ans de moins que son ami de collègue, Gautier semble appartenir à une autre génération littéraire pour laquelle la dispersion culturelle et notamment religieuse est déjà quelque chose allant de soi. En cela, il est précurseur immédiat des Parnassiens tels qu'ils s'annoncent par la voix de Paul Verlaine:

Ce qu'il nous faut à nous, les Suprêmes Poètes  
Qui vénérons les Dieux et qui n'y croyons pas...(26)

Mais, à la différence des Parnassiens (d'un Leconte de Lisle par exemple), Gautier s'intéresse moins aux formes religieuses proprement dites qu'aux manifestations indirectes du sacré, et notamment à l'art. Un art qui n'est point dépourvu du sacré et du mystérieux, mais qui tend quand même à la beauté matérielle et terrestre plutôt qu'aux vérités transcendantes.

Selon Henry James, Gautier était

incapable du blasphème parce qu'il était incapable du respect. Il est caractérisé par une légèreté consistante(27).

Cette "légèreté" (*levity*), purifiée de toute connotation négative, est en effet un bon terme pour définir l'esprit créateur de Gautier. La "légèreté", c'est-à-dire le refus de prendre au sérieux tel ou tel dogme particulier ( tout en ressentant ce qui fait leur fondement commun, le sacré), donne à l'écrivain moderne la chance d'un objet tout nouveau de la reconstitution littéraire; cet objet, c'est la culture comme telle, le patrimoine universel de l'humanité. La littérature s'en prend donc à la culture, s'y découvrant un espace infini d'exploration. Mais cette découverte ne va pas sans péril. La "légèreté" implique un refus de chercher le sens profond des choses - que ce soit un sens divin ou humain. Le nouveau monde entrevu par Gautier ne se laisse explorer qu'intensivement, en largeur, et non en profondeur; c'est pourquoi, sous l'apparence éclatante de ses formes, on sent parfois un vide déconcertant.

On connaît l'usage qu'a fait Gautier dans son *Pied de momie* (1840), de l'épisode initial de *La Peau de chagrin* de Balzac. Dans les deux textes, il s'agit d'une visite chez un marchand de curiosités; les deux portraits de celui-ci se ressemblent fort, représentant un vieillard d'aspect oriental et énigmatique, dont l'infirmité semble masquer une sombre puissance; en un mot, un sorcier plutôt qu'un simple commerçant. De même, pareils sont les inventaires des articles de son commerce: de la porcelaine de Sèvres et de Saxe, de vieilles armures,

des statuettes de dieux païens... Ce qui diffère essentiellement, c'est l'attitude de l'homme (l'auteur et/ou le personnage) par rapport à ces richesses, le sens qu'il leur prête. Aux yeux de Balzac et de son héros Raphaël de Valentin, tous ces objets portent l'empreinte des passions qui ont possédé autrefois leurs maîtres:

L'oreille croyait entendre des cris interrompus,  
l'esprit saisir des drames inachevés, l'œil apercevoir  
des lueurs mal étouffées(28).

Cette perception passionnée n'a rien d'étonnant, vu le caractère passionné du personnage lui-même et son état présent, à un pas du suicide. Quant au héros narrateur du *Pied de momie*, il se présente tout autrement. Entré dans la boutique par simple curiosité, il n'y voit que des objets de "caractère" (notion toute proche de celle de la "couleur") entassés dans un désordre pittoresque et ne se prêtant pas à l'interrogation ou au déchiffrement; ils n'ont rien de commun avec

un miroir plein de facettes dont chacune  
représentait un monde(29)".

Et, très logiquement, là où Raphaël de Valentin a trouvé son destin -incarné dans le morceau de cuir magique-, le narrateur gautiériste fait l'acquisition d'une relique jouet qu'il destine à une fonction domestique et prosaïque de presse-papier et qui, en fin de compte, ne lui donne qu'une illusion de destin fantastique, une sorte de jeu historico-culturel qui tourne court sans aucune conséquence grave.

Les "objets de caractère" si précieux aux auteurs de l'époque romantique, ont toujours une destination sémiotique et non pratique. Lorsqu'on lit la description de la chambre de Tiburce dans *La Toison d'or* où

(...) une multitude d'ustensiles incongrus, tels que  
pipes turques, narguilés, poignards, yatagans,  
souliers chinois, babouches indiennes, encombraient  
les chaises et les étagères(30)

on comprend bien que les souliers et les babouches ne sont pas là pour servir de chaussures, pas plus que les poignards ou les yatagans pour servir d'armes (encore est-il douteux que les pipes orientales soient employées pour fumer!). Ces objets sont autant de signes qui renvoient aux civilisations exotiques de l'Orient et en même temps, par connotation, à la mode de l'exotisme. Ils sont *marqués* sémiotiquement, culturellement; ils ont du "caractère", de la "couleur"; et cependant, ils manquent de sens. On peut bien les *reconnaître*, mais il n'y a rien à *comprendre*. Emile Benveniste, qui a proposé l'opposition "reconnaître/comprendre" pour distinguer deux modes de signification, le sémiotique et le sémantique, remarque que le premier mode est propre aux signes isolés et le second au discours(31). Or, la cause de ce vide de sens qui hante les "objets de caractère" chez Gautier, c'est justement leur état disparate, dispersé: on peut tout au plus les classer selon les styles et les civilisations, comme on le fait au musée, mais il est impossible d'en composer un discours, une énonciation, un message.

C'est pourquoi la culture, chez Gautier, est pittoresque, mais muette: derrière les œuvres, il n'y a pas d'homme. Gautier lui-même l'avouait dans un entretien avec Emile Bergerat:

J'ai usé ma vie à poursuivre, pour le dépeindre, le Beau sous toutes ses formes de Protée et je ne l'ai trouvé que dans la nature et dans les arts. L'homme est laid, partout et toujours, et il me gêne la création. Il ne vaut que par son intelligence. Mais comme cette intelligence ne se manifeste que par ses productions, je m'en tiens à ces productions et je ne cherche point ailleurs le secret de ses destinées. (...) De même une ville ne m'intéresse que par ses monuments; pourquoi? parce qu'ils sont le résultat collectif du génie de sa population. Que cette population soit immonde et cette ville un habitacle des crimes, qu'est-ce que cela me fait si on ne m'y assassine pas pendant que j'admire les édifices?(32)

A la fin de sa carrière, Gautier cherche visiblement (à moins qu'on ne l'impute au mémorialiste fixant ses paroles) à atténuer les paradoxes, à éviter les propos trop violents; c'est pourquoi il fait des concessions au goût dominant -en reconnaissant la beauté de la nature, en évoquant un génie "collectif" des peuples. Mais l'essentiel reste là, à savoir la contradiction entre l'homme et la culture, et c'est à la culture que Gautier donne résolument sa préférence. Par le même geste, il présente la culture comme *morte* (d'où l'on peut bien déduire toutes les "mortes amoureuses" de son œuvre littéraire, toujours marquées de quelque exotisme culturel), comme les signes à jamais fixés d'une langue que personne ne parle plus. Cette conception, ou plutôt cette intuition, de la culture morte allait avoir une grande fortune dans la littérature "fin de siècle" -chez Mallarmé, pour ne citer que lui.

Il serait facile de croire (ce que l'on a fait parfois) que le monde déshumanisé de Gautier, c'est le monde des choses. Mais on voit bien qu'une telle conclusion ne serait pas exacte. Gautier ne s'intéresse guère aux choses comme telles, dans leur existence qui se suffit (thème futur de *La Nausée* sartrienne) ni dans leur finalité pratique. Dans le monde qu'il a créé, l'homme est entouré (sinon refoulé) par des choses qui sont des signes culturels, -ce qui ne fait qu'aggraver le caractère dramatique de sa position. D'une part le contact permanent avec les grandes œuvres de l'esprit humain lui donne une chance d'atteindre un état supérieur, de devenir un enthousiaste vivant de la culture; c'est une attitude très différente de celle d'un pur consommateur, d'un "bourgeois". Mais, d'autre part, sa délivrance n'est jamais complète, car la culture déshumanisée le prive de contacts avec d'autres hommes -y compris ceux qui ont réalisé les grandes œuvres qu'il admire; il est condamné, en fin de compte, à la solitude. Chez Gautier un paradoxe tragique s'annonce quoique n'ayant pas encore là toute son acuité potentielle: la culture, essentiellement destinée à réunir les hommes, se révèle capable de les séparer.

Serge ZENKINE  
Institut Gorki, Moscou

## NOTES

1. Les dictionnaires modernes font dater cette acception de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Quant aux lexicographes contemporains de Gautier (Littré, Larousse), ils se bornent à donner pour le mot "culture" un sens agricole ("le travail de la terre") et un sens "pédagogique" ("l'étude", "le développement des facultés"). Les deux aspects de la culture, matériel et spirituel, n'y sont pas encore réunis.
2. Chateaubriand, d'ailleurs, prolongeait là, mais dans une perspective nouvelle, la fameuse "querelle des Anciens et des Modernes".
3. *Marilhat*, 1848, dans *L'Art moderne*, Lévy, 1856, p.103-104.
4. *Autobiographie*, 1867, dans *Portraits contemporains*, Charpentier, 1874, p.3
5. Lettre à Gérard de Nerval, 25 juillet 1843, *Correspondance générale*, éd. Claudine Lacoste, Droz, 1986, tome III p. 41.
6. "Venise", 1842, dans *L'Orient*, Charpentier, 1877, tome I p.1
7. "Gavarni", 1845-1864, dans *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Charpentier, 1883, p.174.
8. *Voyage en Espagne*, Charpentier, 1869, p.205-206.
9. *Ibid.* p.215.
10. Madame Emile de Girardin, Théophile Gautier, Jules Sandeau, Joseph Méry, *La Croix de Berny*, nouvelle éd., Lévy, 1865, p.253
11. Voir par exemple cette réflexion sur l'anthropomorphisme croissant des dieux dans l'histoire des religions: "Ils suivent la grande migration des peuples, et à chaque fois ils se dépouillent de quelque forme étrange, de quelque symbolisme monstrueux, pour se rapprocher de la forme humaine" (*L'Art moderne*, p.44; le texte est de 1848). Gautier a dû puiser ces idées non pas chez Hegel même, mais chez ses vulgarisateurs français; de toute façon, elles ne se rencontrent que dans ses feuillets, faisant partie de son érudiion plutôt que de ses convictions profondes.
12. *Revue des deux mondes*, 1838, tome 6, p.212.
13. *Caprices et zigzags*, Lecou, 1852, p.171.
14. Sur l'importance du "chez soi", élément constitutif de l'œuvre de Gautier, voir notre article dans le n°13 du *BSTG*.
15. La source littéraire de "Nostalgies d'obélisques" prête à la discussion. On connaît une lettre de Maxime Du Camp adressée à Gautier d'Egypte et publiée par R.Jasinski dans son édition des *Poésies complètes* (Nizet, 1970, tome I, p.CIV-CV); elle suggère en traits généraux le sujet du futur poème de Gautier, sans faire aucune mention de Heine. Il est possible que cette lettre ait donné au poète une dernière impulsion pour composer "Nostalgies d'obélisques"; cependant on est en droit de croire que la graine est tombée sur un terrain déjà préparé. La citation ci-dessus de l'article sur Marilhat prouve que Gautier connaissait bien le poème de Heine (voir aussi H. van der Tuin, *L'Evolution psychologique, esthétique et littéraire de Théophile Gautier*, Amsterdam, 1933, p.215-217); dans le même article, on peut trouver aussi une mention de



l'obélisque de Luxor transporté à Paris. Il nous semble que la lettre de Du Camp n'a fait que raviver dans l'âme de Gautier un thème qui l'avait hanté depuis plusieurs années, inspiré probablement par la poésie de Heine; à moins que cette lettre même n'en ait été inspirée...

16. *Les Jeunes-France*, suivi de *Contes humoristiques*, Charpentier, 1878, p.VIII. Suit une description humoristique, et pourtant assez révélatrice, d'un pique-nique: "Une fois, quelques uns de mes amis sont venus me chercher, et m'ont amené, avec leurs maîtresses, je ne sais où, sur les limites du monde, comme j'imagine, car nous restâmes trois heures en voiture. On dîna sur l'herbe: ces dames et ces messieurs eurent l'air d'y prendre un grand plaisir; quant à moi, je me souhaitais ailleurs. Des faucheux avec leurs pattes grêles arpentaient sans façon nos assiettes, les mouches tombaient dans nos verres, les chenilles nous grimpaient aux jambes. J'avais un superbe pantalon de couil blanc, je me relevai avec une indécente plaque verte au derrière. Je touchai par mégarde je ne sais quelles herbes; c'étaient des orties, il me vint des cloches; je manquai me casser le cou en sautant un fossé; j'eus le lendemain une belle et bonne courbature: cela s'appelle une partie de plaisir! Je déteste la campagne: toujours des arbres, de la terre, du gazon! Qu'est-ce que cela me fait? C'est très pittoresque, d'accord, mais c'est ennuyeux à crever" (p.VIII-IX).

17. *Portraits contemporains* p.6.

18. *Nouvelles*, Charpentier, 1864, p.170.

19. On voit Gautier se solidariser avec Ary Scheffer, l'illustrateur de *Faust*: "La vraie Marguerite rencontrée dans la rue eût moins frappé Scheffer à coup sûr que la Marguerite de Goethe rencontrée au détour d'une scène de Faust; l'extrême civilisation, la fusion des arts entre eux, l'habitude de vivre parmi les créations de l'esprit, amènent certaines intelligences d'élite à ne plus percevoir la nature qu'à travers les chefs d'œuvre des hommes" (*Portraits contemporains*, p.229; le texte est de 1845).

20. "Au bord de l'océan", dans *Fusains et eaux-fortes*, Charpentier, 1880, p.76.

21. M. Du Camp, *Théophile Gautier*, Hachette, 1895, p.186.

22. *L'Art moderne*, p.136.

23. A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Hachette, 1906, p.322-327.

24. Citons à tout hasard quelques phrases très claires d'une lettre de Flaubert à Mlle Leroyer de Chantepie, 30 mars 1857: "Et cependant, ce qui m'attire par-dessus tout, c'est la religion. Je veux dire toutes les religions, pas plus l'une que l'autre. Chaque dogme en particulier m'est répulsif, mais je considère le sentiment qui les a inventés comme le plus naturel et le plus poétique de l'humanité. Je n'aime point les philosophes qui n'ont vu là que jonglerie et sottise. J'y découvre, moi, nécessité et instinct; aussi je respecte le nègre baisant son fétiche autant que le catholique au pied du Sacré-Cœur" (*Œuvres complètes*, Club de l'honnête homme, tome 13, 1974, p.570). Cf. des idées semblables chez Gautier, dans un texte du début des années 1840: "Toutes les formes de religion,

soit vivantes, soit tombées en désuétude, sont respectables (...) et nous trouvons que les religions en vigueur ne sont pas assez respectueuses envers les religions devenues simplement des mythologies" (*Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Hetzel, 1859, tome II p.154 ).

25. "Syrie", 1860, dans *L'Orient*, tome I p.188.

26. "Epilogue" des *Poèmes saturniens*, 1866, *Poésies*, classiques Garnier, 1978, p.61.

27. Henry James, *French Poets and Novelists*, Macmillan, 1884, p.55.

28. Balzac, *Œuvres complètes, La Comédie humaine*, les Bibliophiles de l'originale, 1967, tome XIV p. 13.

29. *Ibid.*

30. *Nouvelles*, p.204.

31. Cf. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* 2, Gallimard, 1974, P.63-65.

32. Emile Bergerat, *Théophile Gautier: entretiens, souvenirs et correspondance*, Charpentier, 1879, p.128-129.

*Présence du monde*



## THEOPHILE GAUTIER EN AMERIQUE LATINE

La présence de Théophile Gautier au XIX<sup>e</sup> siècle dans les pays d'Amérique de langue espagnole ou portugaise se traduit par un succès et une influence, relatifs certes si on les compare à ceux de Victor Hugo, mais suffisamment importants pour qu'on leur prête attention.

Le succès peut être apprécié quantitativement d'après le nombre de traductions faites et on en trouve au Mexique, en Colombie, au Nicaragua, au Chili, au Brésil, mais dresser une liste tourne vite au catalogue. Cela nous amènerait à constater un intérêt certain pour Gautier sans forcément nous renseigner sur les réactions a posteriori de ses lecteurs.

En revanche, l'étude de l'influence exercée sur des écrivains dont l'imagination créatrice a été fécondée par l'œuvre de Gautier paraît, d'un point de vue comparatiste, plus intéressante et susceptible d'établir le bilan, partiel bien sûr, de sa fortune internationale.

La fortune internationale d'un écrivain suivant en général sa fortune nationale, cela nous donne à penser d'entrée de jeu qu'il y a un décalage entre les histoires littéraires.

Dans les pays d'Amérique latine, l'histoire littéraire est indissociable de l'histoire politique en ce XIX<sup>e</sup> siècle qui est le commencement de la vie indépendante de la plupart d'entre eux. Dans le premier tiers a lieu, en effet, l'émancipation des colonies espagnoles et la formation des actuelles républiques hispano-américaines. Mais l'indépendance n'apporta pas toujours le bonheur souhaité et, après 1830, l'histoire de cette Amérique est marquée par

une série de luttes pour le pouvoir entre chefs révolutionnaires. Le Brésil, quant à lui, n'avait pas eu à lutter contre la métropole pour obtenir son indépendance; elle lui fut donnée par le roi Jean VI du Portugal, venu s'installer au Brésil pour ne pas tomber entre les mains de l'armée française qui avait envahi son pays. Le Brésil n'allait cependant pas éviter une guerre avec le Chili et le Paraguay.

Quoi qu'il en soit, une stabilité relative s'affirme lentement sur le continent entre 1850 et 1870, favorisant les innovations sociales et culturelles. En ce qui concerne la littérature et sans vouloir trop schématiser ni oublier que les nouvelles nations accusent des différences dans tous les domaines, le romantisme venu d'Europe, importé par le filtre plus ou moins déformant du romantisme de la Péninsule, est le mouvement auquel adhèrent la plupart des écrivains. Shelley, Byron, puis et surtout Victor Hugo, sont des modèles humains autant que poétiques. Cet engouement pour le romantisme durera longtemps malgré l'éclosion de courants nouveaux qui vont faire évoluer les littératures d'Amérique latine.

Comment s'effectue cette évolution dans ces pays en pleine mutation?

Dans les pays hispano-américains, on commence, vers les années 1880, à récolter les fruits de la stabilité mentionnée ci-dessus. Les poètes en général ne mettent plus alors la poésie au service de la politique. Les écrivains font le bilan de leur littérature et constatent qu'elle soutient mal la comparaison avec les littératures européennes. En différents points du continent surgissent des écrivains qui ont les mêmes aspirations, la même sensibilité, le même désir de rompre avec le passé, des écrivains qui ressentent la nécessité d'une libération définitive en refusant de se laisser enfermer dans la civilisation hispanique; ils sont largement ouverts aux influences venues d'ailleurs, principalement de la France. Ils rejettent les normes et les formes représentatives d'une rhétorique qu'ils jugent dépassée. De la force conjuguée de cette réaction de rejet et d'une action qui consiste à prendre son bien là où il le trouve, naît, d'abord au Nord, puis au Sud, le "modernismo" - dont le nom ne doit pas être confondu avec le mouvement artistique qui surgit en Catalogne à la même époque, ni avec la tendance qui se manifesterait plus tard à l'intérieur du catholicisme, ni, bien entendu, avec le "modernismo" brésilien. En ce

qui concerne les relations avec les mouvements littéraires français, on observe une réaction contre le romantisme éloquent et pompeux (mais on continue d'admirer Victor Hugo); on observe également une certaine influence du Parnasse dont les poètes hispano-américains retiennent l'attitude impersonnelle, le goût du mot exact et précis, le travail d'orfèvrerie, la perfection de la forme et la richesse de la vision. Le désir de rénovation de l'expression littéraire, tant dans la poésie que dans la prose, se trouvera accru par l'influence du symbolisme qui ne sera connu qu'après 1888.

Etant donné la multiplicité des sources qui alimentèrent le "modernismo", il convient de discerner celles provenant de Gautier et voir dans quelle(s) œuvre(s) de l'écrivain français les Hispano-américains puisèrent leur inspiration.

Certainement pas dans *Mademoiselle de Maupin* pour le Cubain José Martí, poète, prosateur et soldat qui juge en 1875 l'ouvrage "insupportable"(1). On conçoit que le culte de "l'art pour l'art" prôné par Gautier dans la Préface ne pût qu'irriter le prosateur qui, sans adhérer lui-même à un positivisme quelconque, cherchait toujours un résultat pratique, comme en témoigne le terme "utilité" qui surgit à tout instant dans sa pensée. Quant à *La Comédie de la mort*, il la réduit à cette seule phrase:

Chacun est le cercueil d'une illusion morte(2),

phrase-miroir pour José Martí qui était alors prêt à enterrer ses espoirs de libérer Cuba. En 1875 cependant, José Martí fait entrer dans sa poésie un symbolisme chromatique qui n'est pas sans rappeler la "Symphonie en blanc majeur" qui inspira également le Mexicain Manuel Gutierrez Najera dans son poème "De blanco" ("En Blanc"), ainsi que celui que l'on a appelé le "père" du "modernismo", Ruben Dario, dont la "Sinfonia en gris major" ("Symphonie en gris majeur"). Par ailleurs José Martí inclut dans sa poésie les attributs du raffinement et de l'élégance, tissus, lignes, formes, comme il s'en trouve dans *Avatar* et surtout le marbre qui symbolise l'esthétique délicate et sereine que Gautier décrivait dans "L'Art" au sens figuré. Mais le poète cubain contrebalance avec des éléments qui ont en commun une note dynamique qui contraste avec la froide beauté du

marbre. Il en va de même lorsque, proclamant une théorie poétique, proche en somme de l'impassibilité parnassienne, il formule ses choix personnels:

J'aime les sonorités difficiles, le vers sculptural,  
vibrant comme la porcelaine, ailé comme l'oiseau,  
ardent et dévastateur comme une coulée de lave(3)

écrit-il dans ses *Versos libres* (*Vers libres*), faisant allusion aux matériaux durs, aux "formes rebelles" qu'énumère Gautier, "marbre, onyx, émail". Partisan d'une prose colorée et plastique, le poète cubain est persuadé que

l'écrivain doit peindre comme le peintre

et qu'

il n'y a pas de raison pour que l'un use de couleurs  
diverses et pas l'autre.

C'est émettre là une conception révolutionnaire, inédite en espagnol à l'époque et qui lui fut suggérée en particulier par Gautier. Dans sa doctrine esthétique, Martí, cet apôtre de la liberté, exalte l'idéal de la forme parfaite:

Le style a sa plasticité, et après l'avoir produit  
comme un poète, on doit le juger et le retoucher  
comme un peintre: composer les distances et les  
valeurs, grouper avec adresse, renforcer les couleurs  
essentiellees, estomper celles qui nuisent à l'unité  
centrale(4).

Telles sont bien les règles suivies dans "Amistad funesta" ("Amitié funeste"), où il décrit la décoration et les couleurs des appartements avec la finesse que l'on reconnaît à Gautier.

Le Nicaragayen Ruben Dario suivit cette voie et la "creusa". Dans le premier poème des *Rimas* (*Rimes*)(5), écrit au Chili en 1887,



une série d'expressions ("les byzantines mosaïques", "les fins émaux travaillés", "les mots unis à la façon de riches colliers", "les vers comme des fils d'or" etc...) semble bien lui avoir été suggérée par la lecture du *Roman de la Momie*. En 1888, il publie *Azul*, recueil de "contes parisiens" qui va bouleverser toute la littérature de langue espagnole. Dans ces pages, le jeune Ruben écrit et voit comme un peintre; il adapte la technique de la peinture à la prose et crée le paysage poétique du début de notre siècle. Chaque phrase est une création personnelle en même temps qu'elle reflète la manière de nombreux auteurs et doctrines. L'influence de Gautier entre autres - influence qui se fait sentir entre 1887 et 1893, année où l'écrivain découvre définitivement Verlaine et le Symbolisme- y est maintes fois décelable. Mais ce n'est pas Ruben Dario qui nous aidera dans cette recherche des sources, car s'il reconnaît ses emprunts dans *Historia de mis libros (Histoire de mes livres)*, il le fait à la manière d'un poète qui se souvient en rêvant.... et le nom de Théophile Gautier n'est mentionné qu'une fois. Cependant c'est bien le goût de Gautier pour les pierreries, les gemmes, les émaux que nous retrouvons dans *Azul*; c'est surtout sa tendance à donner la sensation de la lumière, à produire des scintillements au moyen de mots qui apportent à la phrase éclat et couleur. Telle cette

reine Mab, dans son carrosse creusé dans une seule  
perle, tiré par quatre coléoptères aux plastrons dorés,  
et aux ailes de pierreries, cheminant sur un rayon de  
soleil(7)

qui rappelle étrangement

la fée à cheval sur un rayon de clair de lune  
soigneusement fourbi

dans *La Peau de tigre*. Et comment ne pas songer au chapitre XII d'*Avatar*, à la lecture de la fin de *L'Oiseau bleu*(8)? Quant aux pages qui comportent des essais de couleur -nous songeons à "Un retrato de Watteau", ("Un Portrait de Watteau")(9)-, elles reflètent les dons d'un amateur de peinture initié par Gautier.

Les réminiscences persistent dans *Prosas profanas* (*Proses profanes*), publiées à Buenos Aires en 1896; dans ce recueil, l'unité de l'œuvre résulte de l'unité de la vision -une conception esthéticiste du monde- et de la forme. Dans trois poèmes appartenant à ce recueil et dans un isolé "A Goya", de la même époque, l'empreinte de Gautier est encore visible. "Portico" ("Portique")(10) est une pièce où, dans une curieuse alchimie, voisinent l'Espagne de Théo et celle du poète espagnol Salvador Rueda chez lequel Gautier a également développé le sens du coloris brillant et dont Ruben célèbre l'œuvre poétique. Dans ce "poème de culture", Dario chante la muse vivante et vibrante qui, née sous "le portique" blanc de Paros, traverse les âges et les lieux. Dès lors que la muse venant d'Orient -cet Orient pour lequel Ruben montrera toujours de la curiosité-, arrive en Espagne, le poète se laisse guider par l'auteur du *Voyage en Espagne*. De celui-ci, Ruben recueille les images, les mots rares et se forge la vision d'une Andalousie romantique et légendaire. Les réminiscences de lexique et des images de Gautier sont trop nombreuses pour pouvoir être ici toutes mentionnées. Elles concernent surtout la famille des Bohémiens, la beauté des femmes de Malaga, leurs atours (les bijoux), leurs accessoires, la nature et les monuments. Il semble même que Dario rappelle le voyage du poète français dans des vers comme ceux-ci:

Elle(la muse) regarde les sommets de la Sierra  
   Nevada  
 les bouches rouges de Malaga, belles  
 .....  
 Elle voit les femmes de feu de Séville  
 Elle rêve et elle habite dans l'Alhambra du Maure.

Alors, imitation ou création dans le traitement d'un sujet identique qui est la vision de l'Espagne et qui amène par la force des choses à l'emploi d'un vocabulaire semblable? Une étude comparatiste du lexique de Gautier et de Dario montrerait combien ce dernier s'essaie ici à un nouveau vocabulaire d'art et de couleur, vocabulaire qui lui vient en partie de Gautier mais qu'il enrichit de ses propres mots, parfois rares, toujours brillants. Si la partie

géographique du “Portique” est celle de l’Andalousie de Gautier avec son pittoresque et sa couleur locale, la partie créatrice de Dario réside dans la présentation de la poésie, non espagnole, mais andalouse, profonde comme le chant, vibrante comme la guitare, sensuelle comme la danse et dont Garcia Lorca se fera le chantre. Dans ce poème, Dario efface la carte de la poésie espagnole pour ne laisser émerger qu’une île, l’ancienne Bétique, l’Andalousie maure et gitane qu’aimait Gautier et qui donna la vie à la poésie de Salvador Rueda.

Un autre processus de création apparaît dans le poème “A Goya”(11). A l’inverse de l’Andalousie, Ruben Dario connaît les tableaux du peintre; il les voit au Prado en 1892 et il ressent pour “le puissant visionnaire”, “l’étrange génie téméraire”, la même admiration que Gautier envers “l’étrange peintre”, “singulier génie”, “excentrique”. On retrouve chez Dario le vocabulaire artistique de Gautier, les ombres, les antithèses, le ton laudatif, l’énumération copieuse, la formule expressive et certaines tournures verbales. Mais le choix des tableaux est différent de celui de Gautier, révèle un autre Goya, senti de l’intérieur, peintre qui participe de Saint-Antoine et du démon, et Dario exprime tout cela en des tercets monorimes qui créent la mélodie.

“Divagacion” (“Divagation”)(12) est un poème de l’évasion. Dario qui préfère, comme parfois Gautier, le marbre vivant, est à la recherche de la femme une et multiple, marquise à Versailles, nymphe en Grèce, princesse en Chine et il nous transporte de pays en pays, par une série de visions, qui varient à chaque instant. Après l’Italie, l’Allemagne, puis une transition violente d’images et de ton amène de “la lumière de neige de la lune allemande” à l’Espagne, terre de Dario:

O amour plein de soleil, amour d’Espagne, amour  
plein de pourpre et d’ors; amour que donne l’œillet,  
la fleur étrange arrosée par le sang des taureaux;  
fleur de gitanes, fleur qui recèle l’amour, amour de  
sang et de lumière, folles passions; fleur qui exhale  
le girofle et la cannelle, rouge comme les blessures et  
les bouches...

Ces deux strophes consacrées à l'amour espagnol ont un relent de l'Espagne pittoresque de Gautier. Mais cette Espagne est-elle vraiment sentie par Dario? Il semble bien que dans ce poème où Ruben promène son amour dans de nombreux paysages inventés par l'art, un "art de surface" qui se contente de fixer les apparences du monde, l'Espagne ne soit que l'un de ces paysages. Dario est ici, à l'inverse de Gautier, un poète pour lequel le monde extérieur n'existe pas.

Dans "Bouquet"(13) enfin, au titre en français, la référence à Gautier est évidente. La première strophe lui est consacrée et pourrait constituer le début de l'un de ces "Médaillons" parfaitement sculptés dans lesquels Ruben excelle:

Un poète insigne du pays de France qui avec des  
vers dorés loua l'amour, forma un bouquet  
harmonieux plein d'élégance dans sa "Symphonie en  
blanc".

C'est là un hommage rendu au poète et à son œuvre, en même temps qu'à la dame en blanc pour laquelle il compose un bouquet de cierges et de lys, de cygnes, d'écume et d'étoiles célestes et à laquelle il envoie une fleur arrachée de sa propre vie:

Regarde comme tache ton corsage blanc  
la rose la plus rouge qu'il y ait dans mon jardin,

deux vers dignes d'un tableau impressionniste qui ne sont pas sans rappeler le distique:

Oh! qui pourra mettre un ton de rose  
Dans cette implacable blancheur!

Venons-en maintenant au Brésil où l'apparition de nouveaux mouvements fut moins immédiate et moins révolutionnaire que dans les pays hispano-américains et où sur un fonds de romantisme exacerbé coexistèrent un mouvement parnassien et un mouvement symboliste et signalons au passage que cette coexistence n'alla pas

sans conflit.

Le nom de l'introducteur de l'œuvre de Théophile Gautier au Brésil -plus précisément dans l'état de Rio de Janeiro-, nous est heureusement connu. Il s'agit d'Artur de Oliveira qui, d'après ses biographes, fréquenta l'écrivain français à Paris. Surnommé par lui le "Père de la foudre" à cause de sa façon de parler quelque peu bruyante, ce poète à l'œuvre bien mince joua un rôle important de médiateur culturel aux alentours de 1877, en ramenant dans ses malles à son retour de France ces *Emaux et Camées* auxquels les Brésiliens, plus encore que les Hispano-américains, empruntèrent souvent.

C'est, en fait, un Brésilien transplanté, vivant au Portugal, Gonçalves Crespo, qui, comme certains de ses condisciples des improvisations fougueuses de romantiques attardés, avait pris conscience que la technique s'apprend et il érigea en dogme le scrupule. En 1871, il publia *Miniaturas (Miniatures)* où prédomine l'influence de Gautier, attestée par le titre. On y trouve le même souci de la concision qui fait tenir un tableau en deux vers, le même art de juxtaposer les sensations par un effet de mosaïque. C'est à lui que revient l'honneur d'avoir inauguré dans les pays de langue portugaise un art fin et discret, un art qui allait d'autant mieux enchanter les Brésiliens qu'ils reconnaissaient dans ce peintre qui privilégiait les "petits sujets" l'un des leurs.

Mais revenons-en à Artur de Oliveira qui, dans les cafés littéraires de Rio de Janeiro citait de mémoire les vers des poètes qu'il avait côtoyés à Paris, expliquait les règles et les exigences, présentant ainsi, en quelque sorte, la Forme aux poètes nationaux, jeunes ou moins jeunes. Parmi les premiers nous en retiendrons deux, dont l'œuvre portait alors la marque de l'influence de Gautier. Il y a, en effet, fort à parier que le jeune Alberto de Oliveira avait lu le "Poème de la femme" avant de composer son "Apariças nas aguas", "Apparition sortant des eaux", où il assimile une baigneuse à Vénus Anadyomène, lui-même sous l'effet d'un spasme à la vue de la beauté qui dénoue

(ses) longs cheveux ondoyants  
Sur le marbre saint de (ses) épaules(14).

L'autre, Olavo Bilac, encore voisin en 1883 de la fougue romantique, transpose et prolonge un passage de *Mademoiselle de Maupin*, où la féerie de la forêt se trouve associée à l'esprit de la révolte:

Personne n'a jamais réussi à traverser vivant la forêt sans fin, noire, inconnue que je porte dans l'âme. C'est une forêt énorme où, vierge intacte, dort la nature, comme dans les fourrés de l'Amérique et de Java: là pousse, hérissé, enchevêtré, le farouche enlacement des lianes flexibles qui, souples et résistantes, serrent les arbres dans leurs enroulements de serpents(15).

Puis il s'inspire de la dernière pièce des *Emaux et Camées* pour écrire sa "Profession de foi". En théoricien du Verbe, il veut, comme l'artiste de "L'Art", travailler la matière dure, impérissable:

J'envie l'orfèvre quand j'écris. J'imité l'amour avec lequel, en or, il fait, d'un haut relief, une fleur. Je l'imité et, dédaignant jusqu'au marbre de Carrare, c'est le cristal pur, la pierre rare, l'onix que je préfère...

Je veux que la strophe cristalline soumise à l'habileté de l'orfèvre, sorte de l'atelier sans un défaut.

Il prône le travail de la forme et le culte du style:

Tords, perfectionne, rehausse, polis la phrase, et enfin dans le vers en or enchâsse la rime comme un rubis(16).

Olavo Bilac fit figurer cette "profession de foi" en tête de ses *Poesias* lors de leur publication en 1888.

Cette date accuse certes un décalage dans le temps par rapport à celle de la parution de "L'Art" de Théophile Gautier. L'influence

omniprésente de Victor Hugo, dans le domaine poétique aussi bien que politique puisqu'il encouragea fortement les Brésiliens à proclamer l'abolition de l'esclavage, explique en partie la lente incubation d'une esthétique nouvelle connue surtout à travers le *Parnasse contemporain*, où, comme on le sait, paraissaient également des poèmes de Banville, Hérédia, Leconte de Lisle, pour lesquels les Brésiliens affichaient une admiration sans réserve. Par ailleurs cette profession de foi ne devint nécessaire que lorsque les influences symbolistes vinrent contrecarrer ou contredire la doctrine de l'Art pour l'art, à laquelle les Brésiliens restèrent fidèles - et c'est ce qui se produisit en cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle. Cependant des références à "L'Art" de Théophile Gautier subsistèrent, notamment dans une profession de foi, celle de Cruz e Sousa, surnommé "le Dante noir", future figure de proue du Symbolisme brésilien, profession de foi où est évidente la préoccupation de "la forme pour la forme" et qui rappelle celle de Olavo Bilac, avec en plus, une orientation verlainienne provenant de *L'Art poétique*(17).

Enfin nous relevons, autant pour la saveur de l'anecdote que comme preuve à la fois de l'importance accordée à Théophile Gautier et de ce retard déjà observé par rapport à l'actualité, la vogue parmi les jeunes poètes de déambuler dans les rues de Rio, de Montevideo ou de La Havane, villes bien provinciales à l'époque, vêtus à la manière du Théo de 1830! Attitude quelque peu naïve certes, mais qui donnait à un Emiliano Pernetá, à un Roberto de las Carreras ou à un Julian del Castel l'illusion de vivre comme à Paris et de provoquer le bourgeois.

Des références faites à Théophile Gautier par quelques écrivains représentatifs qui marquèrent la littérature de leur temps, nous pouvons tirer les conclusions suivantes: la lecture de l'œuvre partielle de Gautier -nul ne semble avoir lu son œuvre en totalité- donna lieu à réflexion. *Emaux et Camées* devint le credo des Parnassiens brésiliens, préoccupés avant tout de la forme à donner au vers et ils insistèrent sur le choix de cette forme difficile comme s'ils éprouvaient le besoin d'imposer des contraintes à leur tempérament enclin à trop de lyrisme. Les Hispano-américains incitèrent plutôt leurs émules à utiliser toutes les ressources du langage. Mais tous voulurent, comme Théophile Gautier, faire de leur plume un pinceau

et du dictionnaire une palette: les “transpositions” qui consistaient à donner à une œuvre picturale son pendant littéraire eurent longue vie. De Olavo Bilac à Luis Delfino qui participa au goût objectif d’une poésie-peinture inspirée par les toiles de Dürer et de Rubens, en passant par Julian del Casal qui s’inspira des tableaux de Gustave Moreau pour composer son “musée idéal” et par l’Espagnol Manuel Machado qui reproduisit en vers les chefs d’œuvre du Prado, la liste est longue qui viendrait confirmer l’influence de Théophile Gautier en Amérique latine.

Christiane SERIS  
Université d’Angers

#### NOTES

Les citations sont en majorité traduites par moi-même. Elles renvoient aux textes en langue espagnole ou portugaise contenus dans les ouvrages mentionnés avec leurs références.

1. José Martí, *Obras Completas*, La Habana, éd. Tropicó, 1936-1953, vol. 49, *Escenas mexicanas*, I, p. 177.
2. *Ibid.*,
3. *Ibid.*, vol. 41, p. III.
4. *Ibid.*, vol. 63, p. 175.
5. Ruben Dario, *Poesias completas*, Madrid, Aguilar, 1961, p. 561.
6. Ruben Dario, *Obras completas*, Madrid, Aguado, 1950, vol. I, p. 196.
7. Ruben Dario, *Azul*, Paris, éd. de la Différence, 1991, traduit de l’espagnol et préfacé par Gérard de Constanze, “Le Voile de la reine Mab”, p. 57.
8. *Ibid.*, “L’Oiseau bleu”, p. 90.
9. *Ibid.*, “Un Portrait de Watteau”, pp. 112-113.
10. Ruben Dario, *Poesias Completas*, *op. cit.* “Portico”, pp. 652-657.
11. *Ibid.*, “A Goya”, pp. 766-767.
12. *Ibid.*, “Divagacion”, pp. 618-622.
13. *Ibid.*, “Bouquet”, pp. 631-632.
14. Alberto de Oliveira, *Canções romanticas*, 1878.
15. Oliva Bilac, “Un trecho de Gautier”. Ce fragment transposé correspond au fragment de *Mademoiselle de Maupin*, éd. 1883, tome II, p. 112.
16. Olivo Bilac, *Poesias*, Rio de Janeiro, 1922, “Profissão de fé”, pp. 6-10.
17. João da Cruz e Souza, *Obra completa*, Rio de Janeiro, éd. do Anuario do Brasil, 1923, vol. I, *Poesias*, “Arte”.



## L'ORIENT A PARIS

Si l'exotisme repose sur la séparation de l'Ici et de l'Ailleurs, on peut s'attendre à ce que le télescopage de l'Ici et de l'Ailleurs, à travers les expositions universelles(1) ou la venue d'acrobates orientaux(2) ne reste pas sans écho dans la conscience et sous la plume de l'exote(2bis) Gautier. On est a priori tenté de formuler une série de questions qui seraient les suivantes: le télescopage produira-t-il un anéantissement calamiteux des vertus de l'Ailleurs exotique, ou au contraire une contigüité miraculeuse qui exaltera l'altérité de l'Ailleurs? Le rassemblement dans un lieu unique, conçu à cette fin, de "pavillons" donnant une image en raccourci de toutes les "sociétés exotiques"(3) avec lesquelles l'occident colonialiste et commerçant se trouvait en rapport, ce tour de prestidigitation que seul le monde moderne pouvait réussir, constitue-t-il un accomplissement de l'exotisme, c'est-à-dire de la mise en rapport troublante de l'Ici et de l'Ailleurs, ou menace-t-elle au contraire de court-circuiter l'Ailleurs en l'installant dans le non-lieu de l'exposition universelle ou du cirque(4)?

La mise en rapport des comptes rendus journalistiques et de la problématique gautiériennes de l'exotisme et de l'Ailleurs nous conduira à évoquer deux autres questions: celle de l'écriture de Gautier, plus exactement la pratique schizophrénique de Gautier, pris entre une écriture journalistique complaisante et une écriture romanesque qu'il pratique par prédilection, celle qui correspond à sa

version du fantastique; celle du Moi de Gautier, de son investissement dans des représentations de l'Ailleurs et dans des écritures de l'Ailleurs.

Commençons par le plus simple: l'examen de la renégociation de l'Ici et de l'Ailleurs que semble impliquer, factuellement, la présence des pavillons orientaux (et extrême-orientaux) dans les expositions universelles, et celle d'acrobates, danseurs ou musiciens indiens à Paris.

Pour comprendre la portée de cette renégociation, il faut d'abord définir l'exotisme gautiérien en le référant à une perspective essentiellement esthétique(5): contrairement à de nombreux voyageurs romantiques (notamment Nerval), et conformément à l'héritage hugolien des *Orientales*, la rencontre effective de l'Ailleurs chez Gautier ne vise pas en premier lieu la rénovation existentielle mais un choc esthétique, la découverte d'un monde voué à se condenser en images, c'est-à-dire dans une écriture "pan-descriptive" dont les pratiques dominantes sont l'énumération (le monde oriental - car l'Ailleurs, c'est essentiellement cela- est proliférant, exubérant, foisonnant, aussi l'énumération est-elle le seul procédé stylistique susceptible d'évoquer ce monde(6)) et la métaphore (parce que la métaphore est seule à même de soutenir cette tension entre un Ailleurs qui doit, le plus possible, s'apparenter à un inouï, et la vocation de cette écriture à une boulimie descriptive(7)).

L'Ailleurs est donc d'abord un monde-Autre voué à s'extérioriser, et que le voyageur-descripteur ne souhaite intérioriser que sous forme de répertoire d'images.

Dans les textes de Gautier, on relèvera à cet égard deux faits: l'utilisation du paradigme lexical de la chimère, sollicité à quatorze reprises et dans deux contextes différents, pour signifier que tel pays(8) a cessé ou au contraire n'a pas cessé de constituer une *terra incognita* accessible seulement par l'imaginaire; ainsi Gautier, exerçant son goût (et la facilité journalistique) du paradoxe prétend-il que

Ce ne serait pas une exagération métaphorique  
dire que la lune est mieux connue que le Japon(9).

L'orientation sémantique du paradigme lexical de la chimère est alors plutôt négatif, parce que chez Gautier l'imaginaire de la *terra incognita* n'est qu'une approximation(10). D'où le deuxième sens du paradigme lexical (statistiquement dominant): il désigne tout ce qui, dans l'être et de préférence dans l'art des pays orientaux, excède l'imagination, la compréhension, etc. des Occidentaux. Il désigne en fait l'essence de l'altérité dans ce qu'elle a d'intraduisible(11). Ce pan alimente alors la double veine descriptive mentionnée ci-dessus: l'énumération comme enthousiasme, la métaphore comme approche bricolée de l'Ailleurs. En effet la métaphore chez Gautier voudrait fonctionner avec l'efficacité du bricolage lévi-straussien(12): emprunter à des séries discontinues -des paradigmes dont la rencontre n'est, d'un point de vue lexical et sémantique, ni prévisible, ni pertinente, elle voudrait échapper à la vocation décorative pour donner naissance à l'inédit qu'elle vise, tout en conférant spontanément à celui-ci, en deçà même de tout commentaire, une qualité esthétique: on a là, dans cette seule pratique, tout l'Ailleurs de Gautier.

Le second fait est la réflexion de Gautier sur la couleur orientale et l'habit noir occidental:

(...) Personne n'a jamais égalé les Orientaux dans l'art de rompre les nuances, de les marier, de les contraster, de les employer par masses ou par filets, de les proportionner dans une eurythmie infallible. (...). Nous ne pouvons associer deux couleurs sans qu'aussitôt elles se mettent à hurler (...). Ce doit être cette impuissance confusément sentie qui nous a poussés à adopter des teintes neutres dans notre uniforme noir. Notre costume contient l'aveu implicite de nos disgrâces dans ce genre. (...) Désespérant de l'harmonie, nous nous sommes jetés dans l'effacement, et nous avons évité par un deuil général ces contrastes qui grincent à l'œil, et que nous ne savons pas ménager. Et cependant, voyez un Turc vêtu de l'ancien costume oriental; malgré la diversité des couleurs, le papillotage des détails,

l'éclat des broderies d'or et d'argent, il reste harmonieux, et charme l'œil comme un bouquet(13).

Analyse que Gautier prolonge, dans la conclusion de son article, par cette remarque synthétique:

En fait de couleur et de goût, les barbares l'emportent finalement sur les civilisés(14).

La référence à l'"uniforme noir" dans cet extrait nous permet de voir que l'Ailleurs n'est pas seulement pour Gautier un réservoir d'images: parler de "l'habit noir", pour lui comme pour Nerval et Baudelaire, c'est prendre une position distante et critique au regard de la culture occidentale(15) de leur temps; l'Ailleurs n'a donc pas seulement fonction de rénovation esthétique, ou plutôt il est associé à la fonction de révélation qui est celle de l'esthétique de Gautier: le rapport d'une société et d'une culture à l'art, à la beauté, et, inversement, aux exigences triviales (symbolisées, pour l'Europe, par le productivisme mécaniste industriel) sert pour lui de révélateur de l'être de cette culture, de cette société(16). L'Ailleurs est donc investi, de façon diffuse et métonymique d'une fonction qui est proche de ce que R. Chambers nomme l'opposition et de ce que Deleuze et Guattari nomment la déterritorialisation. L'Ailleurs est en fait une réserve et un refuge: réserve de diversité contre l'homogénéisation du monde (ce que vise Gautier lorsqu'il emploie le terme de "civilisation" dans un sens négatif(17)), refuge imaginaire contre un monde dégradé en universelle trivialité; l'Ailleurs est de ce fait tendu entre sa nécessaire incarnation (une vocation imaginaire le condamnerait à demeurer dans l'approximation) et sa nécessaire distance imaginaire, qui tient à ce qu'est fondamentalement le réel chez Gautier: un inhabitable. D'où probablement la complexité de la manipulation du paradigme lexical de la chimère: si celui-ci domine, ce n'est pas seulement parce que l'écriture journalistique de Gautier surexploite la facilité de l'automatisme verbal (entre complaisance et mépris pour son lecteur), c'est parce que l'Ailleurs doit rester tendu entre l'incarnation et l'impossible.

C'est cette logique qui permet de comprendre les propos de

Gautier quant à sa nostalgie d'Orient:

On n'est pas toujours du pays qui vous vu naître et alors, on cherche à travers tout sa vraie patrie; ceux qui sont faits de la sorte se sentent exilés dans leur ville, étrangers dans leurs foyers, et tourmentés de nostalgies inverses; c'est une bizarre maladie. Quand arrive le temps du départ, de grands désirs vous agitent et vous êtes pris d'inquiétude en voyant les nuages qui vont du côté de la lumière (...) Toi, tu es Allemand, moi, je suis Turc, non de Constantinople, mais d'Egypte(18).

L'Orient n'est qu'un premier cran de représentation/thématisation d'une nostalgie qui pousse Gautier vers le "n'importe où hors du monde" baudelairien(19), représenté ici par une mise en abyme du "jeu de déplacement identitaire" très significatif: Gautier s'affirme non pas seulement "Turc", mais "Turc d'Egypte", "ailleurs dans l'Ailleurs" et porteur d'une identité/ altérité encore complexifiée, emblème de cette recherche permanente d'un recul dans l'altérité, qui thématise cette évidence mélancolique qui structure le rapport de l'écrivain Gautier au réel: le monde est inhabitable; d'où l'éloge de cette absence au monde paradoxale qu'est le kief; d'où la manière dont font retour à la fois dans la description des festivités du Ramadan à Constantinople(20) et dans celle des prodiges du hachich(21) les mêmes images matricielles: "kaléidoscope", "ruissellement de pierreries(22), l'Ailleurs est ce qui permet une autre configuration du réel "signalée" par une "intensification esthétique"; et il n'y a pas d'autre différence entre ces deux Ailleurs, celui de l'hallucination et celui des sociétés exotiques, que celle qu'on peut trouver entre une actualisation partielle d'un monde-autre, qui se "condense" dans la réussite esthétique-artistique, et une actualisation totale, au cours de laquelle Gautier, comme il le dit, se débarrasse enfin de son "Moi"(23) et dans laquelle la réussite esthétique n'est qu'un "signal". C'est en fait sur cet état que porte la nostalgie de Gautier. Or cet état relève de l'hallucination, de l'illusion, de la chimère, cette fois au sens terato-

logique du terme(24). C'est donc l'Ailleurs de l'Ailleurs; nous verrons, dans le dernier temps de ce travail, quelle est l'actualisation que donne par prédilection Gautier à cet Ailleurs.

Comment la "projection" *concrète* de l'Ailleurs dans l'Ici peut-elle interférer avec cette construction de l'Ailleurs et la relation de Gautier au monde "moderne"?

Pour répondre à cette question, il faut d'abord prendre conscience de ce que, concrètement, l'écriture gautiérienne de l'Ailleurs constitue, pour des raisons que nous avons implicitement évoquées lorsqu'ont été mentionnés les deux procédés sur lesquels elle repose, une entreprise de "déréalisation paradoxale", qui en somme perturbe la lisibilité du monde-Autre (avec une description qui, par prédilection, "noie" le référent dans le filet des métaphores) pour mieux en capter l'essence, ce qui le fait essentiellement et esthétiquement autre. En ce sens, la projection factice de l'autre dans le non-lieu de l'exposition universelle n'entame pas cette altérité. On peut même à ce sujet relever deux faits: dans le cadre de l'exposition universelle, la coprésence d'altérités singulières crée dans les textes de Gautier une sorte d'exaltation de l'altérité, comme le montre par exemple ces extraits des deux articles consacrés aux "Acrobates et saltimbanques orientaux":

Il n'y a pas de plaisir plus vif pour nous, qui avons le sentiment exotique poussé au plus haut degré, que de voir au milieu de notre civilisation des *types lointains et bizarres* appartenant à une autre branche de la race humaine et différant de nous autant que possible(25).

Jamais, en effet, spectacle plus étonnant ne fut offert à la curiosité parisienne ou pour mieux dire cosmopolite, car il y a maintenant dans notre capitale, grâce à l'exposition universelle, *autant d'étrangers que d'indigènes*. On s'habitue vite aux choses que naguère l'imagination n'eût pas osé rêver et qui, maintenant, semblent toutes simples(26).

Nous parlions au début de télescopage; les deux extraits ci-dessus en sont un exemple; ce télescopage est manifestement d'ordre jubilatoire, et ici parce qu'il semble (et toute l'exposition universelle en même temps) obéir à une logique quasi onirique (ce qui a toujours son prix chez Gautier) de condensation.

Second fait: condensation, onirisme, altérité: voir le récit de l'arrivée à l'exposition universelle de Londres, dans l'incipit de "En Chine, Souvenirs de l'exposition universelle de Londres":

Pour aller en Chine, l'on s'embarque à Hereford Suspension-Bridge, à deux pas de Trafalgar-place, sur un de ces légers pyroscaphes, omnibus aquatiques qui descendent et remontent perpétuellement la Tamise, à moins qu'on ne préfère prendre ce singulier chemin de fer de Blackwall qui passe sur le toit des maisons et vous font plonger rapidement dans une foule d'intérieurs, et l'on arrive au dock de Sainte-Catherine, au-dessous de la Tour de Londres, en moins de temps qu'il n'en faudrait à Paris pour une petite course en fiacre.

A travers la forêt de mâts et d'esparses, vous voyez flotter une bannière au-dessus d'une enceinte de planches.

Cette enceinte de planches est la muraille de Chine. Un pas de plus, et vous êtes dans l'Empire du Milieu, vous barbare, vous sauvage d'Occident (...). La Chine s'est conduite avec vous comme le prophète avec la montagne; voyant que vous n'iriez pas vers elle, miracle tout aussi grand, elle est venue à vous

(...). En effet *ce n'est pas une illusion*, vous venez de faire un pas de trois mille lieues, un pas à user et à désespérer les bottes du *Petit Poucet*

(...). Vous voyez la *réalité des rêves* que vous avez faits à la vapeur du thé, en regardant les tasses bleues, les coffres de laque incrustés de nacre, les potiches, les paravents, les éventails et les albums sur moëlle de roseau où ce peuple singulier trace des

portraits que l'Européen sceptique s'obstine à prendre pour des chimères(27).

Pour aller à l'exposition universelle de Londres, le modernisme technologique est de rigueur; la compatibilité entre l'Ailleurs, le modernisme technologique et le rêve est éminemment lisible (dans une perspective gautiérienne) dans les deux modalités de transport/déplacement. On peut emprunter le "pyroscaphe", et constater que modernisme technologique et exotisme se confondent chez Gautier par leur capacité à générer une nouvelle "préciosité", marquée par le goût pour le mot rare où l'invention verbale, le néologisme, la logorrhée(28); d'ailleurs, la capacité d'innovation technologique rejoint, dans ses plus grandes réussites, la capacité de l'exotisme à générer de l'inouï; voir à ce sujet la façon dont Gautier "associe" l'Inde et le Palais de Cristal, c'est-à-dire ce bâtiment d'une architecture nouvelle, de métal et de verre, créé pour l'exposition universelle:

Aussitôt que nous eûmes débarqué à Londres, nous courûmes au Palais de Cristal, qui est lui-même une merveilleuse construction qu'on placerait volontiers dans l'Inde, au bord de ces étangs consacrés où l'on nourrit les crocodiles des temples, ayant pour fond une de ces forêts dont nous parlions tout à l'heure, et soutenue par des terrasses de marbre blanc, sur les rampes desquelles des paons laisseraient traîner les constellations de leur queue; il est d'une légèreté féérique et soutient vaillamment dans l'air ses millions de miroirs (...) (29).

On peut emprunter un "singulier chemin de fer" qui augure bien de la vocation "étrangement onirique", dirait-on pour parodier Gautier, qui, comme en rêve(30) permet de voir à travers le toit ce qui se passe dans les maisons et de passer brutalement de "l'au-dessus" à "l'au-dessous" de la Tour de Londres, avant de faire pénétrer brutalement le voyageur dans "l'Empire du Milieu"; au-dessus, au-dessous, au milieu; si l'on entre dans le jeu, manifeste, de Gautier, le



voyageur ne sait évidemment plus où il est, et c'est la première marque de l'inouï exotique, qui prend immédiatement une forme plus troublante, celle de la "réversibilité axiologique":

Un pas de plus, et vous êtes dans l'Empire du Milieu, vous barbare, vous sauvage d'Occident.

On connaît la distinction qu'opère Gautier entre la vraie et la fausse civilisation(31) et la réversibilité qu'autorise cette polysémie, sans parler du plaisir que prend Gautier à faire mine d'adopter le point de vue de l'Autre, ou de creuser cette déstabilisation pour remettre en cause l'ethnocentrisme européen: lorsqu'il affirme que la barbarie c'est la préoccupation du beau plutôt que de l'utile(32); lorsqu'il dit que l'Inde s'est civilisée la première(33), lorsqu'il dit que la Chine a toujours été à "contre-temps", civilisée quand les autres étaient barbares, et inversement(34).

On aura noté également l'absence de modalisation de l'énoncé initial:

Pour aller en Chine,

repris plus loin avec

vous êtes dans l'Empire du Milieu:

un morceau de la Chine, c'est toute la Chine: la logique de l'essence se prête à celle de la métonymie, et la métonymie, logique de condensation, est secondée par une logique de déplacement(35):

(la Chine) est venue vers vous.

Le ton plaisant, qui constitue une dominante (et qui marque une prise de distance de Gautier avec sa tâche de "larbin descriptif", véritable clause de sauvegarde) dans ces comptes rendus, ne suffit pas à justifier la présence du mot "miracle": le miracle, c'est effectivement cette présence, cette trouée de l'Ailleurs dans l'ici, situation étonnante dont Gautier souligne les vertus paradoxales(35):

Ce n'est pas une illusion (...) vous voyez la *réalité* des rêves que vous avez faits à la vapeur du thé (...).

La trouée de l'Ailleurs dans l'Ici ne relève pas de l'illusion, d'abord parce que, par la logique de la métonymie et du déplacement, l'essence tout entière se transporte; de ce fait la notion d'authenticité, sur laquelle repose en partie l'exotisme de Gautier n'est pas remise en question; ensuite, précisément, cette "trouée" de l'Ailleurs fait que l'on passe de la première acception du paradigme lexical de la *chimère* (création de l'esprit sans rapport avec la réalité -en l'occurrence parce qu'en matière d'Ailleurs, l'imagination ne peut rien faire que d'approximatif, qui sera en-deçà de la réalité de l'Ailleurs) à la seconde (la chimère comme représentation verbale approximative d'une réalité qui dépasse l'imperfection du langage humain, comme Gautier le répète souvent, et comme il le montre par son souci d'inventivité verbale(38):

(...) ce peuple *singulier* trace des portraits que l'Européen sceptique s'obstine à prendre pour des chimères.

L'Européen se trompe; il faut passer de la première à la seconde acception du paradigme de la chimère, et considérer que c'est, en ce sens, la singularité de ce peuple qui est chimérique.

La référence au Petit Poucet n'intervient pas pour déréaliser le "transport" en Chine, mais pour souligner sa dimension miraculeuse et euphorique; comme dans tout cet extrait, Gautier pratique un double jeu: celui de la plaisanterie et celui de l'*enthousiasme*. La plaisanterie, (quasiment le canular) est présenté dès les premiers mots du texte, avec la présentation d'un programme narratif qui d'emblée feint de jouer sur la confusion métonymique pavillon de la Chine à l'exposition universelle de Londres/Empire chinois:

Pour aller en Chine...

Outre l'explication avancée ci-dessus à propos de ce ton plaisant

il faut rappeler que l'évocation de l'Ailleurs est fondamentalement associée à l'euphorie chez Gautier: certes parce que le contact avec l'Ailleurs est facteur d'euphorie, mais aussi parce que celle-ci a valeur de signal: on entre dans un ordre de réalité qui inverse celui du siècle en habit noir, de sérieux bourgeois.

Le non-lieu de l'exposition universelle ne semble donc pas affecter chez Gautier la crédibilité de l'Ailleurs. Et, comme on l'a dit, Gautier semble faire l'éloge de la convergence du modernisme technologique et de l'Ailleurs, qui, à son tour, permet celle de l'Ici et de l'Ailleurs. Il faut, à cet égard, considérer trois passages. Le premier se situe dans l'article consacré à l'Inde à l'exposition universelle:

Si nous disions que nous n'avons pas jeté un seul coup d'œil sur le reste de l'exposition....(39).

La composition de ce passage nous conduit à revenir sur la logique qui a dicté l'invention des expositions universelles -logique d'exaltation de la puissance d'un état, qui se décomposait en puissance industrielle et puissance colonisatrice; Gautier, dans ses comptes rendus, exploite ce qui relève du second volet, c'est-à-dire le côté exposition exotique, même si, à plusieurs reprises, il évoque la dette des voyageurs et des exotes à l'égard de la prouesse technologique.

Dans le long passage que nous venons d'évoquer, Gautier se livre à une opération ambiguë, dans laquelle il tente de concilier un éloge à la fois enthousiaste et réticent du modernisme technologique, et la justification de sa passion pour l'Inde. Il faut comprendre qu'à travers ce texte, Gautier joue la possible conciliation, sous une forme différente de celle que nous avons évoquée jusqu'à présent, de l'Ici et de l'Ailleurs - rejoue en fait la logique fondamentale de l'exposition universelle.

Or comment organise-t-il son pseudo-discours de célébration du machinisme (en lequel il hypostasie la modernité technologique)?

Il affirme d'abord implicitement, puis explicitement dans l'avant-dernier paragraphe, son indifférence, et dit que cette indifférence tombe sous le coup d'une condamnation qui émanerait des industriels et négociants, c'est-à-dire de gens associés à des catégories socio-économiques qui symbolisent le nouvel ordre

économique ascendant en France, et ce qui rend cet état haïssable pour Gautier -comme le montrent les deux termes d'"utilitaires", qui s'opposent aux esthètes(40) et ont une résonance stendhalienne, et de "philistins" qui sentent plus nettement encore l'injure... Ces qualificatifs disqualifient donc par avance la condamnation alléguée, et, à l'inverse, font peser sur les objets dont ceux qu'ils visent se veulent les promoteurs, un soupçon d'anti-esthétisme.

Gautier négocie cela très prudemment: dans un premier temps, il animalise les machines; dans un second temps, il les anthropomorphise; les animalisant, il leur donne un caractère "exotique" en en faisant des "monstres", des "mammouths"; les anthropomorphisant, il leur attribue de gestes soit artistiques (la danseuse), soit pré-industriels (le bûcheron); dans un troisième temps, il affirme qu'il comprend "la beauté de notre époque", "quoique artiste", après avoir développé l'utilité du machinisme et son caractère libérateur, la possibilité qu'il offre à l'homme de mieux réaliser son humanité( voir les références à la rêverie, etc...). C'est sur l'antinomie, implicite dans la concession "quoique", entre "la beauté de notre époque" et la condition d'"artiste" qu'il faut revenir, pour évoquer ensuite la logique qui permet à Gautier de passer à l'Inde.

La "beauté" du machinisme n'en est pas une. Pourquoi? Parce que le machinisme n'est qu'un moyen, tandis que l'art et la beauté sont une fin en soi. La machine est vouée à l'utile, qui, pour Gautier n'est pas une fin en soi, sauf à entrer dans une société déshumanisée/déshumanisante dans laquelle la machine, loin de libérer l'homme, fait de l'homme, par osmose, et à cause d'une abominable fascination une machine (ce retournement aurait fasciné Marx). Pour comprendre cela, il faut faire appel à la clause des "Barbares modernes"

En fait de couleur et de goût, les barbares  
l'emportent infiniment sur les civilisés.....(71).

La machine, contrairement à ce qu'elle laissait espérer de progrès à l'humanité, déshumanise; et le pessimisme gautiérien tend à

tirer le Progrès du côté du seul progrès technique, (et du laminage de "l'individualité locale"). Si elle introduit une perfection, c'est, comme le dit Gautier dans *Constantinople*, une "perfection bête"(42) qui se dégrade en répétition, en "exposition"(43) de son uniformité (l'uniformité étant la dégradation, ici latente, de la perfection en répétition, qui s'intègre donc dans la "perte d'individualité" que déplore Gautier), qui ne tolère ni "âme" (métaphore du caractère improbable, imprévisible, "chimérique" de l'individualité de tout Ailleurs), ni "secret" (autre variation sur le thème de l'individualité "chimérique" et de son aptitude à se recomposer pour le plus grand bonheur de l'exote). Si la machine ne "s'ennuie pas", cela garantit son enfermement dans la répétition, son ignorance de tout Ailleurs métaphysique ou esthétique, tandis que l'Ailleurs gautiérien, ailleurs géographique mais surtout esthétique et métaphysique(44) se nourrit de cet ennui vécu comme nostalgie ou recherche, tension, qu'il soit métaphorisé par le désert(45) ou par le kief. La méconnaissance du sentiment de l'ennui garantit la bêtise de la machine, à laquelle on opposera ce que dit Gautier à propos de l'usage

des caractères calligraphes ornés

contenant

des strophes ou des sentences d'auteurs illustres

à titre d'ornements décoratifs:

Nous aimons beaucoup cet usage d'employer comme arabesques les beaux vers des poètes ou les maximes des sages; l'œil est réjoui par l'ornement, l'esprit par la pensée. Quelque chose d'intellectuel se mêle au luxe et l'empêche d'être bête.

Il nous est maintenant plus facile de statuer sur la monstruosité, l'hybridité des "monstres" mécaniques et sur l'admiration de Gautier. Si en Inde la monstruosité, la démesure, l'hybridité sont le côté hideux(47), le revers sombre de l'exotisme et de l'altérité de ce sous-

continent, revers sombre tout aussi fascinant que son avers "positif" et qui marque un vertige susceptible de faire basculer la surhumanité de cette culture matricielle en inhumanité, la monstruosité des machines, d'abord allusivement présentée(48) comme une monstruosité porteuse d'un Ailleurs poétique, connotation accentuée par le recours à l'animalisation et à l'anthropomorphisme, est ensuite retournée en "déshumanisation" -comme si Gautier s'appliquait à démystifier l'euphorie machiniste du siècle. D'où la tension entre l'affirmation de la compréhension de "la beauté de notre époque" et celle de l'état d'"artiste", elle-même accompagnée d'un refus d'une complaisance passéiste(49): la beauté de l'époque est relative et superficielle, parce que la machine n'est qu'un moyen, tandis que l'art est une fin, est l'expression d'une âme; le syntagme "beauté de notre époque" n'a donc qu'une valeur phraséologique; c'est une concession que fait Gautier, et ironique, une sorte de discours citations, qui lui permet de se mettre à l'abri de l'accusation de passéisme que se hâteraient de formuler industriels, négociants, utilitaires et philistins qui adorent le veau d'or du progrès technique.

Celui-ci, en dépit de ses formes volontiers monstrueuses, n'est donc qu'un leurre(50), et il conduit, par réaction et par vocation, l'artiste vers le véritable Ailleurs, qu'il s'agisse d'emprunter train aérien ou pyroscaphe pour se rendre au pavillon de la Chine (version humoristique et plaisante), ou qu'il s'agisse de justifier la logique(51) du passage de l'évocation de la monstruosité machiniste à celle de l'Inde (version sérieuse et lyrique).

L'Inde, précisément parce qu'elle est le véritable Ailleurs, s'abolit toute distance entre la vocation du Moi gautiérien(52) et la réalité. Aussi parce que, outre la thématique de l'enfance et du rêve, déjà évoquées, l'Inde permet d'évoquer l'image d'un Ailleurs superlatif:

Il y a une notable différence entre le goût turc et le  
goût indien.....(53)

Voici peut-être en définitive, la clé de la différence entre l'authentique monstruosité de l'Inde et la simulation de la machine: l'authentique monstruosité n'est pas bridée/ réglée par son utilité, elle

n'est pas même tournée vers la réussite esthétique, elle n'est limitée que par l'infini métaphysique de la création qu'elle prétend, là encore dans un procédé de déplacement et de condensation, s'assimiler ( et certes exprimer à travers certains canons esthétiques); dans la monstruosité indienne, qui est aussi folle prodigalité, dépense (dans un siècle mécanisé où l'énergie n'est étudiée que dans une perspective de maîtrise et d'économie au sens noble du terme) associée à la prodigalité de la création: la vocation gautiérienne à l'Ailleurs barbare est aussi vocation au voyage telle qu'elle est exprimée dans l'incipit de *Constantinople* et dans la clause (deux dispositions stratégiques!) de "En Chine..", après l'éloge du voyage organisé, c'est-à-dire vocation métaphysique(54); l'art de l'Ailleurs comme le voyage dans l'Ailleurs obéissent à cette même exaltation pour l'artiste gautiérien de l'infini de la création, cette gigantesque machine esthétique puisqu'elle obéit au principe de la gratuité et de la démesure.

Cela nous conduit à formuler plusieurs remarques: Gautier assume sans complexe le versant noir de la barbarie parce qu'il est(55) la rançon de la barbarie; cette inhumanité est supportable parce qu'elle est pour Gautier un excès qui tire vers le haut, même si c'est avec "maladresse", tandis que le machinisme déshumanise l'homme en le tirant vers le bas, du côté de l'amorphe, du non-vivant, dans un ignoble chiasme: en même temps que la machine mime l'humain, avec ses simulacres de bras et de respiration, elle tire l'homme vers la machine, le mécanise, alors qu'elle devrait le libérer de la pesanteur de la matière -détournement littéralement ironique, si l'ironie est bien ce qui se produit lorsqu'un programme est inversé, d'où l'intérêt de ce raccourci(56), qui conduit de l'évocation des monstres-machines à l'évocation de l'Inde: la logique de déplacement et de condensation de l'exposition universelle a valeur heuristique, et elle permet de faire de la rencontre de l'Ici et de l'Ailleurs le théâtre dramatique et didactique de l'opposition entre une monstruosité accablante et une monstruosité exaltante -dont, de ce fait, Gautier peut assumer le versant terrifiant:

Le côté hideux de l'Inde n'est pas même caché;  
des pénitents suspendus en l'air par des crocs passés

sous les muscles des omoplates accomplissent une ronde aérienne en l'honneur de l'idole de Jaggernath. Plus loin, des thugs étrangleurs sacrifient à Durga la femme monstrueuse de Shiva, le dieu de la destruction, les victimes qu'ils peuvent suspendre(57).

La rencontre de l'Ici et de l'Ailleurs dans le cadre de l'exposition universelle où celui-ci est exalté, dans la mesure où, dans une relation de chiasme, le modernisme technologique est retourné en logique déshumanisante, tandis que même "le côté hideux de l'Inde" est à certains égards exalté(58).

Les choses sont certes un peu compliquées: d'abord parce que l'on rencontre (quand même) deux autres éloges (ambigus) du modernisme, ensuite parce que la présence des Orientaux à Londres ou à Paris ne va pas sans compromettre leur orientalité du fait même du processus de rencontre de l'Ici et de l'Ailleurs qu'emblématisent l'exposition universelle (c'est dire la domination de l'Occident sur la planète et la manière dont elle l'annexe) et quelques autres phénomènes "périphériques", comme la présence de troupes de danseuses ou d'acrobates orientaux à Paris.

Commençons par le premier point, et examinons l'éloge du voyage moderne auquel procède Gautier à la fin de son article consacré au pavillon de la Chine à l'exposition universelle de Londres:

(...) nous rencontrâmes une autre colonie d'excursionnistes français, qui, à l'office des chemins de fer, outre le voyage d'Angleterre, faisait accomplir celui de la Chine par-dessus le marché.

L'idée de ce voyage par catégorie nous eût autrefois contrarié.... (....) (59).

Tentons de lire ce long extrait, qui insiste avant tout, implicitement, sur la disparition d'un monde et sur l'apparition de pratiques socio-culturelles nouvelles analysées dans leur rapport avec le progrès technique, le tout présentant une image cohérente de l'Ici



dans ses rapports avec l'Ailleurs.

Intéressons-nous d'abord à un fait lexical: selon le *Robert historique*, c'est Gautier qui a introduit en français, en 1852, le mot "excursionniste" qu'il emploie ici. Or le sens du mot "excursion" s'est affaibli au XIX<sup>ème</sup> siècle, pour désigner "une longue promenade", un "petit voyage". C'est manifestement ce sens que Gautier donne au mot, à la fin de notre extrait, lorsqu'il parle de la possibilité, grâce aux voyages organisés, d'accomplir ces "excursions" qui deviendraient "très faciles": grâce à la facilité offerte par les transports modernes, les voyages se banalisent, les voyageurs aussi, au point qu'un trajet de la France à la Chine, en passant par les deux rives de la Méditerranée devient une simple "excursion", et que la nécessité s'est fait sentir de forger un terme désignant la nouvelle clientèle de ces voyageurs qui, dans un premier temps, se sont contentés de se laisser transporter et guider de Paris à Londres..

Voilà qui est déterminant pour les rapports de l'Ici et de l'Ailleurs, comme l'indique d'ailleurs le projet de Gautier, qui insiste sur le lieu de départ: ("nous prendrait ici") et d'arrivée ("nous ramener à notre point de départ"): comme si l'enfermement dans cet aller-retour faisait écho à l'enfermement de l'"excursionniste" dans un espace devenu dérisoire; l'Ailleurs est non seulement menacé en tant que tel, dans son essence de l'Autre, puisqu'il risque d perdre son "individualité locale", mais il est menacé par un rapprochement spatial, par une abolition des distances qui gommerait toute discontinuité. Mais n'est-ce pas ce que faisaient les expositions universelles? Pas exactement: la pertinence de la constitution de pavillons exotiques dans l'exposition universelle, comme le signale lui-même Gautier dans ses comptes rendus, tient à ce qu'elle permet de passer de la première à la seconde acception du paradigme lexical de la "chimère", et aussi à ce qu'il y a "suppression" de la dimension spatiale, jeu sur le déplacement, condensation et contiguïté, tandis que le développement des moyens "modernes" de transport "réduit" la distance, la rend dérisoire, ou plus exactement "anodine", sans permettre la continuité-condensation; au contraire: elle banalise en créant un continuum.

Ainsi "le voyage en Chine" (c'est-à-dire au pavillon chinois de l'exposition universelle) est-il, dans une sorte d'anticipation comique

de la mise en œuvre de cette logique, présenté comme un simple prolongement accidentel et anodin du voyage à Londres des "excursionnistes", comme si la Chine devenait une curiosité marginale, à voir à l'occasion d'un voyage à Londres... Comme si, dans l'éthnocentrisme des Occidentaux, l' 'Orient, et même l'Extrême-Orient, n'était qu'un proche appendice, en forme de cabinet des curiosités (de zoo? Nous y reviendrons) de leur monde.

Venons en maintenant plus précisément à l'aspect "pratique sociale". Gautier insiste sur la collectivisation en tant que fatalité du monde moderne: dans un souci de rentabilité, le "communisme" et la ligne droite(60) s'imposent, au sens fort du terme, puisqu'on ne peut échapper au "tyrannique" chemin de fer(61) que pour subir ce qui est devenu désormais une "calamité": la diligence est définitivement déclassée, et avec elle cette convivialité (chanson, conversation) que vante Nerval dans les premiers chapitres du *Voyage en Orient*; il faut, avec le chemin de fer(62) accepter, c'est logique, la compagnie de ceux qui assurent cet âge de dynamisme et de prospérité économique-technique qu'est l'âge du machinisme: les "spéculateurs en pruneaux" et les "philistins d'une bêtise massive"(61). C'est que

les grandes inventions scientifiques modernes (...)  
poussent à la vie commune(63)

et que la place pour l'individualité de "l'artiste", du "poète", de "l'homme du monde dédaigneux" est menacée, exactement comme est menacée l'"individualité locale" (rappelons-nous que l'expression est de Gautier) de l'Ailleurs, ou plutôt des Ailleurs, comme le montrent deux choses. D'abord la convergence latente entre ces deux dégradations dans le cadre du "vécu" du voyage(63):

Il a mille ou douze cents compagnons de voyage  
forcés, avec lesquels il partagera les impressions de  
route:

dégradation du voyage et de l'ailleurs, voués à la consommation, et donc, d'une certaine manière, à l'intériorisation collective(64) en

compagnie de ceux qui seront comme la présence de votre Ici dans l'Ailleurs. Ensuite, la contamination factuelle de l'Ailleurs par l'Ici industriel, commerçant et "transporteur" moderne:

Des chinoiseries? On en voit partout. L'Angleterre et la Hollande en ont tellement inondé l'Europe depuis deux ou trois siècles que Pékin s'approvisionne à Paris et à Londres(65).

Ce n'est pas le télescopage, dans le non-lieu de l'exposition universelle, qui signe la mort de l'Ailleurs, c'est le retournement dérisoire, en forme d'imitation manchestérisée et d'inversion des flux de marchandises, qui signe la possible mort de l'Ailleurs en fonction de l'engouement même des Occidentaux pour cet Ailleurs sous forme de production-consommation standardisée. Car, qu'il s'agisse de la mort de l'Ailleurs ou de celle du voyageur, c'est toujours de cela qu'il s'agit: de disparition de "l'individualité locale", et de celle des "moyens de s'isoler"(61), c'est-à-dire en réalité de la possibilité de vivre et de faire valoir son individualité, celle de l'artiste, du voyageur ou de l'aventurier. On reconnaît le discours de l'individualisme romantique de Gautier (lui qui se défend de jérémiades "élégiaco-romantiques), qui va de pair avec sa dénonciation des "philistins"; on y retrouve aussi les ambiguïtés idéologiques d'une antienne à résonance élitiste et anti-démocratique(66).

Et cependant, Gautier, qui prête la main (nous allons expliquer pourquoi) au projet de voyage organisé, invoque d'abord un modèle: celui des voyages organisés par Waghorn (dont il faut rappeler qu'il tient l'hôtel le plus renommé du Caire à l'époque) en Egypte. Difficile de comprendre cette attitude lorsqu'on se souvient que Gautier se définissait par prédilection comme "Turc d'Egypte", quand on sait donc qu'il avait symboliquement élu l'Egypte comme cet Ailleurs (symbolique, nous y insistons à nouveau) où pouvait se réaliser son Moi, dans un Ailleurs donc libéré des pesanteurs de l'Ici (identité, pour dire vite, aux contraintes du principe de réalité -dont l'écriture journalistique constitue un pan non négligeable); pourquoi alors Gautier prend-il comme modèle une entreprise qui va conduire à déverser des flots de touristes dans le sanctuaire du désert égyptien

(l'isthme de Suez, cent soixante kilomètres de désert qui séparent, avant la percée du canal en 1869, la Mer Rouge de la Méditerranée)? Par (nous proposons le terme faute de mieux) réalisme: le combat de l'Ailleurs, comme celui contre les philistins est vain. La preuve, à propos de ce dernier point, est fournie par l'écriture journalistique de Gautier lui-même: devenu, selon sa propre formule, un "larbin descriptif"(67), il est conduit à une indéniable complaisance à l'égard de son lecteur, qui est sans doute plus proche des vulgarités philistines que du radicalisme de l'art pour l'art, à qui la prose de Gautier ne doit apporter qu'un supplément d'âme bourgeois; et de même que Gautier exploite le succès des philistins qui sont aussi ses lecteurs(68), il exploite le modernisme technologique, dans le pire des cas sans se faire d'illusion sur son pouvoir "libérateur", dans le meilleur des cas en l'associant à sa métaphysique du voyage ou en associant la modernité technologique à une déréalisation qui va dans le sens d'un onirisme poétique -du train aérien de Londres à l'"exportation" de la Chine sous forme de pavillon à l'exposition universelle. Comme on le voit, le problème posé par la logique de l'exposition universelle n'est pas celui de l'illusion et de la réalité, mais celui de l'érosion de l'Ailleurs par la redéfinition des valeurs anthropologiques de l'espace et de l'altérité en fonction des réactions en chaîne générées par la modernité technologique.

C'est donc son réalisme qui conduit Gautier à se désolidariser (douloureusement) d'un "autrefois(70) où pourtant le voyageur n'était pas un minable excursionniste, mais un "pèlerin" (mieux à même sans doute, par l'intensité individualisante de son parcours, d'accomplir la vocation, métaphysique, donc "intérieurissante" du voyage) qui se confiait au principe herméneutique du "hasard". Et bien sûr, ce voyage solitaire est en même temps un voyage singulier et singularisant -voyage d'une élite intellectuelle et artistique, pas le voyage en "convoi", comme le dit assez crûment Gautier; mais il est vrai que cette crudité est gommée par un fait grammatical assez curieux: l'emploi d'un conditionnel sans aucune pertinence grammaticale:

l'artiste (...) qui croirait son individualité  
froissée...;

On attend logiquement un autre conditionnel, dans le cadre d'une logique sémantique du passage de la conviction erronée à la réalité (type "qui croirait aurait tort: les voyages organisés ne nuisent pas à l'individualité"); or rien de ce genre n'advient: le conditionnel semble introduire une distance et faire attendre la réfutation de quelque chose qu'au contraire Gautier "affirme fortement": avec le voyage organisé, c'est la fin de l'individualité; mais ce tour de passe-passe est un gage que Gautier fait mine de donner à son lecteur (philistin)... Gautier journaliste, ou la compromission douloureuse de celui qui se sait "l'arbin descriptif"....

Venons en maintenant à une autre forme de dégradation de l'Ailleurs, cette fois dans l'exposition universelle ou dans d'autres formes "d'importation de l'Ailleurs"; cette dégradation est celle qui ne constitue qu'un infléchissement, en forme de radicalisation, de la logique de l'exposition universelle, comme l'indique d'ailleurs le choix de ce mot d'exposition: une logique du spectacle et de la transformation du représentant le plus troublant de l'Ailleurs (l'Autre humain) en objet de spectacle ou en bête de cirque: de la logique de l'exposition, on glisse aisément à celle du musée, et surtout du zoo ou du cirque. Gautier tient à marquer ses distances avec cette approche; on peut ainsi opposer plusieurs extraits: Gautier insiste sur la dialectique fascinante entre la singularité de la "race" et l'appartenance à l'humanité:

Rien ne nous intéresse comme de voir un individu authentique d'une race humaine que l'on rencontre rarement en Europe. Sous cette peau bronzée, cet angle facial d'une ouverture différente, ce crâne bossué de protubérances qui ne sont pas les nôtres, nous cherchons à deviner en quoi l'âme de ce frère inconnu, adorant d'autres dieux, exprimant d'autres idées avec une autre langue, ayant des croyances et des préjugés spéciaux, peut ressembler à notre âme; nous cherchons avidement à deviner, au fond de ces yeux (...) la pensée dans laquelle nous pourrions communier et sympathiser(71).

mais les autres visiteurs ne procèdent pas ainsi face aux jeunes Chinoises:

Elles ont l'air modeste, triste et doux, et supportent avec beaucoup de convenance les regards curieux et souvent indiscrets de la foule, qui les examine plutôt comme des bête rares que comme des créatures humaines(72).

Pente néfaste et fatale qui se confirme à propos du spectacle des acrobates japonais(73). D'abord parce que, du fait de l'attitude des spectateurs, l'exotisme est associé à ce qui est pour Gautier son antonyme, c'est-à-dire la vulgarité, comme le dit Gautier dans la première partie de cet article:

Cette chanson étrange et d'un charme barbare (interprétée par la troupe) ne paraissait pas réjouir beaucoup les anges du paradis, qui lui eussent préféré *Ohé! les petits agneaux* ou *J'ai un pied qui remue!* Mais nous l'écoutions avec une rare volupté (...)(74).

Ensuite parce que les acrobates eux-mêmes donnent la main à cette vulgarisation de leur présence et de leur art: ainsi, le benjamin de la troupe est surnommé (et Gautier lui-même ne le désigne qu'ainsi...) "All Right",

(...) un jeune garçon de neuf ou dix ans (...) ainsi nommé parce qu'en faisant des exercices périlleux il lance de temps en temps ces deux mots anglais, les deux seuls qu'il sache(75).

Voilà l'enfant qui a senti tout le parti commercial(76) qu'il pouvait tirer d'une part de la charge émotionnelle qui réside dans la confrontation d'un enfant et d'un danger physique auquel il se prête avec insouciance, et d'autre part de la maîtrise embryonnaire et touchante d'une langue non exotique grâce à laquelle il rassure de

façon attendrissante ceux qui s'inquiètent pour lui; et bien sûr, (effrayante anticipation historique...) il s'est contenté d'apprendre deux mots dans une langue d'un usage suffisamment large pour qu'il puisse supposer que ses spectateurs occidentaux la comprendront: l'anglais....

Par ailleurs, l'Autre est dans ce long article en deux volets réduit au statut que pourtant Gautier tente d'éviter d'assigner à cet Autre quand il l'intègre dans la dialectique race/humanité, le statut de la bête de cirque, c'est-à-dire de représentant d'une humanité aberrante, dont la reconnaissance par ceux de l'Ici se limite à celle d'une capacité hautement spécifique et, en définitive, déshumanisante: l'acrobate oriental donne la représentation d'une "race" qui n'est surdouée dans un domaine très spécifique/ étroit que pour compenser son handicap sur le plan global de l'humanisation; et le petit All Right voit d'ailleurs son humanité d'être parlant réduite à la répétition mécanique d'un syntagme appris par cœur et jeté comme un cri de bête dans une situation émotionnelle automatisée, "mécanisée".

Enfin, dernier exemple, celui de la conversion des thugs:

Quelques membres de cette secte fanatique et farouche, amenés à résipiscence par des missionnaires anglais, occupent dans leurs prisons à des travaux d'industrie leurs mains qui ne savaient que serrer des gorges râlantes. Ils ont fait, sur un dessin évidemment européen, un immense tapis (...) de l'aspect le plus funèbre et le plus sinistre (...). Quel supplice cela a dû être à ces pauvres thugs, amoureux de beaux dessins et de couleurs harmonieuses, de tisser cet abominable tapis expiatoire! N'eût-il pas été plus humain de les jeter dans le puits sur le corps de leurs victimes, que de les faire travailler à cet ouvrage de quaker ou de frère morave?(78).

Le relativisme culturel professé par Gautier qui le conduit, on l'a déjà dit, à assumer les "risques" de la barbarie, le conduit ici à conclure(79) son article sur ce retournement: la cruauté, c'est celle

qui consiste à déculturer les thugs pour leur infliger le supplice déshumanisant (plus déshumanisant que la strangulation de victimes choisies au hasard en l'honneur d'une divinité) de la Laideur, qui témoigne de la brutalité souterraine et de l'autosatisfaction ethnocentriste et appauvrissante -responsable de l'assassinat de l'Ailleurs, acculé, sous une forme ici ignoblement édifiante, à devenir une duplication de l'Ici- de l'Europe. Et il faut ici prendre garde à cette tension, à ce face à face entre un *exemplum* pseudo-édifiant, du côté du pouvoir industriel, militaire et religieux de l'Europe, et un discours de provocation de l'artiste humilié qui fait cause commune avec les vaincus de l'Histoire, lui qui est bien compris avec le vainqueurs, à qui il apporte un petit supplément d'âme par ses chroniques régulières.

C'est précisément à la manière dont Gautier, en même temps, dépasse les compromissions de l'écriture journalistique et transcende l'infléchissement aporétique de l'Ailleurs que nous allons dans cette dernière partie nous intéresser. Notre hypothèse de travail sera la suivante: il existe une cohérence /une logique de l'écriture (il faudrait ici mettre une majuscule) de Gautier qui le conduit à "doubler" l'écriture journalistique de l'écriture fantastique.

Comme nous l'avons déjà signalé dans les comptes rendus étudiés, on retrouve par exemple quatorze fois le paradigme lexical de la chimère; on rencontre par ailleurs des syntagmes qui font retour plus que systématiquement chez Gautier, comme par exemple "bizarrement charmantes", syntagmes qui, comme les oxymores identifiables dans *Constantinople*(80) manifestent à la fois le désir de bricoler (on y revient...) une représentation verbale pertinente de la réalité exotique, et d'associer celle-ci aux effets stylistiques d'une nouvelle écriture. Mais ces pratiques tendent chez Gautier à se dégrader en psittacisme et en automatisme verbal(81). Le journaliste est un homme pressé, il lui fait "pisser de la copie" quotidiennement: Gautier en vit, et en fait vivre sa famille. Mais, de plus, le journaliste Gautier ne semble plus croire à cet exotisme fastueux qu'il vante et qu'il vend (et à travers lequel il se vend). Plus exactement il n'y croit plus que dans sa version onirique(82) ou dans sa radicalisation métaphysique(83), ou lorsqu'il peut susciter un brouillage de la



perception ethnocentriste de la barbarie et retourner celle-ci(84). L'exotisme et l'Ailleurs sont galvaudés(85), et l'écriture journalistique est une écriture prostitutionnelle, bonne pour le lecteur philistin et l'écrivain prolétarisé.

Alors? Alors Gautier, radicalisant la charge métaphysique et onirique de l'Ailleurs, les fondant ensemble, renchérit sur l'Ailleurs dans ses textes fantastiques: le fantastique est le véritable Ailleurs, et son écriture est l'Ailleurs de l'artiste Gautier; il est aussi, pour qui lit en continuité l'œuvre de Gautier, un Ailleurs de tout le pan gigantesque de cette écriture journalistique prostitutionnelle, un véritable Ailleurs de cet Ailleurs exotique qui s'effrite.

Prenons un exemple. Dans son article sur la Chine(86), Gautier insiste sur l'espèce de contre-temps qui est celui de l'Inde: civilisée quand le reste de la terre était barbare, et inversement; voici la ressource la plus tangible, le recours en quelque sorte de l'Ailleurs et de l'exotisme: être à contre-temps, s'efforcer de rester situé sur une ligne à la fois parallèle et perpendiculaire à celle du "monde civilisé", qui fait qu'aucune conjonction n'est possible et que tout tient dans cette capacité d'inversion mécanique (certes riche d'effets spectaculaires, certes associée à une essence "forte"; mais quand même...). A cette pauvre géométrisation de l'Ailleurs, Gautier va opposer un Ailleurs beaucoup plus radical: celui de l'au-delà et de la mort; c'est cette démarche que nous allons étudier dans *Spirite*(86).

Analysons rapidement la nouvelle pour voir quel traitement l'Ailleurs et l'au-delà y reçoivent et quelle est l'incidence de ce traitement sur la confrontation de l'Ici et de l'Ailleurs.

Guy de Malivert, jeune dandy parisien, vit une vie agréable, confortable et un peu ennuyée dans le monde parisien élégant; il a pour maîtresse une jeune aristocrate à la beauté fade et académique; il a visité l'Espagne, où, disent certains de ses amis, son "goût barbare" a été flatté par la corrida; il est l'ami d'un pacha turc qui l'a emmené visiter son pays. Bref, Guy peut passer à peu près pour un double de Gautier. Cela d'autant plus qu'il va vivre une aventure dans laquelle les trois fils principaux qui courent dans l'œuvre de Gautier - l'Ailleurs, l'amour, la mort; et de préférence l'"amour rétrospectif" ouvrant sur un Ailleurs(87)- vont se nouer; il va recevoir la visite d'un

fantôme: celui d'une jeune fille morte d'amour parce qu'il ne la voyait pas; ce fantôme avec qui il va entrer en contact (d'abord par l'"écrit", ce qui n'est pas innocent), grâce aux conseils d'un aristocrate suédois, fervent des doctrines mystiques de son compatriote Swedenborg, va faire naître en lui un amour dégagé de toute impureté et dont le narrateur dit à peu près que c'est l'amour (de) l'idéal.

Il n'entre pas dans nos intentions d'analyser l'ensemble du roman, mais simplement de mettre en évidence certains éléments qui s'intègrent dans l'ensemble de notre propos.

La naissance de son amour pour Spirite conduit Guy de Malivert à opérer un déclassement de l'Ailleurs et même de l'art(88): Guy ne part en Grèce, dont il a pourtant dit, avant sa rencontre avec le fantôme, qu'il souhaitait la visiter, que pour échapper aux assiduités de sa prétendante, Madame d'Ymbercourt, et pour jouir de la compagnie de Spirite; en fait, c'est un autre voyage qu'il attend:

Sans doute, depuis que l'amour de Spirite l'avait dégagé des curiosités terrestres, le voyage en Grèce....(89).

Si Guy attend la mort et le passage dans l'au-delà, c'est en fonction des discours de Spirite, celui par exemple dans lequel précisément elle commente le spectacle qu'il contemple(90).

Au cours de ce voyage, il visite le Parthénon, et Spirite, usant de ses pouvoirs, le lui montre tel qu'il était dans son état primitif; voici la réaction de Malivert et le commentaire qu'en donne Spirite -dont il faut préciser qu'elle jouit elle aussi du pouvoir de se rendre sensible et visible pour Guy:

(...) costumée ainsi, Spirite ressemblait à une vierge des Panathénées descendue de sa frise. Mais dans ses yeux de pervenche brillait une lueur attendrie qu'on ne voit pas aux yeux de marbre blanc. A cette radieuse beauté plastique, elle ajoutait la beauté de l'âme.

Malivert monta les degrés et s'approcha de Spirite

qui tendit la main vers lui. Alors, dans un éblouissement rapide, il vit le Parthénon comme il était au temps de sa splendeur (...); mais à ce prodige il ne jeta qu'un regard distrait et ses yeux cherchèrent aussitôt les yeux de Spirite.

Ainsi dédaignée, la vision rétrospective s'était évanouie.; "Oh! murmura Spirite, l'art lui-même est oublié pour l'amour. Son âme se détache de plus en plus de la terre. Il brûle, il se consume. Bientôt, chère âme, il sera accompli ton désir (de quitter la terre et de voir ton âme rejoindre la mienne)(91).

La disqualification de l'Ailleurs a anticipé sur celle de l'art; il ne reste plus qu'à attendre la fusion de âmes dans la mort: ce qui se produit après l'assassinat de Malivert par des bandits grecs, dans une scène racontée par un témoin(91).

Le véritable Ailleurs, c'est l'au-delà, c'est la mort; on peut, et on doit, revenir ici à Baudelaire: face à ce monde inhabitable dont la mélancolie gautiérienne, on l'a déjà dit, fait qu'il est inhabitable, il ne reste que le "anywhere out of the world" pour ceux qui sont "d'ailleurs", non pas simplement parce qu'ils sont séparés d'une vraie patrie terrestre (être turc d'Egypte, ce qui offre déjà une sorte de marge), mais ceux qui sont d'une autre patrie que la terre(92).

Et pour revenir à quelque chose que nous évoquions plus haut, bien plus "loin" que cette pauvre géométrisation de l'Ailleurs comme contre-temps, voici la véritable ligne de fuite (y compris dans sa sémanthèse et dans ses connotations): l'au-delà.

Cet au-delà qui est comme un accomplissement de l'Ailleurs gautiérien, comme une transposition et un accomplissement surnaturel de l'Ailleurs et de l'exotisme, en même temps intensifie et distancie l'exotisme gautiérien et ses choix d'écriture: l'exotisme de Gautier est, fondamentalement, un exotisme pan-descriptif; or que dit Spirite à Guy à propos des visions célestes qui lui seront ouvertes lorsque son âme se sera détachée de son corps? Qu'il s'agit de quelque chose qui n'a rien à voir (c'est le cas de le dire) avec le regard, et donc avec la description, laquelle est alors condamnée au

paradoxe(93) de la prétérition:

Des mots humains ne peuvent rendre la sensation d'une âme qui, délivrée de sa prison corporelle, passe de cette vie dans l'autre, du temps dans l'éternité et du fini dans l'infini (...) A une intermittence d'ombre profonde avait succédé un éblouissement de splendeurs, un élargissement d'horizons, une disparition de toute limite et de tout obstacle, qui m'enivraient d'une joie indicible. Des explosions de sens nouveaux me faisaient comprendre les mystères impénétrables à la pensée et aux organes terrestres (...) Une lumière fourmillante, brillant comme une poussière diamantée, formait l'atmosphère; chaque grain de cette poussière étincelante, comme je m'en aperçus bientôt, était une âme(94).

L'exotisme gautiérien affirme souvent l'impuissance du langage; mais c'est une impuissance relative, compensée sur le versant qualitatif par la métaphore. Ici, l'intensification de l'Ailleurs en au-delà passe par la promotion du non-figuratif, qui naturellement fait du primat des notations de couleur et de lumière et de la disparition de la forme, fréquents dans la description exotique gautiérienne, une exigence absolue, qui débouche sur la création d'un paysage abstrait et entièrement symbolique, lequel ne peut conduire qu'à l'invalidation d'un exotisme fasciné par le miroitement des apparences et à la promotion d'une thématique spirituelle, ici explicite avec ce "paysage aux âmes".

Il n'y a donc pas solution de continuité mais intensification, ce qui confirme la vocation et la signification de radicalisation de l'Ailleurs en au-delà. Dans le cadre de cette intensification, qui se traduit (paradoxalement semblerait-il superficiellement) par la prétérition et l'abstraction, la valeur spirituelle de cet Ailleurs est thématifiée par cette résistance à la description, résistance du seul "enclos d'écriture" abrité des facilités prostitutionnelles qui accablent le "larbin descriptif".

Parallèlement, on observe un déplacement des capacités d'inventivité verbale qui s'affichent, s'exhibent (néologisme, écriture de mise en abyme de la métaphore) dans le texte exotique gautiérien. Dans *Spirite*, la seule invention verbale porte sur "Spirite", sur ce nom qui est à la fois l'emblème du texte - la recherche poétique d'une spiritualité protégée dans un Ailleurs infrangible, incorruptible, et abrité derrière les conventions libératrices du fantastique- et le nom du personnage libérateur, celui qui n'est qu'esprit et qui ignore les philistins, les spéculateurs, les utilitaires, parce que, étant sans corps, elle n'offre aucune prise, elle est débarrassée des compromissions de la matière -n'ayant pas de famille à nourrir, elle n'écrira jamais de comptes rendus journalistiques(95).

Notons aussi que la fonction/ valeur existentielle, qui est en général tout à fait au second plan dans les textes exotico-descriptifs de Gautier est ici présente au premier plan et entretient une bienheureuse coalescence avec l'élément spirituel et avec l'Ailleurs, par le biais (thématico-narratif) de la spiritualisation de l'amour pour Spirite, cet amour voué à l'au-delà puisque c'est une variation sur le thème de l'amour rétrospectif qui se sublime dans un amour qui ne peut plus être que spirituel:

Qu'avait-il perdu (pour n'avoir pas aimé Lavinia de son vivant), puisque Spirite avait conservé son amour au-delà du tombeau.....(96).

Enfin, pour en revenir à la question des relations de l'Ici et de l'Ailleurs, soulignons d'une part, la perennité, dans le récit, de l'ennui de Guy, Ici et Ailleurs, avant sa rencontre avec Spirite. Ennui thématiqué de façon fort intéressante par la conversation de ses amis au sujet de l'expédition égyptienne envisagée par le héros(97).

L'appartenance de Guy à l'Ailleurs ne fait aucun doute(98), de même que le caractère fatalement insatisfaisant des Ailleurs effectivement à sa disposition, qui sont en outre irrémédiablement convertis en catalogues de stéréotypes. Ce sont cette insuffisance et cette exténuation de l'Ailleurs évoqué à travers le court-circuit qui ramène les dimensions d'un monde ouvert sur le faux lointain oriental à l'exiguïté d'un boulevard arpenté par les fashionables qui affectent de le considérer comme "le seul endroit habitable de l'univers".

Mais il semble plus intéressant de voir les choses différemment: cet écrasement de l'Ici et de l'Ailleurs dans un espace dérisoire qui devient le monde fréquentable, c'est en définitive, dans le texte de l'auteur qui dit finalement la terre entière inhabitable, l'écrasement dédaigneux de l'espace terrestre en l'attente de l'autre-Ailleurs que va ouvrir le récit fantastique. Et ce n'est pas pour rien non plus que ce simple énoncé, si peu surprenant dans la prose humoristico-paradoxe, prête aussi largement à interprétation: dans cette pluralité, il y a un signal, qui indique que les jeux de la légèreté ouvrent sur la gravité, tout comme l'humour et l'insignifiance (du comportement du dandy ou de la jeune aristocrate embourgeoisée et affadie) ouvre sur la mort, autre butée de l'indescriptible, autre rempart contre l'écriture prostitutionnelle.

Le véritable Ailleurs sera donc l'au-delà, avec sa conjonction de la femme, de la mort -et de l'écriture: or, après sa rencontre avec Spirite, Malivert, qui écrivait en dilettante, et même n'écrivait plus du tout, reprend la plume; et l'écrit, qui avait servi de premier medium entre Spirite et Guy, devient cette fois medium entre les beautés de la terre et celles du ciel, c'est Spirite elle-même qui le dit:

Cela est beau (...) même pour un esprit; le génie est vraiment divin, il invente l'idéal, il entrevoit la beauté supérieure et l'éternelle lumière; Où ne monte-t-il pas lorsqu'il a pour ailes la foi et l'amour(99)!

La tension des récits fantastiques de Gautier vers un "anywhere out of the world" construit selon la logique qui vient d'être exposée, est aussi perceptible dans un (au moins) autre récit: dans *Avatar*, le héros se meurt d'une maladie d'amour, amoureux d'une jeune femme inaccessible; à cette mort, qui le guette, qui thématise les frustrations et les boitements de l'existence terrestre s'oppose sa mort à la fin du roman: Octave, ayant tenté une curieuse expérience de métempsychose qui le conduisait à "pousser" son âme dans le corps du mari aimé de la jeune femme, a échoué, la jeune femme a reconnu une âme étrangère. L'auteur de la miraculeuse migration tente alors de remettre les choses en ordre; mais par une sorte d'acte manqué, il laisse l'âme d'Octave s'échapper avec allégresse: c'est la mort-libération, ici encore vers un au-delà heureux, seul véritable Ailleurs

auquel le vénérable docteur Cherbonneau, dépositaire des secrets de l'Inde (c'est un beau clin d'œil) lui donne enfin accès.

Evoquons pour terminer un dernier récit qui manifeste un traitement encore différent des relations de l'Ici et de l'Ailleurs: *Fortunio*.

Fortunio participe, superficiellement, à la fois de l'Ici et de l'Ailleurs, puisque c'est un métis, que son indianité se traduit par son goût de l'excès et son occidentalité par un comportement de dandy. Aurait-on donc affaire ici à un personnage dont le prestige romanesque tiendrait à cette réunion gautiérienne (qui ne vaut pas comme abâtardissement) de l'Ici et de l'Ailleurs? Pas seulement, car un secret fascinant entoure dans le récit Fortunio, son être, ses apparitions, ses disparitions; ce secret, c'est celui de l'Eldorado, un non-lieu paradisiaque, utopique, magique et enfantin qu'il a fait édifier en plein Paris, et qu'il détruira avant de partir. Le véritable Ailleurs, dans ce récit encore, est un au-delà du réel, mais il se teinte(100) des nuances régressives du paradis enfantin, avec ses machineries, sa violence, son sadisme, et son inconsistance, avérée par la destruction finale: cet Ailleurs, c'est Sardanapale plus Barbe-Bleue; un Ailleurs (un peu) pour rire, parce qu'il n'en est pas d'autres, sauf à effectuer le passage à la limite du fantastique (dont les conventions ne sont pas ici respectées).

L'Orient à Paris: le monde moderne induit une reproblématisation de l'Ici et de l'Ailleurs, à travers le phénomène de recomposition centripète, autour de Londres et de Paris "capitale du XIXème siècle", qu'illustrent les expositions universelles. Gautier, spécialiste de l'exotisme et de la description, se retrouve en première ligne: lui qui fait profession d'exote, fait aussi profession de journaliste; et dans une écriture qui se venge de ses propres insuffisances prostitutionnelles en jouant parfois le double langage (autre manière d'être "ici" et "ailleurs"), il évoque ce rapprochement de l'Ici et de l'Ailleurs, sauvant ce qui peut l'être. Mais c'est peut-être trop peu de choses. Et à celui dont un journaliste sarcastique disait qu'il était bien aise, en se rendant en Algérie, d'aller voir si l'Arabie telle que Dieu l'avait faite était bien telle que Gautier l'avait

faite/inventée(101), il ne reste alors que la solution de la radicalisation. Solution pleinement cohérente au regard de son esthétique (l'art est Ailleurs, et est ainsi voué à produire de allégories, des métaphores et des rêveries de l'Ailleurs, contre le siècle de philistins qu'il faut hélas caresser), qui lui permet un approfondissement de l'écriture fantastique et une spiritualisation de l'Ailleurs, tentative désespérée, à l'heure où il faut faire, quand même, l'éloge du machinisme, et où "l'Algérie est infestée de Français"; et l'Ailleurs, ainsi déplacé, devient définitivement le lieu d'une fuite (Gautier n'est pas l'homme des combats, surtout pas des combats contre la prolifération de l'infection), le "anywhere out of the world".

Guy BARTHELEMY

#### NOTES

1. La bibliographie des ouvrages consacrés , en partie ou en totalité, aux expositions universelles est abondante; nous citerons *Les Expositions universelles de Paris*, P. Ory, Ramsay, 1982; *Expositions*, P. Hamon, Corti, 1989; *Les Expositions universelles*, L. Aimone et C. Olmo, Belin, 1993.

2. Notre corpus est constitué par des articles extraits de *L'Orient*, Charpentier, 1877: *Tome I*: "En Chine"; "Souvenirs de l'Exposition universelle de Londres" (de 1861) repris de *Caprices et zigzags*, 1856; "Musiciens chinois"; "Chinois et Russes à l'Exposition universelle de Paris", 1867; "Le Japon", 1863; "Acrobates et saltimbanques orientaux"; "La Troupe de Taïcoun"; "L'Inde à l'Exposition universelle de Londres" (de 1861) et "Les Barbares modernes à l'Exposition de Londres" (de 1851), deux textes repris de *Caprices et zigzags*. *Tome II*: "Missions évangéliques"; "Acrobates indiens"; "Le Hachich".

2bis. NDLR: La rédaction laisse à l'auteur la responsabilité de ses néologismes.

3. Il est difficile de ne pas faire le rapprochement entre ce pan des expositions universelles et la constitution de l'ethnographie comme discipline universitaire: on sait que c'est à la suite de sa création pour l'exposition de 1878 que le Trocadéro, pavillon "colonial", devint musée d'ethnographie. Voir N.Dias, *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro.....*, CNRS, 1991.

4. Derrière cette question, une autre plus complexe, dont nous ne pouvons ici qu'esquisser les contours, celle de la médiation: la possibilité du rapport à l'Autre et à l'Ailleurs implique la présence de facteurs de médiations, en l'absence



desquels ce rapport est condamné à buter sur une forme plus ou moins radicale d' "intraductibilité" de l'Ailleurs et de l'Autre, qui, de ce fait, resteront, en termes gautiériers, à l'état de "chimère" (voir infra); inversement, il peut exister un risque de "médiation excessive", qui conduit l'Autre et l'Ailleurs à s'abolir, à n'être plus que des décors stéréotypés voués à la "consommation de masse". Nous verrons comment Gautier pose, de façon équivoque, voire duplice, le problème de la fonction de médiation des expositions universelles.

5. Par là nous pouvons distinguer chez Gautier *l'exotisme* et *l'Ailleurs*: l'exotisme est un rapport intense, jubilatoire, mais essentiellement esthétique et hédoniste, à une réalité-autre, dont la "visibilité" est la qualité première; l'Ailleurs est, sous sa forme la plus radicale, une postulation que nous analyserons en référence à la mélancolie gautiérienne qui se radicalise dans la recherche d'un "n'importe où hors du monde" dont les résonances sont, dans tous les sens du terme, plus graves que celles de l'exotisme. Sous sa forme mineure, il est un contre-modèle esthétique et culturel qu'on oppose à l'Occident "développé". Les relations entre les deux termes n'en sont pas moins fort complexes: si nous insistons sur leurs lignes de clivage et leurs solutions de continuité, c'est parce que nous nous intéressons à la place, dans l'esthétique et dans l'œuvre de Gautier, de l'écriture de ces textes qui entérinent la présence de ce que, par commodité, nous nommons "l'Orient à Paris" (il s'agit en fait plutôt de l'Orient à Londres).

6. Peut-être faut-il la saisir dans un rapport d'opposition, implicite et originellement provocateur, avec des modèles d'écriture scolaires et académiques comme celui de la dissertation journalistico-politique, réglée par sa prétention au sérieux, à la mesure et à la raison; Gautier, au contraire, cultive l'empilement démesuré, l'incongruité des inventaires et l'humour.

7. Là encore, l'humour reste présent: il est créateur d'incongruité et constitue l'ultime refuge de Gautier au moment où sa verve se banalise, l'ultime moyen aussi de suggérer l'inouï, l'Autre. C'est de ce point de vue qu'il convient d'observer dans le passage suivant ("L'Inde", p. 321), le trajet de l'adjectif "chimérique" vers la métaphore finale: "(...) Nous voyons dans le Palais de Cristal, la réalité de ces merveilles, qui nous semblaient *chimériques* (...). Ce n'est pas seulement dans les mises en scène d'opéras féeriques que ces magnificences existent, et les poètes de l'Orient font à tout moment des métaphores dont s'effarouchent l'économie occidentale, qui remuent les pierreries par monceaux et battent *des omelettes de soleil*(...)."

8. En l'occurrence, il s'agit des deux pays "frères" -dans l'imaginaire occidental- de la Chine et du Japon; voir dans "Le Japon" (p. 272): "La Chine, ouverte maintenant, s'est abritée bien des siècles derrière sa grande muraille; elle restait pour l'Europe la *chimérique* patrie des dragons bleus, des poussahs dodelinant de la tête et des miaos en porcelaine. Quant au Japon, il était inviolable et inviolé."

9. Tome I, p. 272.

10. Logique qu'on opposera à celle à laquelle renvoie la notion de "géographie magique" chez Nerval; voir le chapitre IV du *Voyage en Orient*.

11. "Le Japon", p. 281: "Les Japonais ont le sentiment de l'art; leur goût n'est pas *chimérique et monstrueux* comme celui des Chinois". "Les Barbares modernes"(p. 364): "La beauté consiste pour (les Chinois) dans des inventions chimériques. Ils demandent aux déviations infinies du laid les moyens de raviver leur goût blasé et monstrueux."
12. Cf *La Pensée sauvage*.
13. "Les Barbares modernes", tome I, pp. 354-355.
14. *Ibid.*, pp. 364-365.
15. Et pas seulement vis-à-vis de la société française: Nerval, comme Gautier, dit qu'il est devenu un uniforme de toute l'Europe "moderne".
16. Voir, évidemment, la Préface de *Mademoiselle de Maupin*.
17. "Les Barbares modernes", p. 350: "La Turquie, bien qu'elle commence à se *civiliser*, dans le mauvais sens du mot, a une exposition riche, éclatante et nombreuse" (c'est Gautier qui souligne). Ce n'est pas le cas de l'Algérie, arrivée pour sa part au terme de ce processus de dénaturation qu'est la "civilisation négative" (*ibid.*, p. 362): "L'Algérie étant infestée par les Français, n'a que très peu de produits sauvages: quelques haïks, quelques gandouras (...) rappellent seuls l'ancienne industrie des peuplades barbaresques."
18. Compte rendu de *La Péri*, dans *La Presse* du 25 juillet 1843 sous forme de lettre à Gérard de Nerval, *Correspondance générale*, tome II, p. 40.
19. La résonance baudelairienne se retrouve aussi dans le motif des nuages: voir la fin du premier des "Poèmes en prose" du *Spleen de Paris*, d'ailleurs intitulé "l'Étranger": "J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages?" Quant à la thématization de la radicalisation de l'Ailleurs, voir le vers 12 de "A une passante": "Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!" La superposition-confusion introduite entre la dimension spatiale et la dimension temporelle, et la maximalisation qu'elle produit, avec ce "jamais" mis en italique par Baudelaire est significative: le véritable Ailleurs, c'est l'éternité, c'est-à-dire l'au-delà; nous verrons comment cette notion d'au-delà intervient, dans le cadre d'une problématique voisine, chez Gautier.
20. Voir *Constantinople*, chapitre 7, éd. M. Lévy, 1854, p.92, chapitre 4, p. 62.
21. "Le Hachich", tome 2, p. 50.
22. On retrouve cette dernière image dans *Spirite*.
23. Pp. 52-53: "Jamais béatitude pareille ne m'inonda de ses effluves; j'étais si fondu dans le vague, si absent de moi-même, si débarrassé de moi, cet odieux témoin qui vous accompagne partout...".
24. Voir l'importance des phénomènes de décomposition-recomposition dans le récit de prise de hachich; voir le dessin réalisé par Gautier pendant son "ivresse" (p. 53): "Un autre croquis portant cette légende -un animal de l'avenir- représente une locomotive vivante avec un cou de cygne terminé par une gueule de serpent d'où jaillissent des flots de fumée, avec des pattes monstrueuses composées de roues et de poulies.(...).." On pourra comparer cette description à celle que nous analyserons plus loin et qui concerne les machines vues par Gautier pendant

l'exposition de Londres: d'un côté une monstruosité "chimérique", associée à un Ailleurs radical et porteur, comme l'atteste le dessin, d'une esthétique; de l'autre une monstruosité que Gautier associe à la déshumanisation machiniste.

25. Tome I, p.283; nous soulignons.

26. Tome I, p. 290; nous soulignons.

27. Pp. 229-231; nous soulignons.

28. On sait que c'est, entre autre, une nouvelle préciosité que recherche Leconte de Lisle dans ses *Poèmes barbares*.

29. "L'Inde", p. 311.

30. Un rêve qui hésite entre la navigation aérienne et le chemin de fer....; donc entre le modernisme technologique et l'anticipation technologique de l'aéroplane. La vision, par ailleurs, et précisément parce qu'elle marie modernisme technologique et inventivité poétique, n'est pas sans rappeler les *Villes* de Rimbaud, autre lieu de réinvention d'un Ailleurs. inouï.

31. *La Presse* du 7 août 1849: "... non cette civilisation bête qui consiste à mettre des redingotes aux Turcs et à importer des étoffes imperméables dans des pays où il ne pleut jamais, -mais la civilisation intelligente qui, tout en portant notre science aux barbares, prendrait d'eux la poésie et la beauté."

32. "Les Barbares modernes", p. 358: "Le confortable, qui serait peut-être une gêne dans les pays chauds, n'existe pas pour eux; la beauté y passe avant la commodité."

33. "L'Inde", p. 307: "(...) mystérieuse contrée où ont pris naissance, à des époques qui se perdent dans la nuit des temps et qui déconcertent toute chronologie, les théogonies, les civilisations, les sciences, les arts, les langues dont les nôtres ne sont que les effluves et les dégénérescences. Quand l'Égypte commençait, l'Inde était déjà vieille."

34. "En Chine", p. 236: "(...) race à la fois enfantine et décrépète, civilisée quand tout le monde était barbare, barbare quand tout le monde est civilisé; stationnaire au milieu des siècles qui s'écoulent et des empires qui disparaissent."

35. On aura reconnu évidemment les deux catégories qui caractérisent le processus du rêve selon Freud.

36. Le vertus qui tiennent à sa nature de paradoxe et d'antithèse; la trouée de l'altérité se signale par sa capacité à dépasser la logique de la contradiction chère aux Occidentaux.

37. Rêve et ancrage du Moi, rêve et mélange ici/ailleurs: on retrouve cette donnée dans le texte consacré à l'Inde: op. cit. (tome I, pp. 306-308, 310-311) et aux Acrobates indiens (tome 2, pp. 25-26).

38. Il faudrait ajouter l'acception qui paraît dans les pages mentionnées ci-dessus: l'Inde restera à l'état de chimère (= Ailleurs sujet de rêverie) parce que Gautier ne pourra aller en Inde.

39. Le texte est trop long pour être cité ici, voir op. cit. tome I, pp. 301 sqs.

40. Voir la Préface de *Mademoiselle de Maupin*.

41. *Op. cit.*, tome I, pp. 364-365.

42. Chapitre X, pp. 126-127.
43. Pour faire allusion à la problématique développée par P. Hamon dans son ouvrage éponyme.
44. Comme nous le verrons dans la dernière partie.
45. "Produit des blancs reflets du sable/ Et du soleil toujours brillant/ Nul ennui ne t'est comparable/ Spleen lumineux de l'Orient"( *Emaux et Camées*, cité par P. Jullian, *Les Orientalistes*, Office du livre, Fribourg, 1977).
46. "En Chine", op. cit., tome 1, p. 247
47. "L'Inde...", op. cit., tome 1, p. 342.
48. Dans le cadre d'une rhétorique métaphorique crypto-fantastique que banalisera par exemple Zola dans son évocation du monde industrialo-prolétaire: la représentation de la locomotive dans *La Bête humaine*, celle de la mine dans *Germinal*, celle de l'alambic dans *L'Assommoir*.
49. L'Inde...", p. 306: "...nous ne poussons pas au milieu d'un siècle, le plus grand que les évolutions des temps aient amené, des gémissements élégiaco-romantiques...".
50. Dans le meilleur des cas, il sert de comparant à l'adresse surhumaine des artisans barbares: "(...) ces grands artistes seraient gens à vouloir tisser la lumière électrique, s'ils la connaissaient" ("L'Inde", p. 333).
51. Cf le rôle du "Aussi...", p. 306.
52. Voir note supra.
53. "Les Barbares modernes", p. 356.
- 54 "En Chine", tome 1, p. 250: "L'homme ne sortirait pas de la vie sans avoir visité sa planète et admiré la création dans son ensemble, comme c'est son devoir." *Constantinople*, 1er paragraphe: "(...) ne faut-il pas parcourir un peu la planète sur laquelle nous gravitons à travers l'immensité, jusqu'à ce que le mystérieux auteur nous transporte dans un monde nouveau pour nous faire lire une autre page de son œuvre infinie?"
55. C'est aussi le cas de *Constantinople*, lorsqu'il évoque, à propos de la destruction des Janissaires, la valeur irremplaçable de la "torche du fanatisme" et de l'"énergie de l'ancienne barbarie".
56. De la p. 303 à la p. 309.
57. Fin de "L'Inde", p. 342. Rappelons que les fakirs de l'Inde ont à un moment du XIXème siècle fasciné les Occidentaux; voir l'iconographie présentée dans *L'Inde au XIXème siècle*, A. Okada; AGEP éditeur, 1991; les étrangleurs, et plus largement le fanatisme religieux indien doivent leurs lettres de noblesse littéraire à J. Verne: voir *Le Tour du monde en quatre-vingt jours* (la scène du "sutti" ou crémation de la veuve et le sauvetage de celle-ci par Passe-Partout le Français), et *La Maison à vapeur*.
58. Remarquons néanmoins la complexité du problème de la barbarie religieuse: dans "Missions évangéliques" (tome 2), on trouve un discours conventionnel de condamnation du paganisme et de l'animisme (associés à un fantasme de cannibalisme); mais à la fin de "L'Inde", on rencontre une représentation

dérisoire des Thugs convertis, occupés de travaux de tissage sur un modèle européen, châtiment dont Gautier affirme, mêlant paradoxe, humour noir et nostalgie de la barbarie, qu'il est plus horrible que la condamnation à mort.

59. Voir de la page 247 à la fin de l'article.

60. Dont on sait qu'elle entretient avec le chemin de fer, au XIX<sup>ème</sup> siècle, une relation de métaphorisation réciproque, chez Gautier et Nerval, au grand dam de l'un et de l'autre: voir chez Gautier le titre *Caprices et zigzags*, voir son apologie de la ligne brisée et du hasard comme "principe heuristique" (J.C. Berchet), voir la transfusion de ce principe dans son écriture même: cf *Constantinople*, chap. 9, p. 115: "la phrase suit la phrase comme le pas suit le pas". Chez Nerval, voir le refus de la ligne droite et du chemin de fer dans le chap. 1 du *Voyage en Orient* et dans *Promenades et souvenirs*.

61. P. 249.

62. Que Nerval et Gautier ne sont pas les seuls à railler: voir les nombreux dessins que lui consacre Daumier.

63. P. 248.

64. Evidemment totalement incompatible avec la logique singularisante de "l'impression" -maître mot du récit de voyage dans la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, et d'abord dans le titre fondateur de Lamartine *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient*.

65. P. 241.

66. Du même type que la réticence qui, dans *La Chartreuse de Parme*, fait hésiter Fabrice à s'enfuir aux Etats-Unis parce que c'est son épicier qui déciderait de la marche de la société, mais surtout de celle qui se dégradera chez Loti en autosatisfaction, en mégalomanie bovaryque et en mépris pour ce qu'il nomme "le troupeau" (Gautier, lui, parle de "convoi").

67. Formule prononcée par Gautier à propos de son enfermement, par son public, dans sa fonction de descripteur-voyageur, le 6 juillet 1872.

68. R. Chambers: il est des publics devant lesquels on est coupable de réussir.

69. Nous avons vu, à travers l'analyse des deux acceptions du mot "chimère", que c'était même le contraire.

70. P. 248; cet "autrefois" sent l'"*illo tempore*" du mythe, celui d'un monde où la définition des possibles empruntait d'autres voies.

71. P. 236.

72. "Chinois et Russes à l'exposition universelle de Paris", 1867, p. 260.

73. "Acrobates et saltimbanques orientaux, II La Troupe du Taïcoun", tome I, pp. 290 sqs.

74. P. 285.

75. P. 295.

76. C'est une forme de prostitution que Gautier connaît bien, et dont il aurait préféré que ceux qui représentent l'extrême-Ailleurs -le Japon étant pour lui, comme nous l'avons déjà dit, moins connu que la lune- s'en départissent.

77. Nous ne traitons pas le cas du salon chinois de la rue Vivienne, bel exemple

d'institutionnalisation d'un spectacle exotique, c'est-à-dire là encore, réduction de l'Autre à une fonctionnalité dérisoire de distraction du Parisien,-ce qui n'est pas sans rappeler les décors exotiques qui proliféreront un moment dans les maisons closes parisiennes.

78. "L'Inde", pp. 342-343, clause de l'article.

79. C'est aussi une manière de se venger de sa propre complaisance, et d'un monde dans lequel Milo n'envoie à l'exposition universelle que...du savon.

80. Voir à ce sujet G. Barthélemy "Constantinople chez Nerval et Gautier, une esthétique petit romantique", *BSTG* n°12, 1990.

81. Voir par exemple, au même titre, la surutilisation de l'énumération, de la liste.

82. Voir dans notre corpus l'insistance de la référence aux rêves: à la fin du texte consacré aux acrobates japonais; dans le texte consacré au hachich.

83. Lorsqu'il commente le travail de décoration du vêtement en Inde -voir supra- comme condensation de la création, ou quand il parle du voyage comme devoir métaphysique.

84. Voir le début de l'article sur la Chine.

85. Flaubert, lettre à Louise Colet: "As-tu appris qu'Enaut va en Orient? C'est à dégoûter de l'Orient. Quand je pense qu'un pareil monsieur va pisser sur le sable du désert! et à coup sûr (lui aussi) publier un voyage en Orient."

86. Éd. de l'Age d'homme, Flammarion, 1970.

87. Voir *La Morte amoureuse*, *Le Roman de la Momie*, etc.

88. On sait que dans l'esthétique de Gautier, la hiérarchisation de l'Ailleurs et de l'art se produit, en augmentant, du premier vers le second.

89. P. 172. Voir jusqu'à "il aimait la mer". Impatience et destin dans l'au-delà dont le baron de Feroë donne, dans la clause du roman, une représentation allégorique, lorsqu'il évoque le sort des deux amants réunis par la mort, p. 189. Belle allégorie que celle d'un Ailleurs dans lequel le Moi, enfin réconcilié, reforme un androgyne primordial et entièrement spiritualisé.

90. P. 174: "C'est là sans doute un merveilleux spectacle..... la poussière sidérale". On aura relevé la tonalité un peu pascalienne (si ce n'est qu'elle est tournée vers l'émerveillement plutôt que vers la terreur) de ce passage; tonalité surprenante chez Gautier, et qui, en l'occurrence, a fonction de signal: il y a comme une concentration vigoureuse et lyrique dans cette évocation qui rompt avec la logorrhée descriptivo-énumérative de Gautier; c'est, à l'intérieur de l'œuvre, une description qui est proprement un Ailleurs.

91. Pp. 187-188.

92. Comme si Gautier prenait au pied de la lettre l'expression selon laquelle le ciel est la patrie des âmes.

93. Le paradoxe est une caractéristique constante, sérieuse ou ironique, phraséologique ou épistémologique, chez Gautier.

94. P. 134.

95. Péril contre lequel Gautier a également prémuni son héros, comme il prémunit la plupart de ses héros (sauf Sigognac, mais c'est une autre histoire) en

leur donnant la richesse.

96. P. 114. Voir jusqu'à "son idole disparue".

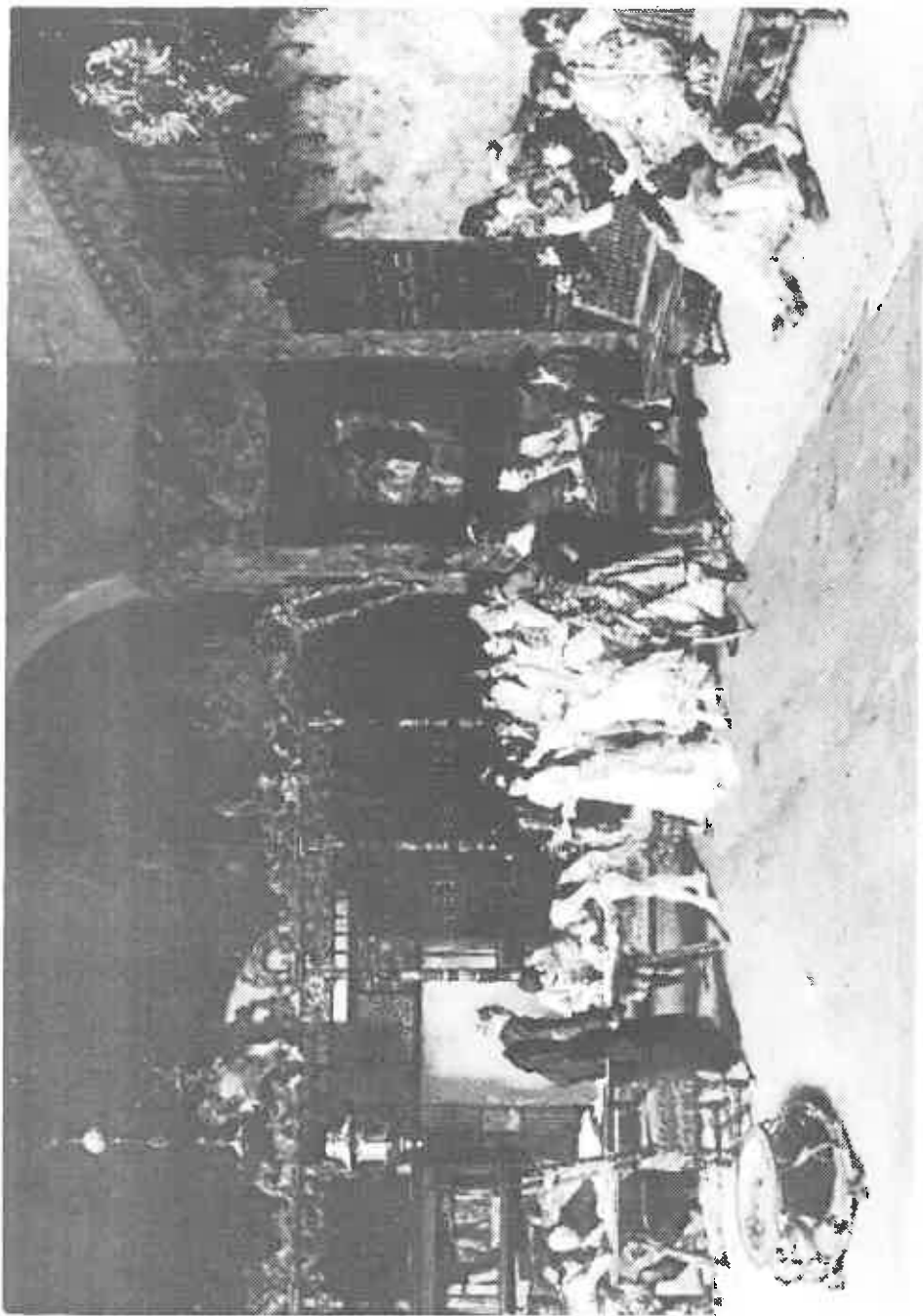
97. P. 118.

98. Il est question, en tout, à trois reprises de ces "goûts barbares", p. 101, p. 162 et ici p. 118.

99. Ce qui ne manque pas d'intérêt, du fait que l'Au-delà est ici la métaphore d'un Ailleurs radical, et que les problématiques de l'Ailleurs et de l'Autre au XIXème siècle sont souvent associées, notamment chez Nerval, à des problèmes de médiation et de proxémique.

100. Voir les analyses d'A. Ubersfeld, *Gautier*, Stock, 1992.

101. Article cité dans l'éd. de M. Cottin du *Voyage pittoresque en Algérie*.



*Fig. 1*



**LÉGENDAIRE ESPAGNE:  
MYTHE DÉPEINT, MYTHE DANSÉ:  
D'UN TABLEAU DE MARIANO FORTUNY À UN  
DERNIER BALLET DE THÉOPHILE GAUTIER**

Il se pose ici la question complexe des rapports entre le lisible et le visible, de leur rôle dans la création d'une vision personnelle du lecteur/spectateur, puis de la confrontation de cette vision préfigurée avec sa réalité vécue. Il s'agit ensuite de la ré-écriture de ce mythe, (mythe inassouvi dans ses contacts avec l'actualité) dans un nouveau texte, ancré dans la complexité du spectacle. Là, tous les éléments de la création artistique se trouvent en harmonie -décors, personnages, costumes, geste, mouvement, danse, musique, chant- et "l'illusion comique" estompe les barrières entre le vrai et l'imaginaire pour créer le moment fugitif du mythe réalisé(1)

Ainsi en fut-il pour Théophile Gautier, qui transporta les images préconçues d'une Espagne captée dans l'œuvre de poètes et de peintres, dans son propre "mirage de l'Espagne" (le terme revient sans cesse sous sa plume), d'une Espagne légendaire, mythique même. L'imaginé sera-t-il confirmé ou nié dans sa confrontation avec le vécu lors du contact avec la réalité du "voyage en Espagne"(2)?

Puis Gautier transformera ces deux Espagnes, l'imaginée et la vécue dans son texte -poème, roman, conte, articles de critique. Mais l'écriture semble ne pas suffire, le spectacle, et plus encore pour Gautier féru de danse -et de danseuses!-, le ballet parut une forme plus apte à saisir dans le vécu de l'expérience personnelle les images poursuivies à jamais dans sa quête inassouvie d'une expression tangible de son mirage. Ainsi, lorsqu'il vit, moins de deux années avant sa mort, le tableau, "Un Mariage espagnol" de Mariano Fortuny

y Marsal, il en fut inspiré pour composer un ballet, dans lequel il ferait revivre ses images espagnoles sur la scène, présentes et, même passagères, infiniment renouvelables(3).

C'est ainsi que certains poèmes dans *Les Orientales* de Victor Hugo avaient révélé au jeune Théophile de dix-huit ans une Espagne légendaire, haute en couleurs, aux contrastes abrupts, aux paysages évocateurs, aux personnages pittoresques. Bientôt ces images se virent élargies par des poèmes de Musset, des contes de Nodier, de Dumas père, de Mérimée et d'une infinité d'autres textes évoquant cette Espagne, à la fois si proche et pourtant si autre.

Dans cette Espagne légendaire, les noms des villes chantent - "Bilbao, Murcie, Jaën, Alcantara, Cadix"-, et par-dessus toutes, "Séville", égalée pas même par Grenade(4). Gautier voit son Espagne peuplée de

divers types espagnols bien caractéristiques, de tous les rangs et de toutes les origines de la race hispano-arabe(5)

(ce mot "caractéristique" vient sous la plume de Gautier dès qu'il parle de l'Espagne), tels de passionnés toreros, de vieilles duègnes-célestines revêches qui surveillent leurs jeunes pupilles (mais ce n'est que pour mieux les perdre), et surtout, de ravissantes jeunes femmes, majas ou "brunes andalouses", à "l'œil noir", dont

le regard luit sous les mantilles(6);

ces jeunes Espagnoles sont courtisées par des prétendants allant du roi et du Grand d'Espagne au hors-la-loi et au torero.

En 1850, Gautier rappellera avec nostalgie

ce beau pays que l'école romantique remit à la mode par *Les Orientales* de Victor Hugo, les *Contes* (d'Espagne et d'Italie) d'Alfred de Musset, le *Théâtre de Clara Gazul* et les *Nouvelles* de Mérimée. On étudia le romancero, les pièces de Calderon, et le mouvement des esprits passant bientôt de la poésie

aux autres arts, on s'enquit de la peinture espagnole, dont quelques sérieux exemples.... donnaient une haute idée, et surtout une idée analogue aux sentiments de l'époque(7).

Ces images, toutes "littérisées" trouvèrent de plus leur confirmation visuelle dans l'œuvre des peintres espagnols, tout d'abord à travers certaines estampes de l'œuvre gravé de Goya, des *Caprices* surtout(8) et, après 1838, grâce aux quelque cinq cents tableaux de la Galerie espagnole de Louis-Philippe, dont l'impression laissée dans l'imagination française fut profonde et permanente(9)

Toute cette imagerie espagnole fut enrichie encore par les apports de l'œuvre des compositeurs, tels Alphonse Royer et Hippolyte Monpou et par un engouement sans pareil pour les spectacles de danses espagnoles, *seguedillas*, *boleros*, *fandangos*, *cachuchas* d'une Fanny Elssler, d'une Dolores Serral, d'une Manuela Dubinon, d'une Petra Camara(10).

Ces images espagnoles préconçues par Gautier grâce au texte et au tableau, résisteront-elles au contact avec le réel lors de ses séjours en Espagne, ou s'évanouiront-elles devant l'actualité d'un quotidien souvent par trop familier? Reposons ici la question qu'Henri Heine avait adressée à Gautier prêt à partir pour l'Espagne:

Comment ferez-vous pour parler de l'Espagne quand vous y serez allé(11)?

Et Gautier de lui répondre, en 1864, presque un quart de siècle plus tard:

Plusieurs voyages réels n'ont pas fait évanouir les mirages de mon imagination(12)!

Certes, l'Espagne que Gautier trouva lors de ses cinq voyages outre-Pyrénées(13), était bien loin de celle évoquée dans *Les Orientales*, *Hernani*, *Carmen*, les *Contes d'Espagne et d'Italie*, ce n'était pas non plus celle des *Caprices* et de la *Tauromachie* de Goya, ni des infantes et des rois de Vélazquez ou des saintes de Zurbaran,

mais si Gautier se dit souvent désenchanté par l'actualité de l'Espagne contemporaine, par la disparition de tout un passé pittoresque, par le "modernisme" qui détruit tant de charmes anciens, par le "parisianisme" et l'anglomanie actuels, il lui arrive, pourtant, de happer au passage quelques éléments -trop brefs, trop fugitifs-, mais tels que ceux dont il avait perçu les réflexions dans son mirage: cela fut le cas lors des nombreuses corridas auxquelles cet aficionado fervent assista le plus fréquemment possible, ou encore quand il poursuivit l'apparition momentanée d'une "vraie" maja au Rastro (les Puces) de Madrid ou qu'elle lui apparut, visible mais inaccessible, comme enfermée dans l'écrin de son mirador à Fontarabie. N'oublions pas non plus que son admiration des costumes "caractéristiques" (encore ce mot!) poussa Gautier à s'en faire faire un éblouissant par un tailleur à Grenade. Un autre de ces moments privilégiés de la confirmation de son Espagne profonde fut quand il découvrit, du haut du port de Despenaperros

le paradis de ses rêves

andalou, inondé d'une

lumière comme de l'or et de l'argent liquide(14).

Mais nous osons presque affirmer que, plus encore qu'en Espagne, et surtout plus fréquemment, il retrouva certains aspects de son mirage réalisés à Paris même, lorsqu'il y assista à quelque spectacle de danse.

Mais ce mirage, tout en ayant surgi d'éléments tangibles, restera-t-il à jamais insaisissable dans la réalité de l'immédiat?... comment l'atteindre? Reste l'écriture; toutefois, arrivera-t-elle, à son tour, à en capter les sources, à fixer l'élusif, à animer un rêve(15)?

Gautier entreprendra de le faire dans de nombreux écrits; tout au long de sa vie: le *Voyage en Espagne*, *Espana*, *Militona*, le vaudeville *Un Voyage en Espagne*, ses feuilletons sur la peinture et sur la danse espagnoles, ses poèmes, ses récits de voyage, ses articles de critique, et tant d'autres de ses pages, qu'elles portent directement sur les "cosas de Espana" ou non, se révèlent des témoignages de son rêve espagnol.





*Fig. 3*

Cependant l'écriture ne semble pas suffire à Gautier, ancré dans le concret, et ce sera dans la création d'un ballet, forme multiple, à la fois présente et passagère, qu'il tâchera une ultime fois, de donner un semblant de vie et de permanence à certaines de ses images espagnoles.

Ainsi, au mois de mai 1870, Gautier voit exposée chez Albert Goupil, marchand de tableaux, place du Nouvel Opéra(16), la toile "Le Mariage espagnol" ("La Boda en la vicaria de Madrid") de Mariano Fortuny y Marsal, jeune peintre catalan, de renommée déjà solidement établie. Ce tableau raviva en lui toutes ses anciennes ferveurs pour l'Espagne, jamais éteintes d'ailleurs. Dans une de ses dernières lettres à Carlotta, en janvier 1872, l'année même de sa mort, il allait encore exprimer ses regrets de

n'avoir jamais pu habiter (les) châteaux

qu'il avait "si souvent bâti(s)" en Espagne(17).

Écoutons quelques extraits de sa description du tableau:

Le mariage que représente Fortuny a lieu dans la sacristie d'une église de Madrid (...). Une grille ouvragée (...) de ce style que les Espagnols appellent *chirriguiresco*(sic) (...) sépare la sacristie de l'église, des lampes pendent du plafond. Des tableaux de martyres, des miroirs de Venise (...) des bancs de bois curieusement découpés (...), une bibliothèque, des tables grandes et petites, un brasero d'un travail exquis (...).

A une de ces tables un paroissien consulte un prêtre, à l'autre se signe le contrat de mariage (dans l'Espagne d'alors, l'Eglise avait la responsabilité de la légalité civile du mariage). Et relevons maintenant des éléments du tableau qui réapparaîtront dans le ballet: les mariés et leurs invités sont placés à l'extrémité droite de cette table; nous les retrouverons presque tous dans le ballet, ils forment le groupe central de la composition; un flagellant s'approche d'eux pour demander l'aumône; à l'avant-plan droit, un torero et une maja sont

assis -affalés plutôt- sur un banc, eux aussi sont accompagnés de leurs amis, la maja semble dormir, les autres regardent le groupe de la noce et ont l'air de s'ennuyer, ou même de se moquer des premiers!

Gautier fit un long compte rendu enthousiaste de ce tableau dans *Le Journal officiel* du 19 mai 1870; ce texte compte encore aujourd'hui parmi les analyses qui font autorité sur l'œuvre de Fortuny en général, et sur cette toile en particulier(18). Selon son gendre Emile Bergerat

l'émotion du critique avait réveillé le génie du poète(19),

et, poussé par cette évocation du

monde à jamais disparu des toreros, des majos, des manolas, des moines, ..., de toute la couleur locale de la Péninsule(20)

Gautier décida d'animer cette icône espagnole en la transposant sur la scène, sous forme d'un "ballet de caractère".

Bergerat, qui devait recueillir les derniers propos de celui qu'il appelait "le maître", avec la fidélité d'un fils dévoué et le sérieux d'un disciple attentif(21), nous rassure quant à la réalité de cette dernière œuvre de son beau-père:

Le ballet existe; il a été écrit entièrement(22).

Puis il nous informe même du sort des deux exemplaires du texte, dont l'un se trouverait entre les mains de Théophile Gautier fils(23), tandis que l'autre aurait déjà été transmis au musicien espagnol qui devait en composer la partition, le comte Guillermo Morphy(24). Malheureusement, déjà du temps de Spoelberch de Lovenjoul, l'espoir de retrouver au moins un de ces deux textes s'était pratiquement envolé. Lovenjoul dit n'avoir pu ni retrouver ces manuscrits, ni même se mettre en rapport avec la famille Morphy(25). Toutefois, Bergerat a pu nous en transmettre un canevas détaillé, qui nous paraît rédigé sous la direction immédiate de Gautier: nous y



entendons “la voix du maître” et reconnaissons son style: là se retrouvent non seulement de longs extraits du feuilleton sur Fortuny, mais encore des idées, des expressions et des commentaires fréquents sous la plume de Gautier quand il parle de toute chose espagnole, et cela encore dans des textes qui ne portent aucunement sur l’Espagne! Le pittoresque espagnol restera son barème constant de comparaisons; ainsi, pour n’en donner qu’un seul exemple, quand il sera à Saint-Pétersbourg en 1858, “l’ancien habit national des nourrices” russes lui rappellera “le costume de pasiega” des nourrices espagnoles, et “le chapeau aplati” des bébés du Grand Nord le fait penser au “sombbrero calanes” andalou(26).

Le tableau sous les yeux et le feuilleton sur Fortuny en main, scrutons maintenant le canevas du ballet.

Théophile Gautier, myope qu’il était, a certainement regardé ce tableau de très près et il en transposera sur la scène et le thème, et de nombreux éléments touchant aux personnages.

Le thème restera, bien sûr, celui d’un “mariage espagnol” -le titre français du tableau. Remarquons pourtant que ce n’est déjà plus un mariage madrilène, ce qui aurait été plus proche du titre original choisi par Fortuny, c’est devenu “un mariage à Séville”. Bien sûr, Gautier changera de décor pour son ballet, Madrid, capitale trop “moderne”, trop marquée par des influences étrangères, n’avait pas pu assouvir sa soif de pittoresque espagnol et cette sévère ville castillane deviendra une enjouée Séville sise dans son “paradis terrestre” andalou.

Il est aussi évident que la sacristie d’une église de grande ville n’est guère un endroit approprié pour servir de décor à un ballet “chanté aussi bien que dansé”, animé par un folklore de danses exubérantes et souvent d’une volupté séductrice des plus suggestives. Gautier s’était en effet proposé d’inclure dans son ballet

tous les airs espagnols, de danse ou de chant, séguedilles ou boléros qu’il serait possible d’y recueillir(27)

et où des instruments nationaux

guitares, tambours de basques, triangles(28)

servent à intercaler dans le ballet les sérénades et fandangos populaires(29).

L'intérieur de la sacristie de Fortuny s'ouvrant sur le fond indistinct et sombre de quelque vaste église de grande ville devient ainsi chez Gautier l'icône andalouse d'une

place publique, près de la cour des orangers, à Séville, à l'ombre de la grande cathédrale profilée sur le fond(29),

et, de surcroît, Gautier, qui a toujours aimé le pittoresque des miradors ne se prive pas d'en orner les maisons donnant sur la place, bien que ces balcons fermés d'immenses vitres ne soient nullement typiques de Séville(30).

Quant aux personnages de Fortuny, ils représentent précisément ces

types espagnols bien caractéristiques(23)

qui n'avaient jamais cessé de fasciner Gautier: les principaux se retrouvent dans le ballet, où ils formeront, de même encore que dans le tableau, deux groupes nettement séparés l'un de l'autre. Nous y reconnaissons la mariée, une ravissante "brune espagnole", le marié en costume goyesque de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la mère-duègne voilée dans sa grande mantille, le torero en costume d'apparat -le traje de luces, la maja en

mantille (et)... basquina sur sa hanche(31),

le pénitent-flagellan; seuls les prêtres sont éliminés!

Mais si Gautier a fidèlement gardé les personnages et leur mise en place, il les déchiffre avec un regard bien différent de celui de leur peintre: Fortuny avait conçu ce tableau lors de l'occasion joyeuse





*Fig. 5*

de son propre mariage en 1867 avec Cecilia de Madrazo, dans l'église de San Sebastian de Madrid(32), et le tableau commencé peu après le mariage, se fait une célébration de ces nouveaux liens familiaux(33): "Celia" avait elle-même posé pour la mariée, le portrait de sa sœur Isabel se reconnaît dans la "délicieuse blonde" parmi les invités, leur frère Raimundo avait été le modèle pour le mari, et, de surcroît, on reconnaît le peintre Ernest Meissonier, un ami proche de Fortuny, dans le

señor en habit vert choux à longues basques, sanglé dans une large ceinture, d'où pend un sabre de cavalerie(34).

Certes aucune ombre n'obscurcit le bonheur réfléchi dans cette composition dépeignant l'union entre le jeune artiste, Maiano Fortuny Marsal, Prix de Rome, de renommée déjà solidement établie et Cecilia de Madrazo, la descendante d'une famille de peintres illustres, dont le père, Federico de Madrazo, Premier Peintre de la cour d'Espagne était de plus directeur du Musée royal (le Prado d'aujourd'hui)(33).

Théophile Gautier, en revanche, tout en ayant gardé de nombreux détails du tableau, en transforme entièrement l'esprit: un bonheur assuré et rayonnant ne se prête guère aux exigences dramatiques, fût-ce d'un ballet! Gautier enchaînera cette union parfaite de deux êtres faits l'un pour l'autre, dans la longue tradition du "mariage inégal" entre un vieillard laid, mais riche, et une jeune fille ravissante, mais pauvre, dont l'avenir ne ressemblera guère à celui du couple comblé des jeunes Fortuny(35).

Mais ce ne seront ni Arnolphe ou Georges Dandin, ni Bartholo, ni Don Ruy Gomez qui dicteront à Gautier sa "lecture" du tableau de Fortuny: il le déchiffre à travers le regard d'un autre peintre, celui de Francisco de Goya y Lucientes dont il connut l'œuvre gravé - les *Caprichos*, avant tout-, depuis le début des années 1830. Ses premières références à ces eaux-fortes remontent à *Albertus*, publié en 1832, et son premier article sur Goya date de 1838 et dès cette époque le Goya des *Caprichos* était devenu pour lui l'interprète fidèle et véridique de l'Espagne pittoresque du passé, disparue -ou presque- dans le présent:

Dans la tombe de Goya est enterré l'ancien art espagnol, le monde à jamais disparu des toreros, des majos, des manolas, des moines, des contrebandiers, des voleurs, des alguazils et des sorcières, toute la couleur locale de la Péninsule(36).

Imbu des *Caprichos*, Gautier en a gardé l'imagerie comme cadre de référence pour ses propres images espagnoles et ce tableau de Fortuny lui rappelle "une ébauche de Goya" dans laquelle il reconnaît plus précisément

les modes (qui) sont à peu près celles dont Goya habille les personnages de ses *Caprichos*(37).

Dans ses planches, Goya fait défiler des jeunes femmes d'une grâce séduisante, vêtues de leur costume de maja, - mantille, éventail, basquine, rien n'y manque, pas même les

petites mules à talon pointu qui ne tiennent au pied que par l'ongle de l'orteil(38).

La mariée de Fortuny incarne bien cette beauté espagnole "caractéristique" dont Gautier était si épris -la figure en forme de cœur, le profil délicat, de grands yeux en amande, une lourde chevelure très brune, la taille svelte:

Il est difficile d'imaginer une tête plus espagnole, avec ses longs cils qui ont l'air de papillons noirs palpitant sur des roses et d'une grâce plus piquante(39).

Mais ce n'est pas seulement le charme de sa "tête" qui captivera l'imagination de Gautier:

Quant aux pieds, chaussés de satin et cambrés par la mule à hauts talons, Fortuny les a traités en vrai espagnol, amoureux(40).





*Fig. 7*



Dans les *Caprices*, Goya fait surveiller ses jeunes Espagnoles -si c'est là les surveiller?- par de vieilles duègnes calculatrices et avides, d'une laideur de "sorcière de Barahona"(41). C'est, ici encore, une désignation fréquente chez Gautier, qui sera fasciné par ce personnage dans toute sa laideur physique et morale:

Le type de la *mère utile* est merveilleusement bien rendu par Goya qui a, comme tous les peintres espagnol, un vif et profond sentiment de l'ignoble; on ne saurait imaginer rien de plus grotesquement horrible, de plus vicieusement difforme; chacune de ces mégères réunit à elle seule la laideur des sept péchés capitaux; le diable est joli à côté de cela.

Puis Gautier se délectera à surenchérir avec des descriptions détaillées de ces aspects physiques répugnants(42).

Dans le tableau de Fortuny se trouve un personnage féminin plutôt indistinct, posé un peu en arrière, à la droite de la mariée, qui semble être sa mère. Sa robe de soie vieux-rose, bordée de volants de dentelle noire est presque entièrement recouverte par les pans de sa grande mantille noire, qui, de plus, voile sa tête penchée en avant et lui cache aussi la figure. Emue, elle s'essuie les yeux d'un grand mouchoir blanc. Gautier, à son tour, la verra en mère de la jeune mariée, mais il se montre bien injuste et même féroce avec elle: il la dit

habillée avec les "décrochez-moi ça" du Rastro, le Temple de Madrid... une mantille de dentelle noire lui enveloppe la tête et les épaules; ses maigres hanches sont bridées par une basquine étroite, et ses pieds barbottent dans des souliers avachis... Elle essaie d'extirper de ses yeux secs quelques larmes de crocodile qui ne viennent pas.

Puis il pousse encore plus loin cette malveillance méchante, en la dénôçant comme

une de ces vieilles qu'on appelle communément en Espagne "la tia Pelona, la tia Tomasa", vraie chevaucheuse de balai... on devine en elle une ancienne élève du collège de Barahona, où se forment les sorcières(43).

Les faits sur lesquels sont fondées les accusations de Gautier semblent bien minces: soit, la robe de la mère détone avec celles, à la mode, des autres invitées et sa mantille est noire, alors que la "blonde", c'est-à-dire la blanche, est portée habituellement aux mariages -et à la corrida!. Mais n'est-ce pas là le costume traditionnel de la maja (et nous pouvons accuser Gautier ici de nier ses préférences habituelles!). Cette robe soi-disant achetée "au Temple", paraît bien plus être en satin soyeux qu'achetée à quelque revendeur de vieilles fripes: ses souliers, il est vrai, sont à talon plat et à bout carré, mais reconnaissons charitablement que cette femme n'a guère le pied minuscule de sa jeunesse, pour se chausser d'un "escarpin étroit"(44), ni la "jambe fine" à mouler dans un "bas de soie bien tiré"(45).

Dans le ballet, Gautier gardera sa "lecture" du tableau; toutefois le portrait de la mère de la mariée y sera considérablement amenuisé: tout en lui attribuant toujours les mobiles mercenaires de sa proverbiale "mère utile", Gautier s'acharne moins contre elle et il insiste sur son côté affairé de "vieille commère"(29). Cette "tia Aldonza" (c'est bien ici le nom que Gautier avait déjà donné à la duègne de Militona) poussera au mariage d'argent plutôt que de voir sa fille épouser le torero Paco, aimé, amoureux, mais pauvre!

Les *Caprices* ont aussi prêté à Gautier le personnage des hommes qui courtisent ces jeune femmes: ce sont en effet des prétendants peu avenants -ou jeunes et prétentieux, ou vieux et repoussants! Presque tous savent se parer avec une élégance étudiée, bien que souvent ridicule. Il est vrai que le jeune marié de Fortuny qui signe le contrat en se penchant sur la table avec une grâce et une élégance naturelles n'est pas sans rappeler la pose et même le costume du petit-maître myope du "Caprice" n°27; "Quien mas rendido?" ("Lequel des deux est le plus épris?")(46). Déjà, dans son feuilleton, Gautier avait dénoncé ce marié comme un

vieux beau ayant encore des restes d'élégance (qui) assume une pose d'une grâce affectée, le jarret tendu, les pieds en dehors comme un danseur.

et de lui inventer même un début de calvitie:

En se courbant, il montre un crâne légèrement déplumé(47).

Là encore se reconnaissent les réactions initiales de Gautier aux *Caprices*:

La première planche représente un mariage d'argent, une pauvre fille sacrifiée à un vieillard cacochyme et monstrueux par des parents avides. La mariée est charmante... les parents sont hideux de rapacité(48).

Ce thème revient souvent au bout du crayon de Goya(49).

En plus des *Caprices*, Gautier devait aussi connaître une lithographie parue dans *L'Artiste* en 1834, le "Mariage burlesque", par Jean Gintrac, d'après le tableau de Goya, "La Noce" ("La Boda")(50). Ici le marié de Goya est gros, vulgaire, simiesque, vêtu avec un luxe ostentatoire d'une splendide redingote rouge-vif, doublée de satin blanc, aux boutons, à la broderie et à la passementerie dorés(51); il marche à quelques pas derrière la mariée et semble vouloir la retenir -la capter?- en l'attrapant par sa grand manchette couleur or, d'un goût en désaccord étrange avec son costume traditionnel de maja. Le port de tête rigide de cette jeune femme, son expression déterminée et figée laissent deviner des mobiles plus calculateurs que sentimentaux(52). Ici, comme dans les *Caprichos*, la maja n'est pas insensible aux avantages offerts par la fortune de ses prétendants, l'intérêt l'emporte, et, selon la légende du "Caprice" n°2 citée par Gautier

Elles prononcent le oui et offrent la main au premier qui se présente.



*Fig. 8*



Mais si le regard de Gautier a pu filtrer sa perception du tableau de Fortuny à travers les images de Goya, dans son ballet, il saura faire prédominer les besoins d'un spectacle; Le "Mariage à Séville" ne dénotera aucune trace de l'amertume désabusée et pessimiste du maître espagnol. C'est avec une désinvolture pleine de bonne humeur et de verve, et non sans un certain sens du cocasse, que Gautier animera son intrigue et redonnera vie à quelques uns de ses "types espagnols" rêvés, et tels que Fortuny les lui avait rappelés et il insistera surtout sur le côté ridicule de ses personnages. La tia Aldonza ne sera plus une menaçante "sorcière de Baharona", mais une commère de village affairée, tout en étant plus sensible à la voix de l'or qu'à celle du cœur de sa fille: elle ne serait pas hors de place dans un fabliau. Don Torribio, de son côté, reste un "galantin ridicule"(29), mais il semble plus proche d'un Georges Dandin gauche et lourdaud que d'un Arnolphe égoïste et sordide!

Le canevas que nous laisse Gautier est composé avec une grande précision quant à la présentation de l'intrigue et surtout quant à la séquence des scènes et des mouvements des personnages. Toutefois, ce n'est point ici notre ambition de faire la chorégraphie de ce ballet, mais seulement d'examiner quelques éléments de sa genèse; nous nous contenterons donc de relever seulement ce qui nous semble avant tout dû aux sources picturales perçues dans le "Mariage espagnol".

Comme nous l'avons vu plus haut, le marié du tableau est transformé en don Torribio, un autre de ces vieillards peu attirants de Goya, qui a su convaincre la jeune Carmen de lui "offrir sa main" (oui, une autre Carmen, mais il y en a eu au moins une demi-douzaine dans les écrits de Gautier, celle de Mérimée est loin d'être la seule!). Un torero, Paco, aime aussi Carmen, seulement il est muni de plus de courage dans l'arène que de fortune à dépenser en cadeaux. L'amour de Carmen pour Paco pâlit devant les machinations de la tia Aldonza, "sa mère et sa duègne", qui se trouvent renforcées par

l'argument toujours irréfutable (d'une) parure de  
diamants

que lui offre don Torribio. Sa “pitié” pour Paco sera

bientôt vaincue par cet artifice vieux comme le monde... elle se laisse arracher sa parole(28).

La tia Aldonza, en authentique “vieille commère” va colporter la nouvelle dans le quartier

de porte en porte, caquetant et gesticulant, folle des révérences qu’on lui adresse(28).

La fête se prépare.

Aldonza revient à ce moment, accompagnée de ses parents et de ses amis... tandis que les invités de don Torribio débouchent à leur tour de l’autre côté

de la place. Déjà, dans le feuilleton, Gautier s’était demandé quel rôle Fortuny avait bien pu attribuer à son torero, à la maja assise à son côté et à leurs amis, tous groupés, bien en vue, à l’arrière-plan droit du tableau, mais sans révéler de rapport évident avec le groupe du “mariage”(53). Quels pourraient donc bien être les mobiles de leur présence?

Ce torero est-il un parent de la petite, ou vient-il là pour épouser sa maîtresse et faire bénir un nœud serré depuis longtemps(54)?

Dans le ballet, Gautier optera pour des liens de parenté, et ces gens du peuple deviendront des membres de la famille de la mère de la mariée.

Tout comme chez Fortuny, ces deux groupes d’invités se regardent sans bienveillance aucune et refusent tout contact les uns avec les autres:

Ceux du marié, riches, de noble condition, hautains et persifflleurs, formant bande à part... évitant tout contact avec les invités de la mariée; ceux-là,

pauvres, de caste inférieure, lourds et ridicules sous leurs habits de fête surchargés de clinquant(27)

les deux groupes, formant le contraste le plus réjouissant d'allures et de costumes, ne veulent point être présentés les uns aux autres.

Et nous retrouvons les deux groupes bien séparés du tableau:

Ils se tiennent chacun d'un côté de la scène, les uns hâblant, les autres gouaillant les hobereaux et le peuple(55).

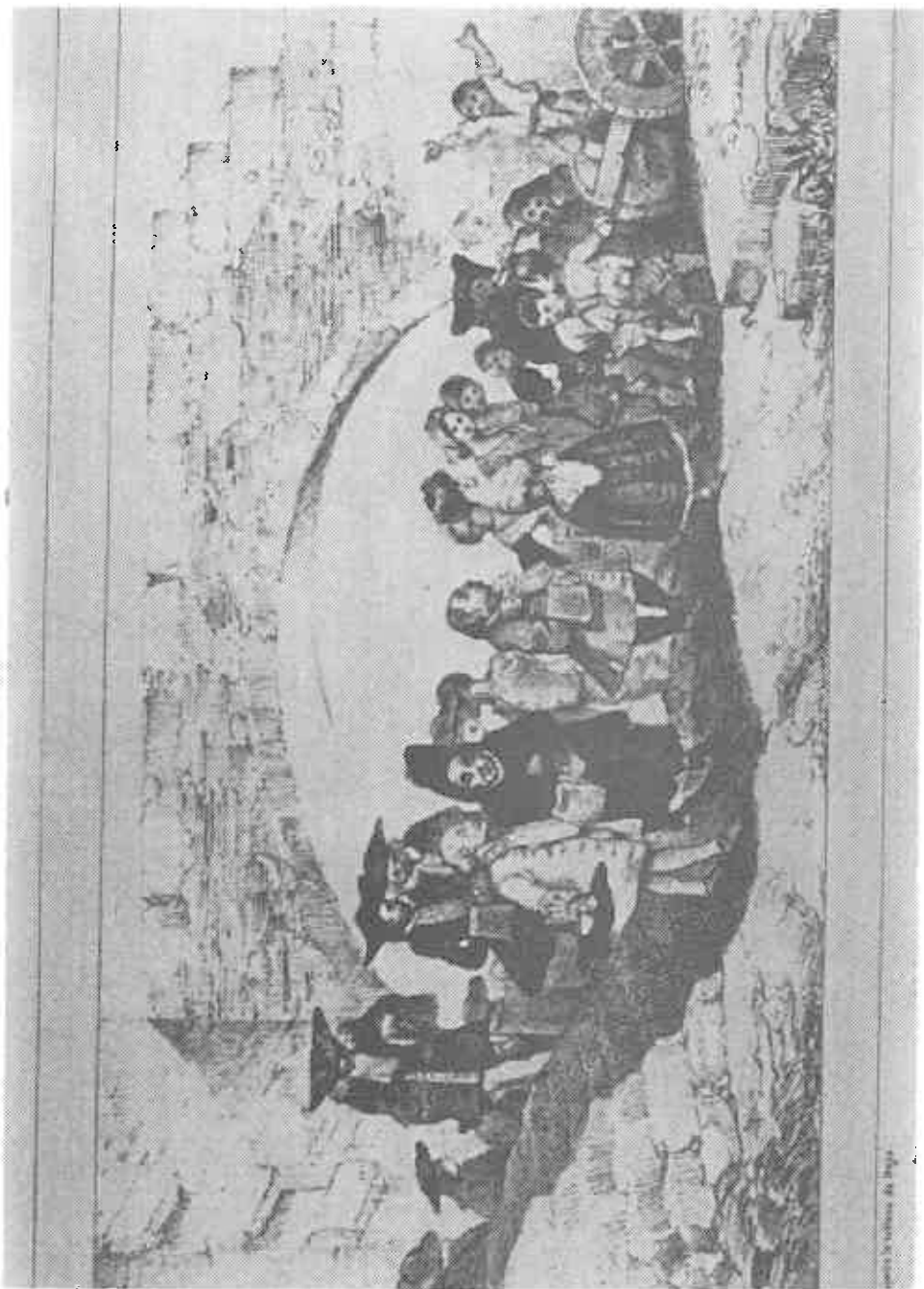
Pendant que les deux groupes se lorgnent ainsi sans bienveillance aucune, les jeunes filles montent habiller Carmen, et, là, Gautier aura recours à Fortuny, en lui empruntant la robe de sa mariée:

Carmen reparait dans une toilette semblable à celle de la fiancée dans le tableau de Fortuny -une robe de satin blanc recouverte de dentelles, dont les fleurs brillent comme des paillettes, et, sur le coin de l'oreille, parmi des cheveux noirs ébouriffés, un petit bouquet de fleurs d'oranger(56).

Quelle aurait été la satisfaction de Gautier d'apprendre que cette robe, qui lui avait semblé sortir des Caprichos de Goya était en fait sortie d'un bahut de Maria Cleofé Huertas, banquière et bijoutière qui l'avait soigneusement gardée... et que sa petite-fille, Cecilia de Madrazo, avait retrouvée pour la porter à son tour lors de son propre mariage! Le mirage, une fois de plus, a ainsi été saisi... et même peint(57)!

Puis le cortège nuptial se dirige vers l'église, et alors paraît un autre personnage de Fortuny qui avait intrigué Gautier par sa couleur locale si typiquement espagnole: c'est le flagellant que le peintre avait placé au fond à droite de sa composition. Dans sa progression vers l'église, le cortège nuptial sera







*Fig. 11*

poursuivi par des mendiant importuns et des pénitent(s) masqué(s), au torse nu, sillonné(s) de coups de discipline, aux jambes grêles, culotté(s) de noir, qui colporte(nt) sur le bassin où il(s) reçoit(vent) les aumônes une petite âme en bois sculpté sortant d'une flamme rouge(58).

Ils quêtent pour les âmes du Purgatoire et se flagellent à tour de bras pour obtenir quelque menue monnaie(59).

A la sortie de l'église s'organise le ballet général, où mêmes les riches invités de don Torribio consentent à danser, posément

le menuet seulement et des pas de nobles,

en opposition avec la joie exprimée dans les danses typiquement espagnoles des invités de la mariée(60).

Finalement le couple se retire, et pour encore forcer son portrait de ce "Bartholo" (terme employé ici par Gautier) ridiculisé, Gautier fait chanter à Paco accompagné d'un groupe d'étudiants(60)

une sérénade ironique bien connue en Espagne, où sont contés les déceptions et les mécomptes d'une jeune fille pauvre mariée à un vieillard riche.

Si Bergerat ne cite point ici cette "sérénade", Gautier avait déjà bien donné, dans le feuilleton, le texte d'une

vieille copla qui semble faite pour la circonstance:

La que se casa con viejo  
Tenie penitencia entera  
De dia cruz y calvario  
Y de noche calavera(62).

Devant ce "charivari" incontrôlable sous les fenêtres de sa maison nuptiale

Torribio furieux, descend avec des valets armés de bâtons, coiffés de bonnets de nuit comme leur maître, pour chasser Paco et ses amis....

Mais.....

Carmen se montre à la fenêtre, envoie un baiser à l'heureux torero, et lui jette son bouquet de mariée.

Geste symbolique qui promet

tant de bonheur à Paco... et la toile tombe.

Ainsi, un tableau aura donné une ultime satisfaction à Théophile Gautier, en justifiant, "documentant" presque, au moins certains aspects de son "mirage espagnol", et la toile du peintre lui aura servi d'intermédiaire entre ses images espagnoles mythiques et vécues, lui permettant de leur prêter une réalité dramatique: le ballet, dans lequel se combinent le visible -costumes, décors, personnages-, l'audible -musique et chants- et surtout la danse, donnera à l'image de l'Espagne "telle qu'elle devrait être" de Théophile Gautier, une présence physique immédiate et, bien que passagère, à jamais renouvelable.

Et maintenant, il n'y a plus qu'à monter le ballet!

Ilse LIPSCHUTZ  
Vassar College  
Poughkeepsie



## NOTES

1. C'est avec un très grand plaisir que nous saluons ici tous ceux qui nous ont soutenue de leur savoir, de leur expérience, de leur sens critique dans la préparation de ce travail; en particulier, au Museu d'Art modern à Barcelone, Maria Teresa Guasch i Canals et Carlos Pongiluppi, qui nous ont facilité l'accès au dossier Fortuny; à Paris, Claudie Ressor, aux Etats-Unis, Anne Gittlemann, Brigitte Lane, Claude-Marie Senninger et Janis Tomlinson. Nous sommes également reconnaissante au "Committee on Research" de Vassar College de son appui financier, de même qu'à Joseph Perez, Directeur de la Casa de Velazquez à Madrid, qui a bien voulu nous accueillir dans ce hâvre de recherche qu'est "La Casa".
2. Il serait impossible de mentionner ici même les travaux essentiels sur l'espagnolisme des Romantiques français et sur celui de Gautier en particulier; mais citons cependant les noms de Raymond Fouché-Delbosc, Arturo Farinelli, René Jasinski, et, plus récemment, Margaret Reese, Jean-René Aymes, Léon-François Hoffmann parmi bien d'autres. Les travaux sur la peinture espagnole et le Romantisme français de Paul Guimard font autorité, et nous nous permettons de mentionner les nôtres, dont un grand nombre parus dans le *BSTG*, de même que notre *Spanish Painting and the French Romantics*, Cambridge, Mass. Harvard, 1972, épuisé, mais largement dépassé par la nouvelle éd. espagnole, *La Pintura española y los Romanticos franceses*, Madrid, Taurus, 1988. Cf aussi le catalogue important de l'exposition "La Imagen romantica de Espana", Madrid, 1981, et celui, tout récent, par S.L. Stratton, de l'exposition "Spain, Espagne, Spanien, Foreign Artists Discover Spain, 1800-1900", New-York, Equitable Gallery-Spanish Institute, 1993.
3. Dans notre analyse de la genèse du ballet *Un Mariage à Séville*, nous limitons nos références et nos allusions strictement à des éléments que Gautier perçut, ou crut percevoir, dans sa "lecture" du tableau de Fortuny, et qu'il comptait inclure dans ce ballet. Nous en éliminons une multitude d'autres qui pourtant jouent aussi un rôle important dans l'espagnolisme de Gautier.
4. Victor Hugo, "Grenade", *Les Orientales*, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 660-663.
5. Emile Bergerat, Théophile Gautier, *Entretiens, souvenirs et correspondance*, Paris, Charpentier, 1879, p. 213.
6. V. Hugo, *op. cit.*, "Les Bleuets" p. 664-665, "Fantômes" p. 668.
7. "Musée espagnol", *La Presse* des 27 et 28 août 1850, repris dans *Tableaux à la plume*, Charpentier, 1880, p. 94.
8. "Les Caprices de Goya" parut dans *La Presse* du 5 juillet 1838. Gautier a ensuite incorporé et augmenté ce feuilleton sans trop changer le texte original dans le *Voyage en Espagne*. Les *Caprices* étaient connus en France depuis le milieu des années 1820. Dès 1830 les "Caprices" n°15, 17 et 31 avaient fourni à Musset l'image précise de son "Andalouse". Ce ravissant personnage d'une jeune

Espagnole allait séduire pratiquement toute la France, -nous la retrouverons chez Balzac et Flaubert aussi bien que, grâce à la mise en chanson par Hippolyte Monpou, dans la musique populaire d'alors. Cette jeune "grisette" madrilène sera entourée par d'autres personnages-types, toreros, duègnes, prêtres, moines, mendiants... pour ne citer que ceux qui paraîtront dans le tableau de Fortuny, et qui réapparaîtront dans le ballet projeté par Gautier.

9. Sur la Galerie espagnole de Louis-Philippe, voir P. Guinard, *Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne romantique*, Paris, P.U.F., 1967; Jeannine Baticle *et al.*, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, Paris, Musées nationaux, 1981; I.Hempel-Lipschutz, *Spanish Painting/Pintura espanola*, *op. cit.*.

10. Cf Ilse Hempel Lipschutz, "Th. Gautier et la danse espagnole", *BSTG*, n° 8, 1986, pp. 153-178.

11. Th. Gautier, *Voyage en Espagne*, Paris, Juilliard, 1964, p. 41.

12. "El Ferro-carril...", *Le Moniteur universel* du 18 août 1864, repris dans *Quand on voyage*, Paris, Michel-Lévy frères, 1865, p. 245.

13. Son premier voyage de quelque six mois en 1840 fut suivi par d'autres de durée variable, allant de plusieurs semaines à une brève partie de bateau entre Béhobie sur la rive française de la Bidassoa et Fontarabie sur la rive espagnole. Voir Jean Rose, *Les Voyages méditerranéens de Théophile Gautier*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1973.

14. *Voyage en Espagne*, p. 231.

15. Le parallélisme et les rappels du ballet sont particulièrement frappants lorsque qu'on compare le canevas avec le *Voyage, Militona*, certains feuillets sur la peinture espagnole et les récits de voyage. Nous devons la communication du texte d'*Un Voyage en Espagne*, vaudeville en trois actes, Variétés, 21 septembre 1843, à Mme Claude-Marie Senninger.

16. Goupil était l'agent exclusif de Fortuny, qui "achetait ses toiles au peintre à des prix convenus" et qui, de plus, partageait avec lui, à part égale, la somme supplémentaire obtenue à la vente.

17. Th. Gautier, Lettre à Carlotta, janvier 1872, Lov. C 477 f401.

18. "Fortuny", *Journal officiel* du jeudi 19 mai 1870. Gautier n'avait d'ailleurs pas été le seul à se laisser séduire par ce tableau, le public faisait la queue devant la galerie de Goupil.

19. Emile Bergerat, *op. cit.*, p. 211, "Œuvres posthumes et projets", pp. 208-216. Voir aussi Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, Paris, Nizet, 1965, chapitre XIV, et Ivor Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, Middletown, Wesleyan University Press, 1966.

20. *Voyage en Espagne*, p. 156.

21. Edmond de Goncourt, dans sa "Préface" au livre de Bergerat, dit que sa première rencontre avec Gautier se place au mois d'août 1871; Bergerat épousera Estelle Gautier le 15 mai 1872, et Gautier mourra le 23 octobre 1872: ils se sont donc connus très peu de temps.

22. Bergerat, *op. cit.*, p. 211.
23. Bergerat ne dit pas ce qu'il en est advenu du manuscrit appartenant, selon lui, à Théophile Gautier fils, mais ce serait-il mis au pourchas du manuscrit de Morphy si celui du fils avait été accessible? Ou y aurait-il eu mésentente entre eux? Rien dans leur correspondance ne le prouve.
24. Bergerat, *op. cit.*, p. 212: " L'une des deux copies est demeurée entre (les) mains de M. Morphy, musicien amateur, ancien précepteur du prince des Asturies... l'autre appartient à M. Théophile Gautier fils; il n'est donc point perdu." Nous n'avons pu trouver aucune référence pertinente à ce projet de Morphy, malgré l'aide empressée des archivistes du Palais royal de Madrid, ni retrouver la piste de ses descendants.
25. S. de Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, Paris, Charpentier, 1887, tome II, n° 2404, p. 534.
26. Th. Gautier *Voyage en Russie*, Paris, Hachette, 1961, p. 49. En étudiant le canevas du Mariage en Espagne, nous avons étudié les textes suivants: *Voyage en Espagne* (1840), *Militona, Espana*, "En Espagne" et "Les Courses royales de Madrid, dans *Loin de Paris*, "Courses de taureaux à Saint-Esprit" et "El ferrocarril..." dans *Quand on voyage*, et tous les écrits sur Goya. Les correspondances entre le *Voyage* et *Militona* et ses commentaires sur les *Caprices* sont particulièrement frappantes.
27. Bergerat, *op. cit.*, p. 212.
28. *Ibid.*, p. 214.
29. *Ibid.*, p. 213.
30. Ces miradors ne sont pourtant nullement typiques de Séville ni de l'Andalousie, mais bien du nord de l'Espagne, plus frais et plus pluvieux que l'Andalousie sous son soleil impitoyable.
31. Alfred de Musset, *Premières poésies*, "L'Andalouse", *Poésies complètes*, Paris, Gallimard, 1957, pp. 73-74.
32. Toutefois, la grille du fond serait inspirée par celle d'une église de Grenade.
33. Fig. 2, Fortuny, "Mariage", détail, le groupe du mariage.
34. Sur Mariano Fortuny y Marsal, cf le grand catalogue de l'Exposition de Barcelone, *Mariano Fortuny, 1838-1874*, Barcelona, Fundacion Caixa de Pensions, 1989; Catalogue de la même exposition par Claudie Ressorit, Mariano Fortuny et ses amis français, Castres, Musée Goya, 1974; baron Jean Davillier, *Fortuny, sa vie, son œuvre, sa correspondance*, Paris, A. Aubry, 1875. Le militaire disparaîtra du tableau, mais Fortuny, content de ce personnage, en fera un portrait en pied de son ami Meissonier.
35. Ce mariage qui allait s'épanouir dans un bonheur comblé fut tragiquement interrompu par la mort prématurée du jeune peintre.
36. *Voyage en Espagne*, p. 156.
37. *Op. cit.* (note 18), p. 1, colonne 6
38. *Voyage en Espagne*, p. 152. Fig. 5, Goya, "Capricho" n° 15, "Bellos consejos" ("Jolis conseils").



39. *Op. cit.* (note 18), p. 2, colonne 7. Guillermo de Osma, *Mariano Fortuny: his life and works*, New York, Rizzoli, 1980, biographie de Mariano Fortuny y Madrazo fils, mais le premier chapitre "The formative years" donne des renseignements précis sur sa famille; il reproduit p. 16 le portrait de Cecilia, fait vers 1882-1883, par le portraitiste Antonio Boldini, où toute sa finesse et sa grâce de "brune espagnole" ressortent à merveille.
40. *Op. cit.* (note 18), colonne 10.
41. Fig. 7, Goya, "Caprice" n° 31, "Ruega por ella" ("Elle prie pour elle"). Toutes les traductions des légendes des *Caprices* sont tirées de l'édition par Jean Adhémar, Paris, Fernand Hazan, 1948.
42. *Voyage en Espagne*, pp. 152-153. Fin de la citation: "Imaginez des fossés et des contrescarpes; des yeux comme des charbons éteints dans du sang; des nez en flûte d'alambic, tout bubelés de verrues et de fleurettes; des mufles d'hippopotame hérissés de crins roides, des moustaches de tigre, des bouches en tire-lire contractées par d'affreux ricanements; quelque chose qui tient de l'araignée et du cloporte, et qui vous fait éprouver le même dégoût que lorsqu'on met le pied sur le ventre mou d'un crapaud."
43. Il y a ici des coquilles que nous nous sommes permis de corriger: le texte dit: "la ria Pelona, la ria Tomasa", au lieu du terme populaire "la tia", et plus loin, il s'agit bien de "maigres hanches bridées par sa basquine", et non pas de "maigres manches".
44. A. de Musset, "Madrid", *op. cit.*, p. 76.
45. *Ibid.*, "L'Andalouse", pp. 73-74. Musset incorpore dans son poème la légende du "Caprice" n° 17, "Bien tirada esta" ("Il est bien tiré"), Fig. 8.
46. Fig. 3, Fortuny, "Mariage", détail, et fig. 8, Goya, "Caprice" n° 27.
47. *Op. cit.* (note 18), p. 1, colonne 6.
48. Fig. 9, Goya, "Caprice" n° 2, "El si pronuncian y la mano alargan al primero que llega" (Elles prononcent le oui et offrent la main au premier qui se présente"). Le "Caprice" n° 1 est l'autoportrait de Goya.
49. *Voyage en Espagne*, pp. 151-152. Une bonne quinzaine des quatre-vingt un *Caprices* touchent à ce thème.
50. Fig. 10, Gintrac, et fig. 11, Goya. Jean Gintrac "Le Mariage burlesque", lithographie par Frey, *L'Artiste* 8, 1834, p. 236. La peinture de Goya faisait partie d'une série de cartons de tapisseries "rustiques et amusantes" commandées par le roi Charles IV (1791-1792). Cf aussi Janis Tomlinson "Goya y lo popular'Revisited. On the iconography of The Wedding" *Panthéon*, 42, I, 1984, pp. 23-29. Seulement pour Goya l'amusant le cède bien vite à la satire, ici encore!
51. Remarquons toutefois que l'invité que Fortuny a placé au deuxième rang du tableau et qui a la tête tournée vers la "délicieuse blonde" montre une étrange ressemblance avec le marié de Goya!... Quelles ont pu bien être ici les intentions de Fortuny?
52. Fig. 12, Goya, "La Boda", détail.
53. Fig. 4, Fortuny, "Mariage", détail, majas et toreros.

54. *Op. cit.* (note 18), p. 2, colonnes 8-9.
55. Bergerat, *op. cit.*, p. 215.
56. *Op. cit.* (note 18), p. 2, colonne 7. Bergerat, *op. cit.*, p. 215. La citation du feuilleton est parfaitement encadrée et signalée par des guillemets dans le corps du canevas.
57. Mariano de Madrazo "Records de familia/ Family Recollections", *Fortuny, 1838-1874, op. cit.*, chapitre I, pp. 13-21.
58. *Op. cit.* (note 18), p. 2, colonne 8.
59. Bergerat, *op. cit.* p. 215. Sauf la mise au pluriel, le texte du canevas répète exactement celui du feuilleton. Seule la dernière phrase est ajoutée dans le texte de Bergerat. Cette coutume réservée au jour des Saints Innocents survit encore de nos jours: Carlos Pongiluppi, conservateur du Museu d'Art modern de Barcelone m'a confirmé y avoir assisté dans le village de ses grands-parents.
60. Dans tous ses écrits sur la danse espagnole, Gautier regrette la disparition des danses traditionnelles espagnoles en faveur des danses "modernes". Cf I. Hempel Lipschutz, "Gautier et la danse espagnole", *op. cit.*
61. Gautier évoque ici les *tunas*, de tradition médiévale, toujours vivante de nos jours, et qui l'avaient particulièrement fasciné lors de ses voyages en Espagne.
62. "Celle qui épouse un vieux/ Opte pour la pénitence totale/ De jour, croix et calvaire/ Et de nuit, tête de mort."

## GAUTIER VOYAGEUR... DU TEMPS

Théophile Gautier - on l'a montré - s'est souvent fait l'écho et le reflet de son temps. Mais il est un autre volet, homologue et antithétique: ce temps, comment l'appréciait-il?

On sait comme, aux pauvres réalités de notre Occident, il opposait volontiers les splendeurs fabuleuses de l'Orient(1). Sa Muse, dira Baudelaire, aime surtout nous raconter cette gloire qui fut la Grèce, cette splendeur qui fut Rome(2).

A ce clivage spatial, se superposait un clivage temporel. Si enraciné qu'il fut, Gautier n'aimait guère son temps. Les témoignages en ce sens abondent; on pourrait multiplier les citations.

La civilisation consiste à avoir des journaux et des chemins de fer

résume-t-il plaisamment dans *Fortunio* en 1837(3).

"Civilisation": le terme doit chez lui s'entendre entre guillemets, tout comme celui de "barbare". C'est là chez lui une conviction constante. Vingt ans plus tard, en 1857, dans *Le Roman de la Momie*, il redit:

Nous sommes stupidement fiers de quelques ingénieux mécanismes. (Mais) à côté des Egyptiens, nous sommes vraiment des barbares... Notre civilisation, que nous croyons culminante, n'est (peut-être) qu'une décadence profonde(4).

Et plus tard encore, il répètera dans *Spirite*:

Depuis les Grecs, l'humanité est retombée à l'état barbare et nos prétendues civilisations ne sont que des variétés de décadence(5).

Ce dégoût de son temps s'accompagnait d'une fascination du passé. Il entretenait une nostalgie des siècles écoulés:

Souvent, la fantaisie (c'est-à-dire l'imagination) nous [a] poussé vers les temps et pays barbares où persiste l'individualité locale de l'homme...(6)

Et les frères Goncourt railleront perfidement ce penchant:

Il pense que Flaubert serait heureux de forniquer à Carthage et rien ne l'exciterait, lui-même, à l'en croire, comme une momie(7).

N'est-ce pas d'ailleurs ce qu'il fera somme toute, par procuration de héros imaginaires? Rien d'étonnant donc que ses *Contes* aient prétendu réaliser ces rêves d'évasion hors du présent, qu'il ait cru retrouver par exemple

les colossales splendeurs... de l'antique terre des Pharaons... qui avaient le sens de l'éternité(8).

C'est ce qu'il fera dans *La Cafetière* et dans *Omphale*, voyages temporels renouant avec la Régence; dans *Arria Marcella*, reportant le héros dans une Pompéï que n'avaient point encore ensevelie les laves et les cendres du Vésuve; dans *Spirite* menant à la vision d'un Parthénon éclatant de jeunesse; dans *Le Roman de la Momie*, ressuscitant le siècle d'une pharaonne; puis, rejoignant même, au-delà, à la suite du *Pied de Momie*, les soixante-douze préadamiques et leurs soixante-douze peuples; -et enfin, dépassant même le Temps, pour entrer dans l'Eternité, pour y accéder même au moment où, usée, cette Eternité se meurt; et ce sera *Le Club des Haschichins*.

Encore, pour rendre vraisemblables pareils voyages, faut-il créer l'appareillage propice à de tels envols. Quelles sont ces "machines à remonter le temps", ces véhicules capables de reporter vers les Ages fabuleux? Nous voudrions démonter le mécanisme de ce transfert qui permet le surgissement merveilleux de ces autres Temps.

Dès l'un de ses premiers récits, *La Cafetière*, toute une séquence d'éléments entraînent le narrateur et le font imperceptiblement glisser dans un "monde nouveau", à ce qu'il dit, - "monde nouveau" qui, en fait, est un monde ancien de plus d'un siècle.

Comme prélude à cette régression, le récit s'amorce par une longue marche du héros Théodore, sur toute une distance, à travers les intempéries, enchaînent des motifs qui déjà allongent, qui étirent le temps, jusqu'à la fatigue extrême qui harasse le héros, l'épuise, et dispose ses sens à accueillir une autre réalité.

On sait combien, tout comme le jeûne, la fatigue est un état privilégié, propice à des fantômes d'extase, et comment les processus mystiques ou initiatiques ont souvent été enclenchés, entre autres, par un exténuement libérateur. Car la fatigue nous détache des impressions de l'existence banale, nous en affranchit, laissant la place libre pour percevoir d'autres réalités qu'offusquent d'habitude nos quotidiennes routines.

Onuphrius aussi se verra "harassé de fatigue"(8), avant de plonger en ses cauchemars monstrueux. Et Guy de Malivert, avant sa vision du Parthénon antique, se sent fatigué, dans un état de lassitude nerveuse(9) aux premiers pas qu'il fait hors du monde réel(9).

Lucien Lévy-Bruhl a bien décrit cette technique d'extase dans des initiations australiennes, fugéennes ou amériidiennes: comment la fatigue étourdit, stupéfie, et comment cette rupture, cette perte de la conscience rationnelle met en condition pour communiquer avec l'autre monde grâce à un transfert de l'âme(10). C'est toujours le thème de la compensation mystique où le dénuement du corps éveille les facultés de l'esprit:

L'amointrissement de l'homme physique (épuisé),  
aboutissait au grandissement de l'homme mortel

dira Hugo dans *Les Travailleurs de la mer* en 1866(11). Car alors, dans cette tête accablée, d'autres yeux s'ouvrent(12).

Théodore, le héros de *La Cafetière*, atteint enfin un manoir normand relégué en ce bout du monde. On l'héberge dans une chambre où tout le décor qui l'entoure paraît conçu pour déjà l'immerger au sein du "temps de la Régence". Et là, dans cette chambre, dans cette sorte de vase alchimique va s'opérer pour lui la transmutation des temps; dans ce cocon, la métamorphose.

Il ne peut s'endormir. Insomnie au cours de laquelle les flammes dansantes d'un être étrangement actif se mettent à animer les portraits d'ancêtres, qui bientôt émergent de leur cadre(13). Enfin, sonne au cadran l'heure fatidique de minuit, où commence leur danse magique.

Certes, pris un à un, tous ces événements: marche, distance, intempérie, fatigue, accueil, chambre close, flammes dansantes, portraits animés pourraient n'avoir chacun rien que de naturel. Seule leur addition compose peu à peu un climat d'instabilité qui incline à une dérive mentale par rapport au moment actuel. C'est par ces légers coups de pouce successifs que s'opère la déviation(14).

Et à cette danse nocturne de fantômes réveillés de leur sommeil pictural et descendus des cimaises, le héros-narrateur Théodore - avatar transparent de notre Théophile- va lui-même participer.

Ce n'est pas le seul cas, chez Gautier, où les portraits figés reprennent vie et surgissent de leur cadre. On connaît son récit *Omphale*, paru en 1834. Là aussi, le héros est hébergé dans un pavillon où tout un décor rococo l'entoure. Là aussi, la nuit règne, ensorcelée de lune. Et la tempête l'arrache à son sommeil, en même temps qu'elle arrache à sa tapisserie la figure tissée: c'est la belle Antoinette de T+++ , portraiturée en Omphale, qui descend de sa lice pour initier son jeune hôte aux plaisirs de l'amour(15). Ici donc, par une démarche inverse, c'est la supposée Omphale qui rejoint en son siècle à lui le jeune Chérubin, alors que, dans *La Cafetière*, c'était Théodore qui rejoignait en son temps à elle l'angélique héroïne(16).

Mais ce n'est là encore que prélude et amorce. Au dénouement de *La Cafetière*, on apprendra que ce qui aura sans doute causé ce transfert de Théodore, sa remontée dans le temps, c'est qu'il avait revêtu l'habit de noce d'un grand-père(17). C'est à l'instant où il l'endosse qu'il plonge brusquement dans ce monde aboli, qu'il "rate une marche" sur l'escalier des siècles. En se coulant dans cet habit de la Régence en même temps la vertu de sympathie magique du

costume l'imprègne de la substance même de ce temps, où déjà l'immergeait tout le décor de la chambre(18). La vertu du costume aura projeté Théodore dans un autre espace

où le monde réel n'existait plus(19).

Contrairement au proverbe, dans la conception magique, l'habit *fait* le moine. Il est le moule qui accommode le corps et l'esprit selon les formes qu'il leur prête. Que de gens, en endossant tel ou tel uniforme ( robe, toge, soutane...) en endossent en même temps la fonction, entrent dans la peau de leur personnage. On remarque que maints éléments de ce processus: l'exténuement du sujet, la chambre solitaire, le costume nouveau, s'apparentent à certaines étapes du parcours initiatique dans les Fraternités à mystères pour introniser le néophyte dans un monde nouveau.

Si tout le reste: marche, fatigue, insomnie, etc. préparait la piste, tout l'appareillage nécessaire pour le *décollage temporel*, le costume forme, lui, plus encore que la combinaison de *chrononaute*, pour ce voyageur du temps: l'aéronef même, le *chronoscaphe* qui lui permet cet envol ultra-temporel. C'est lui la machine à s'évader du Temps.

Cette valeur dépaysante de l'habit comme véhicule extra-temporel se retrouve dans *Le Pied de Momie*, paru en 1840 où pour suivre vers son royaume antique la princesse Hermonthis d'Egypte, le narrateur croit bon de s'affubler d'une robe de chambre à grands ramages qui lui donne un air "pharaonesque", et de chausser des "babouches turques", cet accoutrement pseudo-oriental devant l'introduire plus aisément, croit-il, dans le monde égyptien disparu.

Mais cette vertigineuse remontée par-delà les millénaires n'eût point été possible si d'abord, ici aussi, une série de motifs n'avaient disposé le bénéficiaire pour le mettre en "état de grâce" extratemporelle.

Le décor d'abord, qui, comme dans *La Cafetière*, évoque d'autres temps: cette fois une boutique d'antiquaire. C'est un premier voyage, immobile, que propose déjà cet antre mystérieux rassemblant des reliques de tous siècles et de tous pays(20). Equivalant en somme à la chambre "Régence" de tout à l'heure, il contribue à déraciner le héros de son propre temps pour l'égarer dans des âges défunts. Car,

pour que rien ne vienne dissiper l'illusion, il est bon que l'environnement lui-même participe déjà, et anticipe sur le voyage temporel.

Et, au sein de ce milieu déconcertant, il rencontre le maître des lieux: le personnage traditionnel de l'antiquaire, antiquité lui-même, vieillard sans âge, à cheveux blancs, à l'air "rabbinique et cabalistique"(21), qui parle du Pharaon comme d'un contemporain, qui fait songer au temps des pyramides d'Egypte(22), et qui assume un aspect surnaturel de génie ou de gnome.

Plus encore que la vue de décors anciens, les odeurs de jadis ont le pouvoir de jeter d'emblée qui les respire dans un milieu aboli. Gautier le sait, qui, dans *Le Pied de Momie*, accorde au parfum le privilège aérien d'enlever le héros à notre siècle barbare pour l'immerger dans ces âges révolus du commencement du monde:

une vague bouffée de parfum oriental me  
chatouilla délicatement l'appareil olfactif

dit-il: celle du natrum qui embauma jadis la momie. Et cette odeur de myrrhe va s'intensifier jusqu'à affecter son cerveau des effets de l'ivresse(23).

Symétriquement, dans *La Pipe d'opium*, parue en 1838

la fumée ... se répandait ... dans la chambre avec  
*une vague odeur de parfum oriental*(24)

(l'expression est la même!) jusqu'à le livrer à un étourdissement semblable à un début d'ivresse. Ivresses qui, ici, se révèlent symétriques aux effets du jeûne dans *La Cafetière*(25).

Mais il n'est pas que les odeurs enivrantes pour jeter en un état second propice aux essors temporels: il est aussi l'ivresse des vins; les spiritueux peuvent libérer l'esprit...

On en trouve l'exemple dans *Le Pied de Momie*, où c'est sous le coup de libations prolongées avec ses amis que le héros se trouve prêt à recevoir chez lui la pharaonesque visiteuse. C'est à la suite aussi de



l'ivresse qu'insomniaque, Octavien sera arraché à son monde contemporain pour rejoindre par une marche solitaire - encore la marche!- sous la nuit - encore la nuit!- la charmante Arria Marcella dans une Pompéï antique ressuscitée de son linceul de lave(26).

Non qu'à ce décrochage du présent suffise seule l'ivresse. Ici aussi se conjuguent non seulement et l'insomnie, et la marche et la nuit; mais tout un faisceau de motifs avait conspiré pour amorcer cette évasion temporelle. Octavien sans doute n'eût point si bien réussi ce transfert hors du temps, la merveille de jadis n'eût point si prodigieusement ressurgi, s'il n'avait d'abord été saisi, fasciné, extasié devant l'empreinte gracieuse d'une jeune beauté découverte dans la demeure d'Arrius Diomedes, ravissement qui le déconnecte de tout ce qui l'entoure pour l'absorber dans sa contemplation. S'il n'eût ensuite opéré cette descente initiatique dans la cité souterraine de Pompéï, aux couleurs fabuleuses tenant plus du rêve que de la réalité(27), et où Octavien va errer dans un état quasi second de somnambulisme(28). Si, à l'hôtellerie, la musique et la flûte n'avaient enlacé leurs sortilèges aux vins de Falerne pour élaner son âme loin du présent et la "transposer au siècle de Titus"(29). Si enfin, lors de son retour nocturne dans la cité défunte, l'éclairage étrange d'une nuit lunaire n'effaçait les contours ruinés, les atteintes du Temps, pour qu'à l'heure fatidique des évocations et des spectres ressuscitent les fantômes endormis de la cité romaine(30).

C'est par toute cette convergence de circonstances favorables qu'Octavien sera peu à peu dégagé des chaînes de son temps pour parvenir à cette retrouvaille des siècles ensevelis. Et tout l'art de Gautier réside à en avoir su tramer l'efficace conjuration.

Pour opérer ce prodige de la traversée du temps, il est, certes, d'autres philtres magiques que le vin. Dans *Le Club des Hachichins*, c'est une autre "pipe d'opium" qui, cette fois, véhicule vers l'autre monde. Et quel extramonde!

Là où le costume avait reporté Théodore au siècle rococo de la Régence, là où l'ivresse avait rapatrié Octavien dans Pompéï encore vivante du règne de Titus, où Spirite, le temps d'un éclair illuminera Guy de Malivert de la vision d'une Acropole intacte, où le Pied de Momie avait entraîné Théophile au-delà même de l'ère des pharaons jusqu'aux rois préadamites du commencement du monde, cette fois,

c'est plus loin encore, à l'autre bout des âges, au terme du futur, que la vertu du haschish propulse le nouvel initié.

Ici aussi la nuit, le brouillard, la demeure isolée au milieu du fleuve, le décor qui ramène "deux siècles en arrière", la pendule significativement arrêtée, concourent à prédisposer le sujet à son aventure extra-temporelle(31). Et bientôt l'illumination de la drogue contribuera à distendre son esprit des liens de la matière et à comprendre

à quoi l'éternité pouvait s'occuper dans les paradis(32).

Tentant de s'évader de cette extase, il mettra mille ans à atteindre le vestibule; quinze cents ans, la cour(33).

Puis il assiste aux funérailles du Temps:

le temps est mort, dit-on... L'Eternité était usée...  
Nous allons à son convoi(34).

C'est donc cette fois hors même du temps, au-delà même de l'Eternité morte qu'une exploration vertigineuse aura emporté Gautier.

Mais il est une autre ivresse, et qui sous-tend, elle, la plupart des récits de Gautier: plus que celle du vin, plus que celle des "paradis artificiels", c'est l'enivrement de l'amour, l'extase devant la féminine beauté.

On a vu à quel point l'aimantation de la femme sustente ces essors hors du temps. Que de fois, à l'instar du *Lai de Lanval*, c'est la visitation, l'invitation d'une féerique figure qui vaut au héros de Gautier d'accéder à quelque autre temps!

Écoutons l'angélique Angéline, si bien nommée, dans *La Cafetière*, avec sa peau blanche, ses cheveux blonds, ses prunelles bleues, qui l'accueille au temps de la Régence(36); écoutons la princesse Hermonthis d'Égypte, au teint sombre, aux cils noirs, aux yeux en amande, qui, dans *Le Pied de Momie*, l'invite au royaume de son père(37); avec Octavien, admirons le moule d'Arria Marcella au flanc pur, à la gorge ronde, aux contours charmants(38), dont l'amour

aura la force de "faire reculer le temps"(39). Et accueillons Omphale, dont les appas, épaules blanches, cheveux blonds, cou de colombe, joues allumées, moue délicieuse(40), dents blanches, lèvres rouges et sein parfait(41) réjouiront le cœur et les sens du jeune neveu favorisé de ses charmes. - Contrairement au poème de Verlaine, pour le bon Théo, elle ne fut jamais en marbre, la Vénus de Milo...

Oui! l'amour se révèle comme l'un des plus puissants et constants moteurs de ces plongées dans les âges abolis.

Plus nettement que toutes, c'est peut-être Spirite qui nous en fournit le meilleur exemple. Telle elle apparaît à Guy de Malivert: Belle aux cheveux d'or, aux prunelles bleues, au nez délicat, au col flexible, aux lèvres adorables(42), tous caractères féeriques.

Pas plus ici qu'ailleurs ce n'est d'emblée que Malivert accède à ce surnaturel "extra-monde". Tout un cortège de motifs ne seront pas trop pour conspirer à l'apprivoiser peu à peu à cette perception d'un plus subtil univers. Et il n'en eût point si aisément franchi le seuil, si, d'abord, des présages, des signes, des apparitions, des révélations, n'avaient traversé ses jours. Jusqu'à ce qu'après tout cet entraînement mental à desserrer les liens temporels, au cours d'un voyage à Athènes, Malivert bénéficie enfin d'un éclair de vision soustrait aux contingences temporelles.

Cette fois ce n'est plus le héros qui se coule dans le costume de ce temps révolu. C'est sa guide spirituelle, cette Spirite(43), qui lui apparaît au haut des marches, sur le seuil même du temple, couronnée de violettes(44), vêtue de la tunique blanche des canéphores, comme

une vierge des Panathénées descendue de sa frise,

tandis que, dans un éclair, se révèle à ses yeux éblouis, tel qu'il fut jadis, un Parthénon intact, que n'ont point encore dégradé ni les bombes vénitiennes, ni le vandalisme des Anglais(45).

Mais alors que, jusqu'ici, c'était la nuit qui couvrait de son voile propice ces étranges irruptions du passé, alors que souvent c'était l'insolite demi-clarté lunaire qui déformait la banale vision des choses(46), ici au contraire, c'est sous la pleine lumière, éblouissante, d'un Midi d'Orient, à cette heure favorable à tous les mirages(47), que se déclenche l'illumination de Guy de Malivert.

De toutes ces évasions hors du temps, certes, parfois Gautier cède à la tentation d'en attribuer certaines à un rêve, comme dans *Le Club des Hachichins*. Facilité d'ailleurs qu'il a lui-même dénoncée quand il critique

la manie si commune au Français d'expliquer son fantastique par quelque supercherie ou quelque tour de passe-passe(48).

Ou bien pour accroître la perplexité du lecteur, il laisse en suspens l'esprit de son héros: fut-il la victime d'un rêve? ou le favori d'une véridique vision?.

Mais parfois, il opte nettement en faveur de la véracité de l'aventure.

Dans *Omphale*, les courtines du lit, closes le soir, se retrouvent ouvertes le matin après le passage de la belle marquise. Et les fils de la tapisserie où elle trône se révèlent rompus à l'endroit où s'attachaient ses pieds. Deux détails qui témoignent que le jeune novice bénéficia d'une visitation vécue non en songe, mais en réalité(49).

Il en va de même quand, revenu de son voyage à l'aube de l'humanité, l'acheteur du *Pied de Momie* découvre que ce pied a effectivement été remplacé par la petite figurine d'Isis qu'Hermonthis lui avait laissée en échange(50).

C'est là, à notre sens, que réside vraiment le fantastique, bien mieux que dans l'hésitation entre le rêve et la réalité, comme le voudrait T. Todorov: dans l'incompatibilité radicale entre un fait à la fois impossible en raison et en même temps irrécusablement attesté par quelque trace ramenée du domaine étrange.

Aujourd'hui les voyages à travers le Temps ont été généralement confisqués par la science-fiction, qui imagine à plaisir de fantastiques - ou fantaisistes- véhicules. Ces récits modernes de fiction scientifique se croient obligés, dirait-on, de décrire quelque appareil matériel vaguement capable d'opérer ce transfert corporel. Et le cinéma a emboîté le pas. Mais si souvent ces artifices sentent tant le bricolage pseudoscientifique que, bien loin d'accréditer davantage le voyage temporel, ils en sapent plutôt la vraisemblance.

A leur différence, Théophile Gautier, lui, n'a jamais cru devoir recourir à de telles mécaniques pour exporter ses héros vers d'autres époques. Il a senti qu'opération magique, ou extase mystique, le voyage temporel dépend bien plus de la toute-puissance de la pensée que de n'importe quelles tuyauteries physiques. Tout mental est son appareil, son appareillage.

C'est toute une panoplie de motifs qui peu à peu, pas à pas, dépayseraient le héros de son monde et de son temps, pour imperceptiblement le faire glisser vers un autre. C'est la marche, c'est l'épuisement, c'est le cadre d'une époque; c'est aussi l'insomnie, la nuit et la lune qui préparent et favorisent l'intrusion, l'infiltration progressive du merveilleux. Ce n'est qu'une fois toute cette accoutumance accomplie qu'enfin le merveilleux surgit, que vient le point de rupture, le "décollage" temporel: soit par l'irruption d'un parfum antique, soit par la métamorphose due à un costume, soit par l'ivresse de la drogue ou du vin, ou par l'invitation d'un portrait de jeune femme féerique qui miraculeusement s'anime.

Et ménager toute cette combinatoire de motifs relève d'un art singulièrement subtil.

### ...ET AUSSI DANS SON TEMPS...

Mais si Théophile Gautier aime ainsi promener hors du temps les incarnations de ses songes, en même temps il reste étroitement impliqué parmi ses contemporains.

Car le portrait qui s'anime dans *Omphale* ou dans *La Cafetière*, c'est aussi *La Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée(15). Le parfum qui, dans *Le Pied de Momie* transfère dans un autre monde, c'est aussi *Le Vase d'or* de son maître E.T.A. Hoffmann, dont les suaves effluves transportent Anselme dans un merveilleux royaume(25); et c'est aussi Baudelaire. L'habit de noces doué pour métamorphoser Théodore en amoureux de l'autre siècle, c'est aussi Gérard dans la *Sylvie* de Nerval(18). La visitation de Spirite auprès de Guy de Malivert, c'est aussi, invertie, la visitation de Georges auprès de la *Lydie* de Nodier(43). La résurrection de la cité antique et la rencontre d'Arria Marcella, c'est aussi Les derniers jours de Pompéï de sir Edward

Bulwer-Lytton. La marche vers un prodige au bout du monde, c'est aussi *L'Intersigne* de Villiers de l'Isle-Adam(9). Et les extases du hashish, c'est aussi *Les Paradis artificiels* de Charles Baudelaire. Hoffmann, et Nodier, Baudelaire et Nerval, Mérimée et Villiers, quelle plus belle pléiade peut-on rêver pour composer la société d'un poète?

Oui! Gautier assume son temps, Mais il l'assume, il le transcende.

Et finalement, s'en évade.

Robert BAUDRY

#### NOTES

1. Sur cet attrait pour l'Orient, voir notre précédente communication sur Gautier: "Révélation et initiations dans *Avatar* et dans *Le Roman de la Momie*", *BSTG* n°12, pp. 181-200.
2. *L'Art romantique*, éd. de la Pléiade, p. 1031.
3. Rééd. *L'Age d'homme*, XXVI, p. 136.
4. Ed. GF n° 118, Prologue, p. 53.
5. In *Contes fantastiques* éd. 10/18, III, p. 193.
6. *Caprices et zigzags*, 1856, p. 247.
7. *Journal*, cit. par Roland Antonioli, dans *Exotisme et création*, Lyon, 1983, p. 212.
8. P. 36.
9. Les références sont données d'après l'éd. de la collection 10/18, n° 823, 1973, pour *La Cafetière*, *La Pipe d'opium*, *Le Pied de Momie*, *Arria Marcella* et *Spirite*. Pour *Omphale*, dans *Récits fantastiques*, éd. M. Eigeldinger, collection GF n° 383, 1981. Pour *Le Roman de la Momie*, en GF, n°118. Quant au *Club des Hachichins*, on le trouve en Folio, n°964, chez Gallimard, avec *Les Paradis artificiels* de Baudelaire. En 1867, *L'Intersigne* de Villiers de l'Isle-Adam commencera par une longue marche analogue à celle de *La Cafetière*, menant le jeune héros à une "lassitude où les nerfs sensibilisés vibrent à la moindre excitation" (p. 263), état favorable à son hallucinatoire vision. Chez George Sand aussi, c'est une marche harassante qui mène Marie et Germain jusqu'au cercle magique de *La Mare au diable* où ils découvriront leur révélation (1846). On trouverait des équivalents dans *Lydie ou La Résurrection* de Charles Nodier, dans *Heinrich von Ofterdingen* (1802) de Novalis ou dans *Eckbert le Blond* (1796) de Tieck.

10. Levy-Bruhl, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, pp. 414-485. Nous protestons évidemment contre l'adjectif inférieures.
11. II, 2; IV, p. 369.
12. P. 119.
13. I, pp. 13-15.
14. Jacques Rivière a excellemment décrit, à propos de l'élaboration du *Grand Meaulnes* par Alain-Fournier, comment par un appareillage longuement médité, le romancier avait pas à pas dérouté l'itinéraire d'Augustin Meaulnes de son monde ordinaire pour le projeter dans la Fête étrange du domaine merveilleux: "Avec la minutie d'un ingénieur, Fournier se mit à façonner et à monter les pièces de l'appareil avec lequel il voulait enlever son lecteur et le transporter dans le domaine mystérieux. Il tendit des toiles, installa des commandes...; un long fuselage de menues circonstances étroitement charpentées s'échafauda... Pour égarer Meaulnes valablement et le conduire sans à-coups jusqu'à l'allée des Sablonnières, d'innombrables idées vinrent à l'esprit de Fournier, entre lesquelles il choisissait avec un infaillible discernement. Il nous fit participer à cette progressive élaboration d'un mystère, que nous sentions devant nous en même temps que s'épaissir, se justifier. Il n'était jamais satisfait sur les questions de vraisemblance." (*Miracles*, Gallimard, 1924, pp. 65-66).
15. Bientôt, à son exemple, *La Vénus d'Ille* (1837), de Mérimée désertera son socle pour venir êtreindre sur sa couche le jeune marié catalan. Mais, dès 1834, l'année même d'Omphale, le même Mérimée montrait à Don Juan *Les Ames du Purgatoire*, dessinées sur une tapisserie, qui semblaient s'animer la nuit pour troubler le sommeil du célèbre héros (livre de Poche n°1480, pp. 59-60). Il s'agit là d'un vieux thème du merveilleux - le mythe de Pygmalion-, dont on multiplierait facilement les exemples.
16. Ainsi les "machines à traverser le temps" imaginées par Gautier peuvent fonctionner dans les deux sens: ou du présent remonter au passé, ou d'hier redescendre à aujourd'hui.
17. IV, p. 20.
18. Comment ne pas songer à Gérard de Nerval, l'ami de Gautier? Tandis que sa Sylvie (1853) devient "la fée des légendes éternellement jeune", lui-même revêt "les habits de nocés" du garde-chasse, ce qui le "transforme" en "marié de l'autre siècle"... Nous "étions" l'épouse et l'époux" (éd. Pléiade, tome III, pp. 550-552). On remarquera la force assimilatrice des verbes! Son Octavie aussi, parée d'ornements de fête, cette brodeuse napolitaine se verra modelée en magicienne de Thessalie (p. 609). Ici aussi il s'agit d'un vieux thème mythique: le manteau d'Elie, ramassé par son disciple Elisée confère à ce dernier les pouvoirs d'Elie (2 Rois, II, 13-15). La tunique du Voyant de Lublin portée par "le Juif" lui attribue la voyance de son maître (Martin Bubern *Gog et Magog*, pp. 86-90). Le chapeau de Pernath, coiffé par un autre, donne à celui-ci les facultés de Pernath (Gustave Meyrink, *Le Golem*). Pensons à ces costumes de "gens d'il y a longtemps" (p. 83), dans lesquels le Grand Meaulnes (1913) se sent devenu "un autre

personnage" (p.93), à son habit d'étudiant qui en fait un autre Meaulnes sorti d'un livre de prix (p. 98). La couronne fait le roi. De nos jours, le foulard fait la musulmane...

19. III, p. 19.

20. P. 101.

21. P. 103.

22. P. 105.

23. Pp. 106-107. Comment ne pas songer ici à Abraham Merritt et à sa *Nef d'Ishtar* (1924, rééd. "J'ai lu" n° 574), où un étrange parfum à l'odeur troublante, exhalé d'une pierre exhumée de l'"antique" Babylone, effleurant de sa caresse le visage du héros, l'enserme dans un buisson de doigts implorant qu'on les délivre de cette gangue séculaire (pp. 5-6), et dont l'exultant effluve invite le héros à s'embarquer vers l'univers mythique d'Ishtar? - Merritt avait-il lu Gautier?

24. P. 91.

25. De même du *Vase d'or* d'E.T.A. Hoffmann (1814) ondulaient de suaves effluves qui enveloppaient l'étudiant Anselme, capiteuses senteurs qui le promettaient à la découverte du merveilleux royaume (*Contes*, Gallimard, Folio, n° 1151, pp. 323, 361-363). On pense aussi à toutes les meilleures épiques du monde, qui dans *La Queste del Saint Graal*, emportent dans un au-delà mystique tous les gardiens du manoir du Graal (éd. Pauphilet, p. 15). Et, dans le domaine voisin du goût, la madeleine de Proust n'a-t-elle pas aussi une faculté analogue de mener à *La Recherche du temps perdu* (1913-1927)?

26. Pp. 136, 145, 150, 156.

27. P. 132.

28. P. 137.

29. P. 145. Pour ce pouvoir libérateur de la musique, on connaît la célèbre "Fantaisie" de Nerval (1833), qui, lui aussi, se voit comme extrait de son temps et projeté dans un autre par l'impact de certaines mélodies: "Il est un air pour qui je donnerais /Tout Rossini et tout Mozart et tout Weber.../Qui pour moi seul a des charmes secrets. //Or, chaque fois que je viens à l'entendre /De deux cents ans mon âme rajeunit. /C'est sous Louis XIII et je crois voir.../Une Dame à sa haute fenêtre /...en son costume ancien /Que, dans une autre existence peut-être /J'ai déjà vue..." (éd. Pléiade, tome I, p. 339). Plus tard, son sonnet "Delfica" (1845), attribuera au chant un "charme" tel qu'il puisse ressusciter les dieux dépossédés: "La connais-tu, Daphné, cette ancienne romance.../ Cette chanson d'amour qui toujours recommence! // Ils reviendront ces dieux que tu pleures toujours./ Le temps va ramener l'ordre des anciens jours" (Tome III, p. 647). Ces poèmes de son ami Gérard précèdent l'*Arria Marcella* (1852) de notre Théophile. Entre l'un et l'autre existe une perpétuelle osmose. Nous avons largement développé la vertu de la musique apte à emporter dans toutes les extases dans notre communication "La Musique: prélude ou signe d'extase dans les récits fabuleux de Théophile Gautier", *BSTG* n° 8, 1986, pp. 35-47. Nous n'avons pu assez nous y étendre ici.



30. P. 146.
31. I, pp. 45-47.
32. VI, p. 59.
33. VIII, pp. 64-65. Un autre texte de Gautier, *Le Hachich* (1843), avait déjà donné un exemple de ces distorsions de la durée sous l'effet de la drogue: la béatitude procurée par ce "paradis artificiel" lui avait duré environ trois cents ans, tant s'étaient pressées d'innombrables sensations. Le réveil lui révéla qu'en temps ordinaire, cet accès ne lui avait pris qu'un quart d'heure.
34. IX, p. 65. De ce passage nous extrayons quelques phrases significatives: "Je vis la chambre pleine de gens vêtus de noir... Ils disaient: - Le temps est mort, et nous allons à son convoi. - Il n'est pas vrai qu'il est bien vieux; mais je ne m'attendais pas à cet événement ... - *L'éternité était usée*, il faut bien faire une fin.. L'aiguille restera sur la minute où le Temps a cessé d'être..." (IX, p. 65).
35. L'ami Nerval avait déjà, dans son poème napolitain et pompéien de "Myrtho" (1854), établi quelle fraternité relie l'ivresse du vin et l'ivresse des sens: "C'est dans ta coupe aussi que j'avais bu l'ivresse" (Tome III, p. 647), écho manifeste de son Octavie dont l'amour est lié aux "vins brûlés du Vésuve".
36. II, p. 18.
37. P. 108.
38. Pp. 133-134.
39. P. 150.
40. P. 105.
41. P. 109.
42. V, p. 207.
43. Est-il nécessaire de rappeler le parallèle évident entre cette Spirite décédée (1865), qui apparaît à Guy de Malivert pour le détourner de son monde et l'entraîner dans son au-delà et le conte de *Lydie ou La Résurrection* de Charles Nodier (1839), où, inversement, c'est Georges qui, mort dans un incendie, revient de son autre monde pour inviter à l'y rejoindre cette Lydie qu'il aime?
44. Souvenir encore de Gérard de Nerval? qui, dans son sonnet "Artémis" des *Chimères* évoquait "Sainte napolitaine aux mains pleines de feux, / *Rose au cœur violet*, fleur de sainte Gudule". (Tome III, p. 648).
45. "Alors, dans un éblouissement rapide, il vit le Parthénon tel qu'il était aux jours de sa splendeur. Les colonnes arrachées par lord Elgin, ou brisées par les bombes vénitiennes s'étaient groupées sur les frontons, pures, intactes, dans leurs attitudes humainement divines. Par la porte de la cella, Malivert entrevit, remontée sur son piédestal, la statue d'or et d'ivoire de Phidias, la céleste, la vierge, l'immaculée Pallas-Athéné..." (XV, p. 305).
46. C'est le cas dans *La Cafetière* et dans *Omphale* pour reporter au temps de la Régence; pour *Le Pied de Momie* aux pharaons et aux rois préadamiques; ou encore dans *Arria Marcella*, où, après une première visite diurne, c'est une seconde visite, nocturne cette fois, qui ressuscite le temps de Titus et de Pompéï avant l'éruption. C'est le cas toujours pour *Le Club des Hachichins* quand l'essor

de la drogue fait dépasser l'éternité. Et si, chaque fois, la nuit est favorable à ces évocations, c'est peut-être parce que les heures nocturnes -et singulièrement celle, pivotale, de minuit- sont traditionnellement liées aux puissances magiques d'Enbas. Et la nuit obscure, la *noche oscura*, forme aussi une des étapes que doit traverser le mystique sur le chemin de son extase. Quant à la clarté lunaire qui accompagne aussi bien la marche solitaire d'Octavien dans *Arria Marcella*, que l'aventure amoureuse avec Omphale, peut-être est-ce parce que, divinité infernale, l'Hécate lunaire, amie des sorciers et des magiciens, a le don de métamorphoser les sites connus par son insolite lueur propre à en transfigurer les contours.

47. La *Gradiva* de W.Jensen (1903), autre apparition pompéienne, resurgit aussi de son sommeil bimillénaire (p. 97) devant Norbert Hanold, dans les ruines désertes, à la même heure fatidique de midi, "l'heure des fantômes" (p. 70), alors que "l'air en ignition vibrait dans sa splendeur" (p. 69), sous l'aplomb d'un soleil apte à cristalliser les mirages. (in S. Freud, *Délire et rêve dans la "Gradiva" de Jensen*, 1949, rééd. 1971, Gallimard "Idées").

48. Folio n° 1316, p. 463.

49. P. 110-111.

50. P. 114.

## SUR LE CHEMIN DE FER

La génération de Théophile Gautier est précisément celle qui a vécu la naissance et l'extraordinaire expansion du chemin de fer. La plupart des poètes et des artistes de cette époque, instinctivement hostiles au moyen de transport révolutionnaire, finirent par l'adopter et par le trouver commode. Les écrits de Gautier sur le sujet sont exemplaires de cette évolution inévitable des idées et du goût.

Le jeune auteur de *Mademoiselle de Maupin* fut sans doute le premier de nos écrivains d'importance à parler du chemin de fer, deux fois mentionné dans la fameuse "Préface", parue en novembre 1835, mais datée de mai 1834, par référence à l'offensive contre l'école romantique, menée alors par ceux qu'il appelle les "moralistes" et les "utilitaristes", et qu'il apostrophe en ces termes:

Non, imbéciles, non, crétins et goîtreux que vous êtes, un livre ne fait pas de la soupe à la gélatine; -un roman n'est pas une paire de bottes sans couture; un sonnet, une seringue à jet continu; un drame n'est pas un chemin de fer; toutes choses essentiellement civilisantes et faisant marcher l'humanité dans la voie du progrès.(1)

René Jasinski a exposé les circonstances qui suscitèrent ce pamphlet(2). L'examen de la chronologie donne, en effet, l'explication du catalogue hétéroclite des phobies de Gautier:

rappelons que le 28 avril, donnant satisfaction à une revendication du *Constitutionnel*, Adolphe Thiers, ancien rédacteur en chef du journal, devenu ministre de l'Intérieur, interdisait la reprise d'*Antony* au Théâtre-Français, et que le 1er mai s'ouvrait une grande exposition des produits de l'industrie; le 6 mai, la Chambre allait jusqu'à réclamer la censure théâtrale, et le 31 mai, le *Constitutionnel* s'en prenait, cette fois, à Gautier, dénonçant l'immoralité de son "exhumation littéraire" de François Villon. Ce que n'a pas précisé R. Jasinski, c'est qu'en même temps qu'elle agitait la question de la censure, la Chambre débattait aussi des chemins de fer. Dans la séance du 7 mai, le député Larabit

demanda l'établissement immédiat des lignes de chemin de fer dont la France avait besoin(3).

Cette proposition fut repoussée par la majorité parlementaire qui ne croyait pas du tout à l'avenir du rail. Adolphe Thiers lui-même, après la visite du *rail-way* de Liverpool, n'assurait-il pas que les chemins de fer n'étaient bons qu'à "amuser les désœuvrés d'une capitale"(3). Ainsi, en dénigrant par avance le chemin de fer, en le classant parmi les inventions plus ou moins futiles de l'heure, le bohème Théophile Gautier ne se singularisait guère et ne faisait que rejoindre l'opinion dominante. L'originalité de son propos tenait dans le sensualisme esthétique débridé au nom duquel il justifiait son propre refus du progrès:

... la jouissance me paraît le but de la vie, et la seule chose utile au monde. Dieu l'a voulu ainsi lui (...) qui nous a donné (...) des cuisses nerveuses pour serrer les flancs des étalons, et voler aussi vite que la pensée sans chemin de fer ni chaudière à vapeur... (1)

Après la parution de *Mademoiselle de Maupin*, Théophile Gautier fit une randonnée en Belgique, accompagné de Gérard de Nerval, en juillet 1836. S'ils ne trouvèrent pas Outre-Quévain, le "blond" qu'ils prétendaient pourchasser, les compères y découvrirent une tout autre curiosité: la première voie ferrée établie sur le continent

à l'usage des voyageurs. Elle reliait depuis peu Bruxelles à Anvers. En dépit de sa prévention contre la traction à vapeur, Théophile ne résista pas à l'attrait de l'aventure, à la griserie de la vitesse, et se vante auprès de sa famille:

J'ai été sur le chemin douze lieues en une heure"(4).

Le reportage de ce voyage dans *La Chronique de Paris*, comporte une assez longue description de la "sotte invention":

Un chemin de fer est maintenant un objet de trop haute importance et trop *palpitante d'actualité* pour que nous ne lui consacrons que le dernier alinéa de notre chapitre: cela serait un peu léger de notre part, nous qui sommes en délicatesse à l'endroit du chemin de fer et qui en avons parlé maintes fois en termes peu mesurés(5).

Dans son article sur "Théophile Gautier et la notion de progrès", Mme Senninger nous a fait remarquer que l'aversion du poète pour les chemins de fer

ne l'empêche pas de les décrire chaque fois qu'il en a l'occasion,

comme s'il était fasciné par la chose abhorrée(6).

L'auteur d'*Un Tour en Belgique* prétend à l'objectivité:

Il n'y aura dans ma relation que ce que j'aurai vu de mes yeux (...) Comme aspect, le chemin de fer n'a rien de pittoresque en lui-même (5).

Sa verve polémique volontairement bridée, et pour une fois à court de métaphores originales, dans cette première description littéraire de la nouvelle invention, Théophile Gautier ne donne pas ses meilleures pages. Il faudra attendre l'été suivant pour voir

s'enflammer une imagination poétique: celle de Victor Hugo, qui emprunte à son tour la voie ferrée de Bruxelles à Anvers, et adresse aussitôt ses impressions à sa femme:

Je suis réconcilié avec les chemins de fer, c'est décidément très beau (...) C'est un mouvement magnifique et qu'il faut sentir pour s'en rendre compte (7).

Sans doute Hugo déplore-t-il, tout comme son disciple, l'aspect inesthétique de la machine:

Voilà la triste infirmité de notre temps; l'utile tout sec, jamais le beau(7).

Mais les sensations éprouvées, la vitesse, le bruit, inspirent au visionnaire une imagerie médiévale compensatoire, esquissée à la manière de Jérôme Bosch:

Quelle chimère magnifique nos pères eussent faite avec ce que nous appelons la chaudière! Te figures-tu cela? De cette chaudière, ils eussent fait un ventre écaillé et monstrueux, une carapace énorme, de la cheminée une corne fumante ou un long cou portant une gueule pleine de braise; ils eussent caché les roues sous d'immenses nageoires ou sous de grandes ailes tombantes; les wagons eussent eu aussi cent formes fantastiques, et, le soir, on eût vu passer près des villes tantôt une colossale gargouille aux ailes déployées, tantôt un dragon vomissant le feu (...) c'eût été grand(7).

Des années plus tard, en 1844, évoquant la laideur persistante des créations de l'industrie, Gautier reprendra à son compte l'allégorie gothique de son maître et ami:

En admettant la supposition que la vapeur et les chemins de fer eussent été inventés au moyen-âge, la cheminée de la locomotive eût été contournée en cou de dragon, la fumée se fût échappée par une gueule à denticules bizarres; des ailes onglées comme celles des chauves-souris se seraient adaptées au flanc de la machine, sur laquelle des chauffeurs auraient produit l'effet de démons chevauchant un cauchemar... (8)

Il prétend avoir eu cette idée originale en observant, du haut du clocher anversois, l'arrivée nocturne du convoi de Malines; en vérité, il ne faisait que se ressouvenir des impressions de Victor Hugo.

Revenons au texte de 1836, qui présente, plus prosaïquement, les wagons et leur remorqueur comme

des rangées de corbillards qui glissent silencieusement sur (des) rainures au bruit inesthétique de chaudron.

Confirmant son scepticisme, Gautier prophétise:

La France sera assurément le dernier pays sillonné de chemins de fer.(5)

De fait, tandis qu'Outre-Rhin se développait un réseau considérable de voies ferrées, notre pays n'adoptait l'invention qu'après beaucoup d'hésitations, sa majorité parlementaire repoussant régulièrement tout projet de loi trop ambitieux. Thiers, passé dans l'opposition, soutenait que

jamais on ne transportera de la sorte un voyageur ni même un seul bagage.

Cependant, une première ligne, reliant la Capitale à Saint-Germain, due à l'initiative privée des frères Pereire, était inaugurée le 25 août 1837, considérée par les Parisiens comme un simple jouet, l'occasion d'une partie de campagne, un train de plaisir. C'est bien

ainsi que le comprend également Gautier, maintenant engagé dans le journalisme, tenu de rendre compte d'un événement qui déplace en foule élégants et badauds:

Les chemins de fer sont à la mode comme les montagnes russes, les diables, les bilboquets et les montgolfières l'ont été de leur temps (...) le chemin de fer ne peut être envisagé que comme une curiosité scientifique, une espèce de joujou industriel(9).

Cet article de *La Charte de 1830* fait écho à l'épilogue de *L'Eldorado*, récemment paru en feuilleton, où l'on voit le héros Fortunio jeter un regard d'adieu sur le monde civilisé:

La civilisation consiste à avoir des journaux et des chemins de fer (...). Les chemins de fer sont des rainures où l'on fait galoper des marmites, spectacle récréatif(10)!

L'argumentation de Gautier, qui persévère dans l'incrédulité d'un avenir sérieux pour la traction à vapeur, devient aussi spécieuse que celle des détracteurs politiques de chemin de fer, dont il reprend les objections économiques infondées: le passage des voies à travers les terrains accidentés exigerait des travaux trop difficiles, trop onéreux, le charbon viendrait à manquer... -comme si cette contestation instinctive, purement esthétique, ne lui paraissait plus suffisante.

De son côté sa consœur Delphine de Girardin s'exclame dans son "Courrier de Paris":

... vivent les chemins de fer! Nous persistons à dire que c'est la manière la plus charmante de voyager(11)

Le succès populaire du Paris-Saint-Germain fut tel (cent trente mille voyageurs en un mois) qu'une seconde ligne fut mise en chantier sur la rive droite, en direction de Versailles; elle devait longer



les Jardies, la propriété de Balzac, lequel ne se contente pas de spéculer sur ses futures récoltes d'ananas, mais escompte déjà le temps qu'il gagnera pour se rendre en ville, en embarquant au bout de son jardin(12).

Théophile Gautier, contredit par son entourage, et surtout réfuté par les faits, pouvait-il s'obstiner dans le paradoxe? Après l'inauguration de la ligne Paris-Versailles, le 2 août 1839, le ton change, le feuilletoniste de *La Presse* semble se rétracter:

Le chemin de fer n'entend pas raison; il ne pense qu'à une chose: arriver. S'il rencontre une montagne, il la coupe en deux ou la perce à jour; il enjambe les rivières et va toujours son train (...) Quel plaisir de parcourir ainsi l'espace avec la rapidité fluide de l'oiseau! (13)

Tel un guide de touristes, il décrit pour ses lecteurs le panorama qui se déroule au cours du voyage, signalant au passage:

Regardez bien vite à votre droite (...) ce petit pavillon rose à contrevents verts (...) Honoré de Balzac a demeuré là; vous êtes aux Jardies (...) Remerciez donc le chemin de fer; peut-être, grâce à lui avez-vous vu un jour l'introuvable cénobite accoudé à sa fenêtre...(13)

Remarquons la nouvelle coïncidence chronologique entre une relation journalistique de l'actualité ferroviaire: cette "Promenade au hasard" du 5 août, et la parution le lendemain même, d'une œuvre de fiction, *La Toison d'or*, qui met en scène "le cheval à vapeur" tellement à la mode. Le romancier ne dédaigne pas d'exploiter les choses vues par le chroniqueur. Parlant désormais de chemin de fer avec circonspection, il ne s'est pas, pour autant, converti à la religion du Progrès. Ainsi que l'exprime Mme Senninger, il prenait une position de repli:

Puisqu'on ne pouvait rien contre ce matérialisme envahissant, au moins fallait-il limiter les dégâts et aider cette civilisation à devenir moins hideuse (6).

C'est en voyageant que, peu à peu, il transigera avec son idéal esthétique. En 1840, parcourant l'Espagne sauvage, il est loin d'être résigné et s'offusque de rencontrer là-bas des gens qui

s'excusent humblement de n'avoir pas encore de chemins de fer et de manquer d'usines à vapeur

et qui délaissent leur costume traditionnel, si pittoresque, pour l'affreux habit moderne:

C'est un spectacle douloureux pour le poète, l'artiste et le philosophe, de voir les formes, les lignes se troubler, les teintes se confondre et l'uniformité la plus désespérante envahir l'univers sous je ne sais quel prétexte de progrès. Quand tout sera pareil, les voyages deviendront complètement inutiles, et c'est précisément alors, heureuse coïncidence, que les chemins de fer seront en pleine activité(14).

L'expansion du chemin de fer se fera plus rapidement que l'uniformisation des cultures, et lorsque le réseau international deviendra si étendu que notre écrivain voyageur sera amené à l'emprunter sous tous les horizons, on le verra relever avec satisfaction les aménagements particuliers des wagons et des gares, toutes les singularités locales qui différencient encore les pays traversés et les autochtones. En Italie, il s'amusera de l'empressement des limonadiers qui accourent aux portières proposer leurs rafraîchissements. A Bâle, il s'attendrira sur le côté débonnaire et patriarcal des chemins de fer suisses:

... nous regardions avec reconnaissance quelques femmes qui avaient eu la délicate attention de revêtir

leur costume national (...) Il est amusant, en ce siècle d'uniformité, de voir les costumes de Guillaume Tell dans une gare de chemin de fer (15).

Après le long voyage en Espagne, deux brèves excursions, en direction opposée, vers le pays le plus industrialisé, mèneront Gautier à Londres, où Carlotta Grisi danse Giselle en 1842, puis *La Péri* en 1843. L'arrivée sur la Tamise est un spectacle impressionnant: les innombrables cheminées qui se dressent comme une forêt sur les rives du fleuve, suggèrent à sa rêverie, comme souvent portée à l'exotisme archéologique, la vision de quelque ville antédiluvienne, Babylone ou Thèbes, et il doit reconnaître:

L'industrie, à cette échelle gigantesque, atteint presque la poésie, poésie où la nature n'est pour rien, et qui résulte de l'immense développement de la volonté humaine(16).

S'il concède aux Anglais inventifs, principaux créateurs du monde moderne, un certain don poétique, notre incorrigible anglophobe leur conteste la qualité d'artistes:

la forme en elle-même leur échappe(16).

Il ne peut savoir que deux esthéticiens anglais, John Ruskin et William Morris, se montreront bientôt les contempteurs les plus sévères de la laideur des produits de l'industrie, et que leurs théories joueront un rôle déterminant dans l'évolution des idées vers l'esthétique industrielle.

Précédant Ruskin(17), Théophile Gautier pose pertinemment le problème de l'immaturité de l'art industriel, fruit du mariage malheureux de la mécanique et de la plastique:

Les engins, les machines, et tous les produits des combinaisons mathématiques sont empreints de laideur -cela vient d'une chose: ils sont trop récents

pour que l'art s'en soit occupé. Il leur manque le vêtement de la forme(8).

Gautier ne pouvait concevoir les formes apurées qu'au siècle suivant donnerait à la locomotive le célèbre designer Raymond Lœwy. Pour habiller fictivement l'horrible machine et cacher ses rouages, ne lui viennent à l'esprit que les formes les plus biscornues des monstres légendaires, déjà évoqués par Victor Hugo à Bruxelles. Cette époque, on le sait, manifestait plus de goût que la nôtre pour les objets zoomorphes, et les poètes, comme tout un chacun, ne pouvaient s'empêcher de comparer la locomotive au cheval de trait qu'elle remplace et d'y voir

un animal de fer, de cuivre et d'acier, qui boit de l'eau bouillante et mange du feu(...). Dans l'esprit du peuple, une locomotive passe pour un être doué de vie, et j'avoue que je suis un peu de l'avis du peuple(18).

Gautier rappelle qu'au cours des procès consécutifs au terrible accident survenu le 8 mai 1842 sur la ligne de Versailles, on entendit plusieurs témoins parler de la locomotive défaillante comme on le ferait d'un animal capricieux et dangereux. C'est ce déraillement meurtrier qui inspira à Vigny les strophes de "La Maison du berger", si souvent citées:

Sur le taureau de fer qui fume, souffle et beugle  
L'homme est monté trop tôt...  
Evitons ces chemins -leur voyage est sans grâce...

Dans le wagon qui le transporte en quatre heures à Rouen, où l'attend Ernesta pour traverser la Manche, Gautier ne versifie pas, mais écrit une pochade pour *La Presse*. Dessous le journaliste, c'est pourtant Fortunio qui rumine des *idées rétrogrades* et s'interroge:

A quel Eldorado, à quel paradis terrestre  
conduisent ces chemins, ces railways inflexibles? La

terre n'a jamais été plus ennuyeuse; toutes les différences disparaissent(18).

Théophile Gautier retournera en Angleterre au terme d'un périple qu'il improvise en 1846, aussitôt après avoir participé à la grandiose inauguration du Chemin de fer du Nord, passant par la Belgique, l'Allemagne et les Pays-Bas. Il se félicite de pouvoir parcourir tant de chemin en si peu de temps et de retrouver, ici et là, amis et connaissances:

Les distances sont véritablement supprimées; tout le long de la route, j'ai été reconnu, salué, complimenté, engagé à baffrer, je parcours le monde sans sortir de chez moi(19).

Maintenant que se relie les uns aux autres les multiples tronçons de voies ferrées, le voyageur gagne une liberté de mouvement auparavant inimaginable, presque le don d'ubiquité. Le point de vue de Gautier sur l'avenir et la commodité du transport ferroviaire se modifie tout à fait:

Dans dix ans d'ici, rien n'arrêtera l'essor des populations d'un bout de l'Europe à l'autre(20).

Quelques mois auparavant, dans l'article initial de son Salon, il avait proclamé que le devoir des artistes était de parcourir la planète afin d'enrichir leur inspiration au contact des beautés éparpillées et ignorées, et il avait conclu avec emphase:

De la découverte de la vapeur sera datée une nouvelle ère pour la poésie (...). Le Pégase moderne sera une locomotive(21).

Il reproduit en partie ce texte capital dans *L'Artiste*, douze ans plus tard, à un moment où il reconsidère la place de l'art occidental dans un monde soudainement élargi(22).

Mais c'est bien dès 1846 que Théophile Gautier prit conscience du triomphe définitif du chemin de fer, et qu'il salua la locomotive, son ancienne "bête noire", comme le descendant du cheval ailé. Il nous faut toutefois constater que l'auteur d'*Emaux et Camées* ne laissera pas ce nouveau Pégase galoper dans ses propres poèmes. Pas une strophe ne fait allusion à

cette locomotive que nos littérateurs n'admirent pas suffisamment(23)

et qu'illustreront plus ou moins heureusement Vigny, Musset et d'autres versificateurs de moindre talent. On comprend mieux la réticence de Gautier à mettre en vers "le cheval mécanique" en lisant ses commentaires à propos d'un recueil de Maxime Du Camp qui

chante les féeries de la matière, le télégraphe électrique, la locomotive, ce dragon, d'acier et de feu(23).

Le copinage n'empêche pas l'auteur du *Rapport sur les progrès de la poésie* de laisser entendre qu'il préfère les pièces plus traditionnelles de son confrère:

variations délicieuses sur trois thèmes anciens: la beauté, la nature et l'amour, qui jusqu'à présent ont suffi aux poètes peu curieux de nouveautés (...) Malgré les théories de Maxime Du Camp, la poésie s'occupe assez peu de l'époque où elle vit... (23).

Chez Gautier, le chemin de fer prend sa vraie place dans le domaine romanesque, par simple allusion, ainsi que nous l'avons vu dans *Mademoiselle de Maupin* et dans *Fortunio*, comme élément de couleur locale dans *La Toison d'or* pouvant aussi jouer un rôle accessoire dans le déroulement de l'intrigue. Des quatre coauteurs de *La Croix de Berny*, c'est lui qui prend l'initiative d'introduire "le cheval à vapeur" dans ce steeple-charge littéraire, en plaçant vis-à-vis, dans un wagon, pour une confrontation inopinée qui relance l'action,

son personnage, Edgar de Mailhan et l'héroïne Irène de Chateaudun, procédé peut-être facile, dont profite avec esprit sa partenaire Madame de Girardin dans le chapitre suivant:

Comme le monde est petit!... On n'oserait pas mettre ça dans un roman...(24).

Du fond de sa stalle, lorgnant l'inconnue, Edgar feint d'admirer le paysage:

Je n'ai jamais vu tant de coquelicots! Ce sont probablement les rouges étincelles des locomotives qui prennent racine et fleurissent le long du chemin(24).

Cette fleur de rhétorique sera l'unique tribut lyrique accordé par notre poète au chemin de fer, mais en prose.

En 1846, le chemin de fer est pleinement entré dans les mœurs et les compagnies améliorent leurs services. A l'automne, invité aux mariages princiers de Madrid, Gautier s'étonne à peine de voir la calèche du notable qu'il accompagne, placée à Tours sur un wagon du convoi de Bordeaux:

Une calèche en voiture aurait paru, il y a quelques années, une chose bien bizarre; maintenant, c'est tout simple(...) Tout en courant sur les tringles de fer, nous pensions à l'époque déjà prochaine, où tout autre moyen de transport sera supprimé... (25).

En dix ans son pronostic s'est inversé.

Durant la révolution de 1848, collaborant à *L'Événement* pendant l'interdiction de *La Presse*, Théophile Gautier, influencé par les idées progressistes du clan Hugo comme par l'effervescence de l'heure, se propose d'écrire une série d'articles sur ce que pourrait être la beauté moderne, et il définit un programme artistique qui va à l'encontre de ses principes d'autrefois:

Ce que nous voulons faire sous ce titre de "Plastique de la Civilisation", c'est le travail que les artistes ont dédaigné jusqu'à présent, celui d'appliquer une belle forme à un objet confortable, prosaïque ou vulgaire. Il est bien entendu que nous acceptons la civilisation telle qu'elle est, avec ses chemins de fer, ses bateaux à vapeur, ses machines, ses recherches anglaises(26).

C'est avec raison que Mme Senninger, dans l'article déjà cité, compare la position prise par Gautier à ce moment à celle d'un Le Corbusier à notre époque. Chez l'un et chez l'autre, la haine du machinisme ne reste pas négative et engendre une volonté de réparer les désordres:

Nous demanderons compte de sa laideur au chapeau comme à la locomotive (...) et nous prouverons, car cela est nécessaire en ce temps d'économie, que le laid est aussi cher que le beau(26).

Raymond Lœwy dira même que *la laideur se vend mal*.

Vite repris par la corvée du feuilleton dramatique, Gautier ne donnera pas suite à ce projet de

ramener les artistes égarés à la poursuite d'un idéal rétrospectif.

(Il appartiendra au comte Léon de Laborde, rapporteur de la Section française à l'Exposition de Londres en 1851, de propager une philosophie comparable de la réconciliation de l'art et de la machine).

Maintenant, c'est l'individualisme inconditionnel de sa jeunesse que paraît tempérer Gautier. En 1849, il se mêle aux foules cosmopolites venues visiter l'Exposition Universlle de Londres, participant à l'improviste à une excursion organisée par l'Office des chemins de fer, lequel proposait, pour le prix forfaitaire de cent soixante-quinze francs, voyage, séjour à l'hôtel, visites et places de théâtre.



L'idée de ce voyage par catégorie nous eût autrefois contrarié; il nous eût plu de parcourir le monde en pèlerin solitaire, à pied ou à cheval, au hasard des chemins et des auberges: mais les grandes inventions scientifiques modernes ont cela de remarquable, qu'elle poussent à la vie commune, malgré les mœurs et les répugnances politiques(27).

Le siècle a pivoté. La génération romantique s'est vite habituée au transport ferroviaire, à part quelque irréductibles, par exemple Rossini, obstinément resté fidèle aux chevaux, nous dit Gautier, lui-même y ayant renoncé:

Une fois, pour contrarier le chemin de fer, qui nous paraissait tant soit peu tyrannique, nous essayâmes de venir de Boulogne à Paris en poste; ce fut une vraie calamité (...) à Amiens, laissant là notre calèche, nous rentrâmes dans le wagon au risque de partager avec des spéculateurs en pruneaux et des philistins d'une bêtise massive ce bénéfice de la célérité obtenu par le communisme du railway(27).

La locomotive s'étant banalisée, l'écrivain voyageur juge superflu de la montrer dans les paysages dépeints, à moins qu'elle ne pénètre dans des contrées où elle paraît vraiment anachronique. L'arrivée à Venise, par une nuit d'orage, sur le viaduc qui enjambe la lagune, nous vaut une de ces vues étonnantes qu'il excelle à brosser, et qu'on croirait inspirée de "Pluie, vapeur, vitesse", le tableau que Turner avait exposé en 1844 à l'Académie de Londres:

... le convoi semblait chevaucher à travers le vide comme l'hippogriffe d'un cauchemar, car on ne pouvait distinguer ni le ciel, ni l'eau, ni le pont (...). L'orage et la nuit avaient préparé à la manière noire la planche que le tonnerre dessinait en traits de feu, et la locomotive ressemblait à ces chariots bibliques dont les roues tourbillonnaient comme des flammes...(28).

Gautier compare cette scène vécue aux compositions apocalyptiques du peintre John Martynn; sans doute ne connaissait-il pas encore à cette date, la toile de Turner dont il ne parlera qu'en 1868, à propos d'un poème de Maxime Du Camp:

Nous pensions à une esquisse de Turner que nous avons vue à Londres et qui représentait un convoi de chemin de fer s'avançant à toute vapeur sur un viaduc, par un orage épouvantable (...). C'était sans doute une pochade d'une furie enragée, brouillant le ciel et la terre d'un coup de brosse, une véritable extravagance, mais faite par un fou de génie(23).

Au terme d'un délicieux séjour à Venise, rejoindre son siècle est difficile:

Sortir de gondole pour monter en chemin de fer est une action discordante (...) O Titien! ô Paul Véronèse! qui vous eût dit que votre ciel turquoise serait un jour souillé par la fumée de la houille britannique, et que l'azur de vos lagunes reflèterait les arcades d'un viaduc? Ainsi va le monde; mais ici le contraste est plus sensible, car les formes des âges disparus sont restées intactes et le présent vit dans la peau du passé(29).

Le contraste ne lui paraît pas moins saisissant entre la voie ferrée qui l'amène de Naples à Pompéi et le site archéologique. Il jouera de cette opposition pour introduire, dans son conte *Arria Marcella*, l'effet fantastique d'un personnage en "habit noir" égaré dans la cité antique ressuscitée:

Les trois amis descendirent à la station de Pompéi en riant entre eux du mélange d'antique et de moderne que présentent naturellement à l'esprit ces mots: "Station de Pompéi". Une ville gréco-romaine et un débarcadère de railway(30)

Si l'accélération de la vie moderne, principalement induite par l'expansion du chemin de fer, tend à faire disparaître plus vite le vieux monde, en compensation elle permet au poète de satisfaire sa manie exotique, non seulement en lui permettant d'aller plus commodément contempler les vestiges des anciennes civilisations, mais en les lui apportant à domicile. Les Expositions Universelles se succèdent. Après y avoir vu la Chine en 1849, il retourne à Londres en 1851, non pour s'ébahir devant les machines perfectionnées exposées au Crystal Palace, devant lesquelles il passe indifférent, mais pour rêver face aux merveilles de l'Inde:

...Les Anglais, sachant que nous sommes trop pauvres ou trop casaniers pour jamais faire ce voyage féérique ont mis l'Inde tout entière dans des caisses et l'ont apportée à l'Exposition... (31)

Ce nostalgique se révélait parfois futuriste (n'est-ce pas une autre façon de s'évader du présent?) et un chemin de fer perfectionné circule dans ses utopies. Ainsi au retour de Londres, impressionné par l'essor de la capitale britannique imagine-t-il un "Paris futur" où tous les transports hippomobiles sont supprimés

au milieu de la voie s'allongent les doubles lignes des railways"(32).

Nous savons qu'une contrariété habite Gautier. Il avouera à Sainte-Beuve qu'il a gardé son "idée secrète" après *Fortunio*, faute de pouvoir exprimer sa pensée véritable dans les journaux qui le faisaient vivre. Cette duplicité passive s'accroît à l'avènement du Second Empire. Dès 1853, il commence à collaborer au *Moniteur universel*, et, comme pour donner un gage de sa foi dans l'industrialisation du pays, il sollicite le duc de Morny pour devenir actionnaire d'une nouvelle société qui entreprend la construction d'un chemin de fer entre Lyon et Bordeaux(33). *Fortunio* se travestit en affairiste! L'année 1858, où il est nommé officier dans l'ordre de la Légion d'Honneur, nous le montre entreprenant et particulièrement laudatif de la modernité. Il s'engage sérieusement dans le projet de

publication d'un album d'héliogravures consacré aux trésors artistiques de la Russie, ce que permettent les découvertes du siècle

Le bateau à vapeur, le télégraphe électrique, le daguerréotype sont des inventions solidaires et qui se prêtent un mutuel secours(34).

Convaincu de l'intérêt public de la propagation de l'image, en regard de l'écrit, il signe l'éditorial d'un nouveau périodique illustré, *L'Univers illustré*, qui ambitionne de satisfaire

un sens nouveau, le sens du pittoresque, excité par le spectacle des choses (...) le char du pharaon et la dernière locomotive (...) tout cela est de notre domaine(35).

Il voyage davantage, constate que les wagons suisses et allemands offrent aux usagers un meilleur confort que les voitures françaises, et il suggère des aménagements qui peuvent passer à ce moment pour chimériques:

Remplacez les voitures par des chambres communiquant entre elles d'un bout à l'autre du convoi, pratiquez dans ces compartiments plus ou moins vastes un ou plusieurs salons, une salle à manger, un café, une tabagie, une bibliothèque, un dortoir...(15).

Il se réjouit de voir le peintre Gérôme participer à la décoration du wagon pontifical:

Nous disions que les artistes contemporains (...) ne se mêlaient pas assez aux réalités du siècle. Si quelque chose caractérise notre époque, c'est à coup sûr le wagon(36).

Un important feuilleton de cette année 1858, reportage sur l'inauguration d'un bassin à Cherbourg, présente la synthèse des idées de Gautier sur l'évolution de la civilisation, comme l'a montré la synthèse approfondie de M.Voisin(37). Jamais Théophile Gautier n'avait paru si bien accordé aux réalités du moment:

Nous faisons trop bon marché de notre époque. Nous-mêmes, nous avons dit autrefois du mal des chemins de fer dont nous ne comprenions pas la poésie; car rien n'est plus difficile à comprendre que la poésie de son temps(38).

Au fil de ce long reportage, empruntant fréquemment le chemin des écoliers, il reprend les thèmes modernistes effleurés çà et là: la célérité des nouveaux transports, la migration par masses, la beauté fonctionnelle de l'architecture industrielle, l'avenir du tourisme...

Pourtant, sous l'approbation apparente du cours des choses, il laisse percer une inquiétude:

Cette vie monstrueusement gigantesque des générations futures nous a souvent préoccupé pendant ce voyage, où nous en avons entrevu la vague ébauche (...) le monde où nous avons vécu tombe en ruine: bien qu'à peine ayant atteint l'âge mûr, nous ne sommes plus contemporain de notre époque (...) personne ne pense plus aujourd'hui aux choses qui nous passionnaient(38).

Ce sentiment d'être désaccordé du temps présent est tout différent des recherches d'anachronisme d'autrefois: le pourpoint d'Hernani, le salon rococo du Doyenné -élégances d'un jeune poète enthousiaste. De Saint-Pétersbourg, à la fin de l'année, c'est un polygraphe lassé de sa tâche qui fait part de son découragement à ses sœurs:

Personnellement, je n'ai plus aucun agrément sur terre. L'art, les tableaux, le théâtre, les livres, les

voyages même ne m’amusent plus (...). Aux autres, je suis obligé de déguiser les choses(39).

Il continuera de dissimuler son désenchantement avec talent. A lire ses impressions de voyage en Russie, on le croirait ravi de séjourner à Saint-Petersbourg, comblé qu’un chemin de fer mette à sa portée un de ses rêves d’enfant: l’inaccessible Moscou, figurée sur les aquatintes exposées aux vitrines du quai Voltaire. A lire sa correspondance intime, on constate la persistance de son ennui:

C’est fini; je peux encore être drôle pour les autres, mais pas pour moi(40). Je n’ai plus le cœur assez libre pour courir gaiement le monde(41).

Théophile Gautier présente deux visages: au public, celui du journaliste officiel, qui relate scrupuleusement l’inauguration du premier chemin de fer algérien, en 1862, sans relever, comme il l’eût fait jadis, l’incongruité de l’arrivée d’une locomotive dans l’orangerie de Blida; à ses familiers, celui d’un inguérissable nostalgique. Revenu d’Alger, il voisine au restaurant avec les frères Goncourt qui recueillent ses confidences:

Il est furieux contre la civilisation, les ingénieurs qui abîment les paysages avec leurs rails (...). Se tournant vers Claudin qui vient de s’asseoir à sa table: “Toi, tu aimes cela... Tu es un civilisé. Mais nous (...) nous sommes des malades ... des décadents... (...). Claudin, vois-tu, je te parle sans ironie, je t’envie, tu es dans le vrai...”(42).

Au cours des années qui suivirent, -à part un voyage qui le mène enfin en Egypte, où une blessure à l’épaule limitera ses excursions aux déplacements en chemin de fer d’Alexandrie au Caire, et ses descriptions pittoresques aux panoramas

qui s’encadrent dans le carreau du wagon comme dans un passe-partout(43)

-c'est principalement vers Genève, vers Carlotta retrouvée, qu'il ira, le plus souvent et le plus vite possible, se rappelant peut-être la réplique qui le visait, glissée par Jules Sandeau dans leur *Croix de Berny*:

On a beaucoup médité des chemins de fer. Il faut nécessairement que les honnêtes gens qui s'en sont mêlés n'aient eu jamais au loin ni parents, ni amis, ni maîtresses(44).

Il souffrira d'être retenu isolé à Paris pendant la guerre de 1870, au point qu'il éprouvera le besoin de faire le tour de la ville sur le chemin de fer de ceinture:

En état de siège, lorsqu'on est hermétiquement bloqué, c'est une sensation agréable de prendre un billet de chemin de fer: on croit qu'on va partir; il semble qu'on soit libre(45)!

Nous avons suivi Théophile sur le chemin de fer, ce chemin qu'il a si souvent emprunté et dont il a tant parlé, depuis le premier parcours en Belgique, jusqu'à l'ultime ronde du prisonnier dans Paris assiégé. En trente-cinq ans, son propos a beaucoup fluctué, en fonction des événements, selon qu'il s'adressait à ses lecteurs ou se confiait à ses proches, passant du dénigrement manifeste à l'approbation apparente, tantôt ironique, tantôt sérieuse, parfois contradictoire -ambiguïté sinon duplicité, que peut expliquer la complexité du personnage, foncièrement réfractaire aux idéologies antagonistes de son époque, et cependant contraint de s'exprimer, mais en le faisant toujours en artiste, privilégiant l'impression, la sensation par rapport à l'idée.

A un interlocuteur de l'Empereur qui prétendait qu'un écrivain se devait d'exprimer les idées de son temps, se permettant d'intervenir, il répliquait qu'il n'y a pas d'idées qui vaillent, que

la vérité marche dans un cortège de sentiments(46).

Il ne faut pas chercher dans l'œuvre de Théophile Gautier, une doctrine du progrès, une philosophie du machinisme, une théorie esthétique de l'art industriel, une pensée cohérente sur l'utilité du chemin de fer, mais simplement, superposé au film des événements, le déroulement de ses sentiments.

Michel DELPORTE

## NOTES

1. *Mademoiselle de Maupin*, (1835)
2. Cf René Jasisnki *Les Années romantiques de Théophile Gautier*, Vuibert, 1929, chapitre VI.
3. Cité par Maxime Du Camp dans *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Hachette, 1875, chapitre IV: "Les Chemins de fer".
4. Lettre du 26 juillet 1836, *C.G.* tome I p. 71.
5. *Chronique de Paris*, 4 décembre 1836, repris dans *Caprices et zigzags*, 1852.
6. Cf Claude-Marie Book-Senninger "T.G. et la notion de progrès" dans *La Revue des sciences humaines*, oct.-déc. 1967.
7. Victor Hugo, lettre du 22 août 1837, dans *Correspondance familiale et écrits intimes*, Robert Laffont, Bouquins, tome 2, pp. 421-422
8. "Pochades, paradoxes et fantaisies: IX Spleen, enterrement, tunnel", *La Presse*, 31 janvier 1844, repris dans *Caprices et zigzags*.
9. "Le Chemin de fer", *La Charte de 1830*, 15 octobre 1837, repris dans *Fusains et eaux-fortes*, 1880.
10. *L'Eldorado*, *Figaro*, journal-livre, 24 juillet 1837, repris dans *Fortunio*, 1838.
11. *La Presse*, 1er septembre 1837, repris dans *Lettres parisiennes du vicomte de Launay* par Delphine de Girardin, tome I pp. 234-235.
12. Cf Honoré de Balzac *Lettres à Madame Hanska*, tome Ier, pp. 608-609, lettre du 7 août 1838: "Au bout de ma propriété est l'embarcadère du chemin de fer de Paris à Versailles (...). Ainsi pour dix sous et en dix minutes, je puis passer des Jardies à la Madeleine...".
13. "Une Promenade au hasard", *La Presse*, 5 août 1839, repris dans *Quand on voyage*, 1865.
14. "Grenade", *Revue des Deux-Mondes*, 15 juillet 1842, repris dans *Voyage en Espagne*.
15. "Ce qu'on peut voir en six jours: I Le Lac de Neuchâtel", *Le Moniteur universel*, 29 mai 1858, repris dans *Loin de Paris*, 1865.
16. Une Journée à Londres, *Revue des Deux-Mondes*, 15 avril 1842, repris dans



*Caprices et zigzags.*

17. L'aversion de Ruskin pour le chemin de fer est plus radicale et plus définitive que celle de Gautier: "Il est ridicule d'envisager que l'on puisse faire une belle locomotive. Cette machine est laide, elle sera toujours éperdument laide" (cité par Daniel Costelle, *Histoire des trains*, Larousse, 1981).
18. "Idées rétrogrades", *La Presse*, 10 décembre 1843, repris dans *Caprices et zigzags*.
19. Lettre du 26 juin 1846, *C.G.* tome III p. 61.
20. "Esquisses de voyage", *La Presse*, 28 juillet 1846, repris dans *Caprices et zigzags*.
21. "Salon de 1846: I Considérations générales", *La Presse* 31 mars 1846, repris dans *L'Artiste*, 16 février 1858.
22. Cf Antoinette Ehrard: "Le Pégase à vapeur ou Théophile Gautier orientaliste", *BSTG* n° 12, tome I pp. 113-120.
23. "Rapport sur les progrès de la poésie", 1868, repris dans *Histoire du romantisme*, 1874.
24. *La Croix de Berny*, *La Presse*, juillet 1845.
25. "Voyage en Espagne", 10 octobre 1846, *Musée des familles*, décembre 1846, repris dans *Loin de Paris*.
26. "Plastique de la civilisation. Du beau antique et du beau moderne", *L'Événement*, 8 août 1848, repris dans *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, 1883.
27. "En Chine", *La Presse*, 25 juin 1849, repris dans *Caprices et zigzags*.
28. "Loin de Paris, notes de voyage", *La Presse*, 2 octobre 1850, repris dans *Italia*, chapitre VI.
29. "Loin de Paris: la vie à Venise", *La Presse*, 15 novembre 1851, repris dans *Italia*, chapitre XXVII.
30. *Arria Marcella, souvenir de Pompéï*, *Revue de Paris*, 1er mars 1852, repris dans *Un Trio de romans*, 1863.
31. "Le Palais de cristal: les Barbares", *La Presse*, 5 septembre 1851, repris dans *Caprices et zigzags*.
32. "Paris futur", *Le Pays*, 20 décembre 1851, repris dans *Caprices et zigzags*.
33. Cf lettre au duc de Morny, avril 1853, *C.G.* tome V p. 179.
34. Cf Lovenjoul *Histoire des œuvres de T.G.*, tome II p. 173.
35. (*Paris*), *L'univers illustré*, n°1, 22 mai 1858.
36. "A travers les ateliers", *L'Artiste*, 16 mai 1858.
37. Marcel Voisin *Le Soleil et la nuit, l'imaginaire dans l'œuvre de T.G.*, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1981, chapitre VIII.
38. "Cherbourg", *Le Moniteur universel*, septembre 1858, repris dans *Quand on voyage*.
39. Lettre du 17 décembre 1858, *C.G.* tome VII, pp. 85-86.
40. Lettre du 12 août 1861, *C.G.* tome VII pp. 303-304.
41. Lettre du 19 août 1861, *C.G.* tome VII p. 307.

42. J. et E. de Goncourt, *Journal*, tome V p. 159 (23 août 1862).
43. "D'Alexandrie au Caire", *Journal officiel*, 19 mars 1870, repris dans *L'Orient*, 1877.
44. *La Croix de Berny*, chapitre XXI.
45. "Voyages dans Paris. V Le Chemin de fer de ceinture", *Journal officiel*, 26 octobre 1870, repris dans *Tableaux de siège*, 1871.
46. Rapporté par Arsène Houssaye, *Les Confessions*, tome IV, p. 133.

## GAUTIER ET LA MODERNITE DE SON TEMPS

Gautier, à qui l'on reconnaît généralement un amour profond de l'art antique a été aussi un homme de son temps, sensible à l'existence de "l'idéal dix-neuvième siècle", et encourageant les artistes à

dégager la poésie du milieu où l'on vit soi-même(1).

Précédant Baudelaire, Gautier avait, dès 1852, préconisé ce qu'il nommait lui-même la "modernité" en art, notant que les peintres avaient tort de s'en tenir à des types antiques qui n'existaient plus:

On a tort, selon nous, d'affecter une certaine répugnance ou du moins un certain dédain pour les types purement actuels. Nous croyons, pour notre part, qu'il y a des effets neufs, des aspects inattendus dans la représentation intelligente et fidèle de ce que nos nommerons la *modernité*(2).

C'est à l'Exposition universelle de 1855 que Gautier a conscience de contribuer à l'élargissement du lexique artistique en se servant du terme "modernité" pour décrire sa réaction devant les peintres anglais:

(...) le caractère de la peinture anglaise est (...) la modernité. -Le substantif existe-t-il? Le sentiment qu'il exprime est si récent que le mot pourrait bien ne pas se trouver dans les dictionnaires(3).

A vrai dire, la notion de "modernité" avait déjà été affirmée par le critique dès 1844. Sans que le mot ait été prononcé, le "Salon de 1844" de Gautier se réfère à

cet idéal flottant dans l'âme et dans l'esprit de tous(4)

qui n'avait pas été jusque là représenté par la peinture encore fidèle au modèle antique(5). D'autre part, l'évolution de Gautier vers ce qu'on serait presque tenté de considérer comme une apologie du costume moderne dans "De la mode"(6) remonte au début de sa carrière journalistique. Déjà en 1836-1837, le jeune critique chargé du feuilleton artistique à *La Presse* qu'Emile de Girardin venait de lancer, reproche aux artistes de négliger le costume moderne. A cette époque, le jeune Gautier attribue le "dépérissement graduel du costume" à la négligence des artistes qui

toujours enfermés dans d'idéales abstractions

refusent de

descendre du sommet de leur montagne et (de) se mêler à la foule(7).

Conscient de vivre à une époque en pleine transition, une époque où l'"idéal classique" ne répond plus aux nouveaux besoins esthétiques d'un monde fortement marqué par des transformations socio-économiques, Gautier s'engage à vivre en homme de son temps. Bien que ses préférences personnelles le rapprochent plus de la Vénus de Milo(8), il reconnaît en tant que critique d'art que l'esprit de son temps, et donc l'expression de son temps, ont évolué. La "modernité" prônée par Gautier dans les années 50 se rattache donc à

un engagement *d'être de son temps*. Alors qu'on retrouve les origines de cet engagement dans les premiers articles de critique artistique, on note une évolution plus marquée dans ce sens à mesure qu'on approche du Second Empire.

En effet, dans les années trente, c'est-à-dire au temps de la Préface de *Mademoiselle de Maupin*, véritable manifeste romantique, le jeune Gautier n'était pas prêt à accepter le costume moderne tel qu'il était comme digne de peinture. Regrettant l'ère des grandes écoles artistiques, celles des XVe et XVIe siècles, où les artistes et les artisans travaillaient ensemble pour prôner l'art jusqu'aux objets de la vie usuelle, Gautier exhorte les artistes de son temps à reprendre leur responsabilité dans ce domaine. Car si la grandeur et l'unité artistiques qui caractérisaient les "beaux fonds d'architecture" et les "belles étoffes à larges fleurs"(9) au temps de la Renaissance ne se retrouvaient plus dans la vie usuelle sous la Monarchie de Juillet, c'était la faute des artistes qui refusaient de se mêler à tout travail qui tenait du domaine des "ouvriers" ou des arts mécaniques. Résultat:

Nos ajustements prêtent bien peu à la peinture, comme forme et couleur on ne saurait rien imaginer de plus horrible. Cela ne saurait être autrement depuis que les artistes ne se mêlent plus à la vie réelle, et ont abandonné la direction des modes. -Nos habits, nos coiffures, nos meubles et objets de décoration sont inventés par des tailleurs, des perruquiers, des marchands, des laquais et des femmes de chambre qui ont des idées tout à fait particulières sur le beau (...) (10).

Avec une verve toute romantique, Gautier cherche alors à restaurer l'unité des arts qui avait été délaissée en raison de la rupture entre les artistes qui voyaient leur mission plutôt dans la création de la "grande peinture" académique et les fabricants-ouvriers à qui il manquait une formation artistique adéquate(11). En réalité, cet appel à l'embellissement de la vie quotidienne constitue pour Gautier la base

d'un vaste projet pour renouveler l'art au XIXe siècle. C'est d'ailleurs un thème que l'on retrouve dans ses écrits tout au long de sa carrière(12). En Angleterre en 1843, il remarque que les engins et les machines sont

trop récents pour que l'art s'en soit encore occupé.  
Il leur manque le vêtement de la forme -l'épiderme  
pour ainsi dire(13).

La même observation se retrouve dans un texte où il semble se rallier à la nouvelle République en 1848:

Il faut que l'art donne l'épiderme à la  
civilisation(14).

Après le coup d'Etat en 1851, on trouve dans un article qui serait de ton progressiste tout un programme, où la science se joint à l'art pour transformer le "Paris futur" en une ville saine et belle(15).

Alors qu'on devrait tenir compte du fait que l'enthousiasme présent dans des articles tels que "Plastique et civilisation" de 1848 et "Paris futur" de 1851 doit quelque chose à la répression politique qu'a dû ressentir Gautier à ces moments-là, il reste néanmoins clair que c'est dès sa période romantique que Gautier se résout à vivre en tant qu'homme de son époque. Loin de se réfugier dans une tour d'ivoire, s'éloignant ainsi d'une civilisation qu'il juge lui-même comme

l'ennemie née de tous les arts plastiques(16),

il entreprend de "se mêler à la foule" en rappelant aux artistes contemporains que c'est à eux de chercher à

appliquer l'art pur à la vie pratique(17).

\*

\* \*

C'est pendant les années 40 qu'on voit Gautier s'ouvrir davantage à l'idée que les sujets modernes auraient une valeur en soi, sans qu'une transformation esthétique soit requise; remarquons pourtant que, déjà en 1836, Gautier s'intéresse au problème du costume moderne en sculpture. En louant le sculpteur Jean-Auguste Barre de la qualité de ses statuette de la duchesse d'Otrante et de la danseuse Fanny Elssler, Gautier note:

Si cet usage se reprend, il ne pourra qu'être favorable aux statuaires en les habituant aux exigences des costumes modernes qu'ils comprennent fort mal(18).

C'est un voyage de 1843 en Angleterre, pays dont l'expression artistique sera classée douze ans plus tard sous l'étiquette de "modernité", qui a provoqué chez notre critique une réflexion sur le caractère variable de l'idéal artistique et de son influence sur la mode. En effet, c'est devant une série de gravures représentant des Anglaises de différentes périodes que Gautier est frappé par le rapport étroit entre l'expression artistique et le type de beauté qui en ressort suivant l'époque et le pays(19):

A chaque époque, les artistes ont un idéal qu'ils poursuivent et réalisent de leur mieux dans leurs statues, leurs tableaux, leurs poèmes; cet idéal, reproduit partout à divers degrés, finit par faire impression sur l'esprit des masses (...). Les femmes qui s'aperçoivent que pour être préférées elles ont besoin de rentrer dans certaines conditions de forme et d'ajustement, tâchent de se modeler sur cet idéal: par la coiffure, par le vêtement, par l'attitude et l'expression, elles arrivent à rappeler les tableaux (...). Les statues de Phidias ont créé le type grec, les madones de Raphaël ont fait les Italiennes du XVIIe siècle, Albert Dürer est le père de la beauté allemande; sans Watteau et son école, la Régence n'eût pas existé; c'est de l'imagination de sir Thomas

Lawrence esquire que la femme anglaise est sortie(20).

De cette constatation à la justification de l'habit moderne dans l'art, il n'y avait qu'un pas. Ce pas, Gautier l'a fait deux ans plus tard dans le premier d'une série d'articles consacrés à Gavarni. Alors que certains trouvaient que Gavarni avait tort de s'éloigner du modèle antique et de se consacrer à la caricature, Gautier, en revanche, y voyait une qualité. Pour Gautier, le fait que Gavarni est "complètement, exclusivement moderne" est tout à fait légitime, car il est bien temps qu'on admette que le monde moderne existe, sans oublier le vêtement qu'on y porte!

Combien voilà-t-il de siècles que l'on copie ton profil, ô Vénus! et ton nez, ô Jupiter Olympien! Pourtant nous avons, nous aussi des profils et des nez qui attendent leur tour. N'a-t-on pas suffisamment ajusté de draperies que personne n'a jamais portées peut-être, pour arriver enfin à l'habit que tout le monde porte(22)?

Si, en Angleterre Gautier avait vu un rapport entre le "type" et le temps où il a été produit, devant l'œuvre de Gavarni, Gautier va réfléchir plus précisément sur la diversité de facteurs qui ont conduit au type humain actuel, dont l'existence ne peut plus être écartée quand il s'agit de l'art:

La religion, les habitudes, les mœurs, les costumes, ont nécessairement modifié les types humains, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Nous n'avons ni les mêmes crânes, ni les mêmes poitrines, ni les mêmes bras, ni les mêmes pieds que les Grecs, (...) c'est fâcheux, mais cela est. Il faut donc en prendre son parti; et puisque l'humanité semble avoir abandonné la chlamyde et le cothurne, il faut bien accepter le paletot et la botte (...)(23).



En choisissant justement d'être "exclusivement moderne", Gavarni, de même que Goya pour son temps, a fixé les "mœurs bizarres" et les "types tranchés" avant qu'ils ne disparaissent, accordant ainsi aux physionomies contemporaines

une aussi haute valeur historique que les hiéroglyphes égyptiens(24).

La valeur historique que Gautier trouve dans la caricature de Gavarni et de Goya est également présente dans le portrait qui laisse découvrir "le secret de l'époque" à travers les regards, le sourire, le sérieux des gens(25) ou qui permet de retracer "l'histoire générale de l'espèce"(26).

\*  
\* \*

C'est en abordant le problème du portrait contemporain que Gautier est amené à réfléchir de plus près à la question de la modernité. Car peindre un portrait suppose la capacité de dégager la beauté de son sujet, ainsi que de son environnement. Dans le "Salon de 1847", c'est Vincent Vidal(27) qui mérite les louanges de Gautier à cet égard:

Il s'est donné une tâche très simple en apparence, et très difficile à réaliser, celle de trouver la beauté dans les types modernes(28).

Dans le même temps, nous voyons émerger chez notre critique une notion d'idéal spécifique au milieu de et à l'époque actuelle. En 1853, il sera question de l'"idéal du dix-neuvième siècle"(29). Dans le cas de Vidal, il s'agit de "l'idéal de la beauté moderne" en 1846(30), puis de "l'idéal parisien" en 1847(31). Dans chaque cas, l'idéal se réfère à un idéal féminin précis: la Parisienne du XIXe siècle, partie intégrante de la "beauté moderne", égale à la "beauté antique":

M. Vidal cherche l'idéal parisien et l'on peut dire qu'il l'a trouvé (...). M. Vidal pourrait mieux que personne exécuter ce que nous rêvons; il a l'élégance, le goût, la délicate compréhension de la beauté moderne, égale pour le moins à la beauté antique, mais dont nos artistes, trop préoccupés de la Grèce et de Rome, ne savent pas dégager l'idéal(32).

Nous voilà assez loin de cette notion assez vague d'un

idéal flottant dans l'âme et l'esprit de tous(33)

que Gautier proposait aux artistes dans son "Salon de 1844". Nous voilà encore plus loin de sa proposition dans ce même Salon de renouveler les "types grecs" au moyen d'une "symbolique moderne":

Avec les interprétations nouvelles et la symbolique moderne, les mythologies et les théogonies pourraient offrir d'immenses ressources(34).

Il serait beau de reprendre l'œuvre où les Grecs l'ont laissée, et de continuer cet hymne à la beauté humaine, avec les sentiments et l'idéal moderne(35).

Finalement, c'est dans un article entièrement consacré au portrait dans son "Salon de 1852" que Gautier prononce le mot "modernité". Le terme implique une notion d'actualité, et se réfère en particulier aux "types purement actuels", expression qui comporte à son tour le principe de la relativité du beau. En préconisant la modernité en peinture, Gautier suppose l'existence d'un nouveau type, que la tradition antique avait empêché de voir jusqu'à présent. A l'encontre du type antique, ce nouveau type ne tire pas sa beauté de la "perfection des lignes sculpturales", car

ses formes dissimulées par le costume, ont fini par disparaître.

La beauté du nouveau type résulte plutôt “de l’expression, de la grâce, du comme il faut”. Prôner la “modernité”, c’est admettre que

le chapeau, le corset, le gant, le brodequin, les jupes et les sous-jupes font aujourd’hui partie intégrante de la beauté(36).

Ce sont les portraits d’Ernest Hébert et d’Edouard Dubuffe fils qui servent de tremplin à cette réflexion où les caractéristiques impliquées par l’idée de “modernité” commencent à émerger. Un tableau d’Hébert en particulier, frappe Gautier; c’est le “Portrait de Mme P.”, l’événement du Salon de 1852, une “œuvre bizarre” qui avait suscité beaucoup de bruit. “Violemment critiqué” par les uns, “porté aux étoiles” par les autres, cette œuvre attire Gautier

malgré son étrangeté, ou pour mieux dire à cause de son étrangeté.

Or cette étrangeté est indicative d’une rupture avec le poncif habituel” et la “convention reçue”. Autrement dit, l’”aspect bizarre” de l’œuvre signe sa modernité: elle est “franchement moderne”, sans aucun souvenir de statue antique, sans la moindre préoccupation d’”un grand maître quelconque”. Ces mêmes qualités -le caractère bizarre et l’absence de convention- viendront à l’esprit de notre critique quand il cherchera à expliquer la “modernité” de l’école anglaise en 1855(37).

Si en préconisant la “modernité” Gautier semble loin de son appel, lancé dans les années 30, d’embellir la vie usuelle (y compris le vêtement moderne) en y appliquant l’art, il ne faut pas oublier que cette apparente apologie du costume moderne se fait dans la problématique du portrait contemporain. Or, Gautier affirme dans ses remarques préliminaires à ce même article que le portrait a été, comme genre en France, injustement

dédaigné et négligé, comme trop naturel, sans doute.

Pourtant, un portrait fait par

un grand maître (...) résume (...) souvent toute une époque.

D'autre part, le portrait exige

les plus hautes qualités de l'art (...); ainsi, contrairement à l'idée reçue, qui semblerait classer cet art au second rang, personne n'est trop grand maître pour faire un bon portrait.

Soutenir le principe de la "modernité" dans ce contexte se situe donc dans le cadre d'une apologie non pas du costume moderne en soi, mais plutôt du portrait contemporain et de tout ce que ce genre implique d'"actuel", mais vu dans une perspective historique.

C'est dans cette même optique qu'on peut comprendre l'article intitulé "De la mode", paru dans L'Artiste le 14 mars 1858. Quand Gautier demande à ses lecteurs:

Notre costume est-il d'ailleurs si laid qu'on le prétend? N'a-t-il pas sa signification, peu comprise malheureusement des artistes, tout imbus d'idées antiques(38)?

c'est pour souligner dans quelle mesure l'habit pourrait être exploité afin d'évoquer avec authenticité le caractère de l'homme de son temps(39):

La beauté et la force ne sont plus les caractères typiques de l'homme à notre époque. Antinoüs serait ridicule aujourd'hui.

La coupe de l'habit contemporain permet, au contraire, de mettre en valeur l'intelligence et la pensée de l'homme moderne. L'exemple donné est justement un des portraits les plus célèbres de cette période: celui de Louis-François Bertin par Ingres(40).

D'autre part, quand Gautier, dans le même article entreprend de défendre longuement la toilette féminine de l'époque, c'est pour inciter les peintres à la traiter "d'une façon historique"(41). Et pour ce faire, il faut que les peintres sortent "plus souvent dans le monde"(41), ce qui leur permettrait de "sentir le présent" et de voir que

l'idéal moderne est lettre close pour eux

à cause de la "forme de beauté préconçue"(42), héritée de leur "fausse éducation classique"(41).

C'est ainsi que la mode devient pour Gautier partie intégrante de la notion de "modernité", c'est-à-dire l'expression de son temps, sans que le costume moderne devienne son choix préférentiel au niveau de l'esthétique. A vrai dire, sa formation artistique dans l'atelier du peintre Rioult lui avait inculqué un goût de la forme classique dont il n'a jamais voulu se débarrasser. Ne dit-il pas au début de l'article "De la mode":

Nous regrettons éternellement le nu?

Mais le *nu*, qui avait été

naturel sous le divin climat de la Grèce, dans la  
jeunesse de l'humanité

n'est plus que convention en art. C'est le vêtement, abandonné par les peintres "au caprice des tailleurs", qui est devenu la nouvelle "peau" de l'homme. Enfin, puisque l'homme "ne se sépare sous aucun prétexte" de ce qui lui "adhère"(43), il faut bien que le critique d'art reconnaisse sa place dans l'expression artistique s'il veut bien être de son temps.

≡  
\* \*

Mais c'est dans un tout autre contexte, celui de l'Ecole anglaise, que Gautier ressent la profonde originalité de la notion de "modernité".

Lorsque les œuvres de tous les artistes de l'Europe se rassemblent solennellement à l'avenue Montaigne, qui donc parla le premier et qui parla le mieux de cette école anglaise (...)?

a demandé Baudelaire, se référant à l'Exposition universelle de 1855(44). En effet, parmi les vingt-huit pays différents qui ont exposé à l'Exposition universelle de 1855, c'est l'Angleterre qui, après la France, a exposé le plus grand nombre d'œuvres artistiques et qui a fait une des plus grandes impressions sur le public. De nombreux critiques français notaient l'originalité des tableaux anglais, se référant notamment au caractère "bizarre", "singulier", "personnel", "curieux" ou "excentrique" des tableaux et à l'"étonnement" qu'ils provoquaient chez le spectateur. Mais peu à peu ils se laissaient séduire par cette "individualité".

Ils étonnent, ils ne charment pas; ils frappent fort, ils ne frappent pas juste

affirme Ernest Gebauer(45).

Devant le même stimulus, Gautier réagit d'une tout autre manière:

Au premier aspect, l'on est plus étonné que séduit; mais bientôt l'œil se fait à ces gammes de tons étranges et charmants, à ces lumières satinées, à ces ombres transparentes, à ces reflets argentés (...) et, à travers ces coquetteries, on reconnaît un sentiment très fin de la pantomime, une rare entente de mise en scène, une étude philosophique des caractères et de la physiologie(46).

Pourtant la disponibilité esthétique de Gautier envers ce qui n'entre pas dans l'optique artistique traditionnelle ne semble pas être de mise chez ses contemporains français. Les yeux français ne déchiffrent qu'avec peine le talent d'un Maclise(47); ils voient mal "une harmonie extrême" à travers des "associations de couleurs impossibles"; ils apprécient peu "le charme exotique" qui vient de procédés matériels n'ayant aucun rapport avec ceux qui sont connus en France. Or c'est précisément le manque de

critérium (...) pour juger une œuvre si excentrique, si étrange(48)

qui non seulement explique, mais valorise la notion de "bizarre" ressentie devant les tableaux anglais par Gautier, de même que par Baudelaire. Car l'Angleterre

ne doit rien aux autres écoles... L'invention, le goût, le dessin, la couleur, la touche, le sentiment, tout diffère. (...) C'est un art particulier, raffiné jusqu'à la manière, bizarre jusqu'à la chinoiserie. Bref, "l'antiquité n'a rien à y voir", et c'est pour cela que l'Ecole anglaise est non seulement différente, mais profondément *moderne*(49).

C'est en décrivant le caractère disparate des tableaux de William Mulready que Gautier est amené à reprendre le même substantif qu'il avait utilisé pour caractériser le portrait contemporain en 1852: la "modernité". S'il n'a pas conscience d'être parmi les premiers à "britanniser son génie", comme l'a dit Baudelaire(50), du moins avait-il le sentiment de contribuer à l'extension du lexique français:

Il serait difficile de rattacher cet artiste à aucune école ancienne, car le caractère de la peinture anglaise est (...) la modernité. -Le substantif existe-t-il(51)?

La modernité que Gautier ressent devant les tableaux anglais se rapproche de celle qu'il avait constatée dans la caricature et dans le

portrait contemporains, dans la mesure où le sujet traité appartient à “la vie réelle”(52), par opposition à tout modèle classique ou mythologique. Par ailleurs, dans chaque cas, les exemples comportent une valeur ethnologique. D’un côté le *portrait*

conserve la tradition de la physionomie humaine  
aux diverses époques

tenant compte de “toutes les particularités” et copiant

les attitudes, les allures, les modes de son  
temps(53)

D’un autre côté, dans le *tableau anglais*,

la civilisation la plus avancée (se) lit jusque dans  
les moindres détails(49).

C’est quand on essaie de cerner les causes de l’éloignement de la modernité par rapport au modèle antique qu’on se rend compte d’une divergence. Car la mise en valeur des “types modernes” dans le portrait et dans la caricature implique une rupture avec le joug imposé par le style académique, fondé sur le modèle antique. Mais l’Ecole anglaise, qui relève d’une inspiration venant du Nord( et notamment des peintres hollandais), plutôt que du Sud, n’a jamais connu le “joug” académique tel qu’il existe en France(54). C’est parce que les peintres anglais n’ont pas subi une formation classique ancrée dans un système de récompenses menant à un “Prix de Rome”; ils n’ont donc pas développé les connaissances anatomiques nécessaires pour réussir de grands sujets mythologiques(55). Par conséquent, l’idée de rupture avec la tradition n’est pas valable chez les Anglais(56).

Le manque de tradition a été par ailleurs aggravé par l’absence d’une direction centralisée en matière de Beaux-Arts. Les conséquences sont importantes, tant sur le plan artistique que sur le plan économique. Sans appui financier venant du gouvernement, l’artiste doit, pour vivre, se tourner vers le grand public des acheteurs. Résultat: peu de tableaux d’histoire par rapport aux nombreux



tableaux de genre. Le public anglais vivant dans des cottages ou des appartements, demande des tableaux de dimensions restreintes et des sujets auxquels il peut s'identifier, -c'est-à-dire de caractère moderne! D'où une diversité de sujets, de types, de styles: bref, une individualité que le manque de pompe religieuse dans le culte anglican a perpétué en réduisant le nombre d'occasions où la peinture serait convenable(57).

La modernité caractéristique des peintures anglaises n'avait donc rien à voir ni avec l'antiquité, ni avec l'ancien style des grands portraitistes du XVIII<sup>e</sup> siècle: Reynolds, Lawrence, Gainsborough. "Tout diffère"(58) et c'est cette différence, ce "caprice"(59) qui marque le plus cette notion et la distingue de la modernité française.

A vrai dire, en France, c'est plutôt dans le domaine littéraire -si ce n'est dans l'art ayant un caractère narratif (celui de Gavarni ou de Daumier par exemple) -qu'il faut chercher la présence de la modernité. En effet, pour Gautier, de même que pour Baudelaire, c'est l'auteur de *La Comédie humaine* qui incarne l'esprit moderne en France, qui ose traiter de "l'héroïsme de la vie moderne"(60). C'est Balzac qui possède le "rare mérite" d'"être de son temps"(61). N'acceptant

rien des mythologies et des traditions du passé (62)

Balzac sait ouvrir les yeux sur son époque(61). Bref, le génie de Balzac se distingue par sa "modernité absolue". C'est ainsi que le créateur de *La Comédie humaine* devient un point de repère pour le problème de la modernité(63)

\*

\* \*

Mais au fond, comment Gautier voit-il la modernité par rapport à sa propre pensée artistique?

Après les jugements sur l'Ecole anglaise, Gautier écrit dans un article ultérieur, à propos de cette même Exposition:

Nous préférons la beauté absolue et pure, qui est de tous les temps, de tous les pays, de tous les cultes, et réunit dans une communion admirative le passé, le présent et l'avenir(64).

C'est ainsi que Gautier s'exprime devant celui qui représentait pour le gouvernement impérial le plus grand peintre vivant encore au moment de l'Exposition universelle: Ingres. Doit-on voir dans cette déclaration une contradiction avec l'apparente prise de position vis-à-vis de la modernité? Attaché à un journal officiel, *Le Moniteur universel*, notre critique n'ose-t-il pas s'éloigner de la politique d'éclectisme activement encouragée par le gouvernement de Napoléon III?

Disons plutôt qu'il y a surtout chez Gautier un désir de "faire ressortir les beautés"(65) là où il les trouve: une capacité à se soumettre à l'autre, un "miroir cosmopolite de beauté", comme le précise Baudelaire(66), et une volonté d'ouvrir les yeux sur son environnement:

Je suis un homme pour qui le monde visible existe

déclare Gautier à Edmond de Goncourt. Enfin remarquons qu'il y a chez Gautier un engagement de vivre en tant qu'homme de son temps.

Lois Cassandra HAMRICK  
Saint-Louis University

#### NOTES

1. *La Presse*, 9 juillet 1853.

2. *Ibid.*, 27 mai 1852.

3. *Le Moniteur universel*, 25 mai 1855, repris dans *Les Beaux-Arts en Europe*, annoncés par la *Bibliographie de la France* du 1er décembre 1855, p. 19. Littré donne pour le mot "modernité": "Néologisme. Qualité de ce qui est moderne", en citant un exemple tiré de l'article de Gautier paru dans *Le Moniteur universel* du 8 juillet 1867. En effet plusieurs dictionnaires renvoient à des textes de Gautier pour illustrer l'usage de ce terme au XIXe siècle (Cf. le *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* de Larousse (XI, 362); *Le Robert* (IV,447)). Le fait que le mot ne figure pas dans le *Dictionnaire de la Conversation et de la lecture*,

publié entre 1832 et 1851 indiquerait que le terme n'est pas encore entré dans le langage usuel avant le Second Empire. D'autres dictionnaires suivent le plus souvent Littré en renvoyant le lecteur à l'adjectif "moderne". Dérivé de l'adverbe "modo", ablatif de "modus" en latin, "moderne" dénoterait un sens de "manière" de faire; d'où la notion d'appartenance "aux temps nouveaux, à l'âge actuel, à notre époque" (*Grand Dictionnaire Larousse*, XI, 362). C'est en effet dans cette optique qu'il faut situer l'émergence de la notion de "modernité" chez Gautier. Pour les premiers emplois de ce mot, voir, parmi d'autres: Pierre Larthomas, *Problèmes et méthodes de l'histoire littéraire* et Georges Blin, *Annuaire du Collège de France*, résumé des cours de 1968-1969.

4. *La Presse*, 27 mars 1844.

5. " (...) quelques types échappés au naufrage de l'antiquité dans l'océan de la barbarie ont suffi aux grands Italiens de la Renaissance pour retrouver le style et la beauté. L'admiration sans bornes qu'ils ont excitée a créé des troupes d'imitateurs plus ou moins adroits; et depuis trois ou quatre siècles, ces types ont été copiés avec une persévérance infatigable. -Il existe cependant autre chose dans cette large création: le monde entier n'est pas dans une langue de terre en forme de botte et une presqu'île découpée en feuille de mûrier (*La Presse*, 26 mars 1844)."

6. *L'Artiste*, 14 mai 1858.

7. *La Presse*, 3 janvier 1837 et 13 décembre 1836.

8. Dans sa notice en tête des *Œuvres complètes* de Charles Baudelaire (1868), Gautier avait déclaré à propos du goût de Balzac pour la "Parisienne élégante": "Cela a bien son charme, quoique, pour notre goût, nous aimions davantage la Vénus de Milo; mais cela tient à ce que, par suite d'une première éducation et d'un sens particulier, nous sommes plus plastique que littéraire" (T. Gautier, *Baudelaire*, éd. par Claude-Marie Senninger, avec la collaboration de L.C. Hamrick, Klincksieck, 1986, p. 153).

9. *La Presse*, 18 mars 1837.

10. *Ibid.*, 6 décembre 1836.

11. "Il s'agit simplement de chasser l'ouvrier de la place qu'il a envahie, d'empêcher la main de faire autre chose que d'exécuter et de reconstituer le triumvirat de l'architecte, du sculpteur et du peintre, qui doivent s'entendre et s'aider entre eux, au lieu d'essayer de se faire une position indépendante et une auréole séparée. Dans les beaux temps, les artistes souverains étaient à la fois peintres, architectes et sculpteurs: Raphaël, Michel-Ange, Léonard de Vinci (...)" (*La Presse*, 13 décembre 1836). Concernant Gautier et la problématique de l'*Artiste/artisan*, voir L.C. Hamrick, "Artists, Artisans and Artistic Discontinuity: Baudelaire and Gautier Speak out".

12. Sur le rôle de Gautier en tant que "conseiller en matière d'esthétique dramatique et artistique" et sa position vis-à-vis de la notion du progrès, voir Cl.M. Book-Senninger, "Théophile Gautier et la notion de progrès", in *Revue des sciences humaines*, octobre-décembre 1967, pp.545-557.

13. *La Presse*, 31 janvier 1844, repris dans *Caprices et Zigzags*, annoncés par la *Bibliographie de la France* du 14 août 1852, p. 218.
14. *L'Événement*, 8 août 1848, repris dans *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, annoncés par la *Bibliographie de la France* du 10 février 1883, pp. 202-203.
15. *Le Pays*, 20, 21 décembre 1851, repris dans *Caprices...., op. cit.*, pp. 369-390.
16. *La Presse*, 8 avril 1837.
17. *Ibid.*, 13 décembre 1836. Dans le même article, Gautier cherche à préciser sa propre position en ce qui concerne le rôle de l'art de son temps: " (...) nous ne sommes pas de ceux qui demandent des constitutions dans un tableau, et qui veulent qu'on mette la synthèse de l'humanité sous une couche de bitume ou de brun rouge; (...) personne ne nous a jamais soupçonné d'être utilitaire, humanitaire, négrophile et philanthrope. Dieu merci! Mais nous voudrions que les artistes comprissent qu'ils ont tort de s'isoler ainsi dans je ne sais quelle abstraction idéale en dehors de toute application possible" (*La Presse*, 13 décembre 1836).
18. *Le Figaro*, 9 décembre 1836. Jean-Auguste Barre (1811-1896) se fait remarquer par ses œuvres dès le Salon de 1831. Plusieurs de ses sculptures, dont une statue du prince Napoléon et un buste en marbre de l'Impératrice, ont été exposées à l'Exposition universelle de 1855. Médaillé en 1834 (2ème classe) et en 1840 (1ère classe), Barre a été décoré de la Légion d'honneur en 1852. Sa "Fanny Elssler" dont il est question dans le *Figaro* cité ci-dessus, a rapporté sept cents francs dans une vente en 1962 (Bénézit, I, 462). L'article du *Figaro* est anonyme. Il a été attribué à Gautier par Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, I, 96.
19. C'est "dans l'atelier de Chalon, un peintre de Londres des plus à la mode" que Gautier a vu ces gravures (*La Presse*, décembre 1843, repris dans *Caprices... op. cit.*, p. 204). Nommé peintre aquarelliste de la Reine Victoria, Alfred Edward Chalon (1780-1860) a connu une vogue sans précédent en tant que portraitiste. Sa renommée a diminué après 1855 (*Dictionary of National Biography*, XI, 455-456).
20. *La Presse*, 19 décembre 1843, repris dans *Caprices... op. cit.*, p. 206. Une série de gravures de modes par Pierre La Mésangère (1761-1831) provoquera des réflexions similaires chez Baudelaire, qui écrira dans "Le Peintre de la vie moderne" (*Figaro*, 26 et 19 novembre, 3 décembre 1863): " (...) ce que je suis heureux de trouver dans tous (les costumes de ces gravures) ou presque tous, c'est la morale et l'esthétique du temps. L'idée que l'homme se fait beau, s'imprime dans tout son ajustement, chiffonne ou raidit son habit, arrondit ou aligne son geste, et même pénètre subtilement, à la longue, les traits de son visage. L'homme finit par ressembler à ce qu'il voudrait être" (*Œuvres complètes*, II, 684 et note 1).
21. Pour l'histoire de la publication des textes de Gautier consacrés à Gavarni, voir Lovenjoul, *op. cit.*, I, 290, 291, 305, 312. Deux de ces textes ont reparu en tête des *Œuvres choisies* de Gavarni, annoncées par la *Bibliographie de la France* du 19 juin 1845. Refondus, ils ont été repris dans *Souvenirs.... op. cit.* pp. 169-192.

22. *La Presse*, 2 juin 1845, repris dans *Souvenirs... op. cit.*, pp. 171-172. Dans son "Salon de 1846", Baudelaire écrira: "(...) puisque tous les siècles et tous les peuples ont eu leur beauté, nous avons inévitablement la nôtre" (*Œuvres complètes*, II, p. 493). Il cite justement Gavarni comme étant un de ceux qui avaient compris l'intérêt de cet "habit tant victimé" (p. 494). Mais alors que Gautier est amené à croire à la nécessité d'accepter le costume contemporain dans la représentation de l'idéal moderne, son sens de la "plastique" l'empêchera de s'identifier à une notion de la beauté moderne ancrée dans l'artifice et la parure ou ce qu'il appellera un "sentiment profond (...) de la *décadence*" chez Baudelaire (T. Gautier, *Baudelaire, op. cit.*, p. 153).

23. *Souvenirs... op. cit.*, p. 172. Cf. "Du Beau dans l'art", où Gautier affirme: "Le peu de rapport qui existe entre un Téniers et un Léonard de Vinci, entre un Phidias et un Puget, entre un Boucher et un Géricault, ne vient pas de la variation capricieuse du signe conventionnel, mais de la dissemblance des types modifiés par le climat, le temps, le costume, les mœurs et surtout par la manière de voir et le style de l'artiste: plus l'imitation, même interprétée sera fidèle, plus la diversité sera grande. La Grecque du temps de Phidias (...) la Joconde (...), le paysan (...), la bergère fardée et mouchetée de la Régence (...) ne sont nullement des caprices, mais bien des représentations exactes de types contemporains. (*Revue des Deux Mondes*, 1er septembre 1847, repris dans *L'Art moderne*, annoncé par la *Bibliographie de la France* du 14 juin 1856, pp. 154-155.

24. *Souvenirs... op. cit.*, pp. 174-175. La notion de "modernité" chez Baudelaire comportera aussi une valeur historique. En effet, pour le "peintre de la vie moderne", "il s'agit (...) de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique (...)" (*Œuvres complètes*, II, 694). A vrai dire, pour Baudelaire, comme pour Gautier, le caractère historique de ce qui est "moderne" relève de "l'élément relatif" (p. 685) du beau. Cf. à cet égard les textes de Gautier datant de 1843 et de 1845 cités ci-dessus, avec des remarques de Baudelaire telles que "puisque tous les siècles et tous les peuples ont une beauté, nous avons inévitablement la nôtre" et "Chaque époque a son port, son regard et son sourire (qui) forment un tout d'une complète vitalité ("Le Peintre de la vie moderne", *Œuvres complètes*, II, 695).

25. *La Presse*, 2 avril 1846.

26. *Ibid.*, 8 avril 1851.

27. Pierre-Vincent Vidal (1811-1887). Elève de Paul Delaroche, Vidal expose à partir de 1843 de nombreux portraits de femmes, dont la majeure partie sont des dessins au crayon ou des pastels (d'après Thieme et Becker).

28. *La Presse*, 3 avril, repris dans le *Salon de 1847*, annoncé par la *Bibliographie de la France* du 15 mai 1847.

29. *La Presse*, 9 juillet.

30. *Ibid.*, 7 avril.

31. *Salon... op. cit.*, p. 105.

32. *Ibid.*, pp. 105, 109. Baudelaire ne sera pas du même avis que Gautier à propos

de Vidal. Jugeant ses dessins "très *finis*, mais non *faits*" en 1845 (*Œuvres complètes*, II, 400), et "pédants" et "maniérés" en 1846 (*OC*, II, 462), Baudelaire critique ouvertement Gautier d'avoir fait du peintre "un grand éloge de savoir rendre la beauté moderne" (p. 462). "M. Vidal connaît la beauté moderne! Allons donc déclare Baudelaire. Grâce à la nature, nos femmes n'ont pas tant d'esprit et ne sont pas si précieuses; mais elles sont bien autrement romantiques" (p. 463). Rappelons que le mot "romantique" comporte le sens de "récent", c'est-à-dire "moderne" (*OC*, II, pp. 420-421). Or pour Baudelaire après 1860, celui qui cherche la *modernité* sera préoccupé de la "beauté passagère, fugace (...) souvent bizarre, violent, excessif (...)"; quant à l'exécution, c'est l'ébauche qui permettra de traduire la "fureur" du peintre. La notion du *fini* est ainsi renversée, car "à n'importe quel point de son progrès, chaque dessin a l'air suffisamment fini" (pp. 699-700).

33. *La Presse*, 27 mars 1844.

34. *Ibid.*, 26 mars 1844.

35. *Ibid.*, 3 avril 1844. Deux ans plus tard, dans son "Salon de 1846", Baudelaire s'approche de cette même idée, en critiquant ceux qui "au nom du romantisme, ont blasphémé les Grecs et les Romains: or -affirme le jeune critique- on peut faire des Romains et des Grecs romantiques, quand on l'est soi-même" (*OC*, II, 420).

36. *La Presse*, 27 mai 1852.

37. Ernest Hébert (1817-1908). Elève de David d'Angers, il exposa au Louvre pour la première fois en 1839 ("Le Tasse en prison"). Sa "Mal'aria" connut un succès retentissant en 1850. Il obtint deux premières médailles au Salon, en 1851 et en 1855, ainsi qu'une seconde médaille à l'Exposition de 1867. Chevalier de la Légion d'honneur en 1853, il est nommé officier en 1867. En décembre 1866, il fut nommé directeur de l'Académie de France à Rome. Edouard Dubufe fils (1820-1883). Elève de son père, puis de Paul Delaroche, il exposa pour la première fois en 1839. Portraitiste célèbre, il obtint une troisième médaille au Salon en 1839, trois secondes en 1840, 1845 et 1855 et une première en 1844. Il fut décoré de la Légion d'honneur en 1853. En 1859, Baudelaire reproche à Hébert une "distinction" (qui) se limite trop volontiers aux charmes de la morbidesse et aux langueurs monotones de l'album et du keepsake" (*Œuvres complètes*, II, 647)

38. *Les Beaux-Arts... op. cit.*, p. 169.

39. En 1846, Baudelaire s'était déjà interrogé: "Et cependant, n'a-t-il pas sa beauté et son charme indigène, cet habit tant victimé?" (*Œuvres complètes*, II, 494). A vrai dire, le problème de l'habit moderne préoccupe les deux critiques dès 1845. L'année de la publication du texte de Gautier sur Gavarni, 1845, voit aussi la parution du "Salon de 1845" de Baudelaire qui déclare que "le vrai peintre" sera celui qui saura "nous faire et comprendre (...) combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies" (*OC.*, II, 407).

40. *Les Beaux-Arts... op. cit.*, p. 169. Lors de l'exposition rétrospective des œuvres d'Ingres en 1855, Gautier a écrit à propos de ce portrait peint en 1832 et qui se trouve aujourd'hui au Louvre: "N'est-ce pas la révélation de toute une époque que cette magnifique pose de M. Bertin de Vaux appuyant, comme un César bourgeois, ses belles et fortes mains sur ses deux genoux puissants, avec l'autorité de l'intelligence, de la richesse et de la juste confiance? (*Le Moniteur universel*, 12 juillet 1855, repris dans *Les Beaux-Arts... op. cit.*, p. 164.).
41. *Ibid.*, p. 170.
42. *Ibid.*, p. 171.
43. *Ibid.*, p. 169.
44. *Œuvres complètes*, II, 123. L'École anglaise tient une place importante dans la série des comptes rendus que Gautier fait sur l'Exposition universelle de 1855. Choisisant d'en parler d'abord, Gautier leur consacre onze articles sur un total de cinquante. Ils paraissent dans *Le Moniteur universel* les 19 (remarques générales sur l'Exposition), 23, 25 et 31 mai, et les 2, 8, 14, 16, 21, 28 et 30 juin 1855, avant d'être repris dans *Les Beaux-Arts... op. cit.*, I, pp. 1-129.
45. *Ibid.*, p. 193.
46. *Le Moniteur universel*, 19 mai 1855, repris dans *Les Beaux-Arts... op. cit.*, p. 8.
47. *Ibid.*, p. 13.
48. *Ibid.*, pp. 33-34.
49. *Ibid.*, p. 7.
50. *Œuvres complètes*, II, 123.
51. *Les Beaux-Arts... op. cit.*, p. 19. Voir le début de l'article, et la note 3.
52. *Ibid.*, p. 51.
53. *La Presse*, 8 avril 1851.
54. *Les Beaux-Arts... op. cit.*, p. 19. En rattachant Mulready au concept de la "modernité", Gautier se réfère justement au modèle qu'avaient fourni les maîtres flamands et hollandais à des peintres anglais, tel que David Wilkie (1785-1841), dont les tableaux de genre ont connu un grand succès et ont encouragé d'autres artistes, comme Thomas Webster (1800- ) et William Collins (1788-1847), à produire des œuvres dans la même manière: "On voit bien que (Mulready) a, comme Wilkie, profondément étudié (...) tous ces charmants maîtres de Flandre et de Hollande qu'écartait le goût fastueux de Louis XIV" (*Le Moniteur universel*, 25 mai 1855, repris dans *Les Beaux-Arts... op. cit.*, p. 19).
55. *Ibid.*, p. 51.
56. Dans "Une Journée à Londres" (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1842, repris dans *Caprices... op. cit.*, p. 158), Gautier avait déjà constaté: "Le don de la plastique est refusé aux races du Nord; le soleil, qui met les objets en relief, assure les contours et rend à chaque objet sa véritable forme, éclaire ces pâles contrées d'un rayon trop oblique". C'est pourquoi "la forme en elle-même manque aux Anglais et explique le fait que, malgré leur prodigieuse civilisation matérielle, ils ne sont que des barbares vernis".

57. *Les Beaux-Arts.... op. cit.*, pp. 9-10. Lors de son voyage à Londres en 1842, Gautier avait noté: "Le protestantisme est une religion aussi funeste aux arts que l'islamisme, et peut-être davantage (...). Dans un pays où les temples ne sont que de grandes chambres carrées, sans tableaux, sans statues, sans ornements, (...) l'art ne peut jamais atteindre à une grande hauteur"(*Caprices... op. cit.*, p. 158).
58. *Les Beaux-Arts... op. cit.*, p. 7.
59. *Ibid.*, p. 8.
60. *Œuvres complètes*, II, 493-496.
61. T. Gautier, *Honoré de Balzac*, p. 101.
62. *Ibid.*, p. 102.
63. Parmi les exemples où Balzac sert de point de repère pour éclaircir la problématique de la modernité chez Gautier, voir *Les Beaux-Arts ...op. cit.*, I, 7; *Souvenirs ...*p. 175; Chez Baudelaire, voir *Œuvres complètes*, II, 496, 560, 687.
64. *Les Beaux-Arts.....*, p. 145.
65. *La France industrielle*, avril 1834.
66. *Œuvres complètes*, II, 108.



## TABLE DES ILLUSTRATIONS

<b>FRONTISPICES</b> de <i>La Couronne de bleuets</i> d'A. Houssaye, par Théophile Gautier.....	248 et 255
<b>FRONTISPICE</b> du <i>Voyage à ma fenêtre</i> d'A. Houssaye, gravure de G. de Montaut d'après Tony Johannot.....	254
<b>HENRI DELAAGE</b> , frontispice de <i>L'Eternité dévoilée</i> , Dentu, 1854.....	290
<b>MARIANO FORTUNY Y MARSAL</b>	
"La Boda en la vicaria de Madrid", "Le Mariage espagnol"	
Fig. 1 Ensemble: "Le Mariage espagnol".....	446
Fig. 2 Détail: "Le groupe du marié".....	451
Fig. 3 Détail: "Le Marié, le paroissien et le prêtre".....	452
Fig. 4 Détail: "Majas et toreros".....	457
<b>FRANCESCO DE GOYA Y LUCIENTES</b>	
"Caprichos", "Les Caprices"	
Fig. 5 n°15: "Bellos consejos", "Jolis conseils".....	458
Fig. 6 n°27: "Quien mas rendido?", "Lequel est le plus épris?".....	461
Fig. 7 n°31: "Ruega por ella" "Elle prie pour elle".....	462
Fig. 8 n°17: "Bien tirada esta", "Il est bien tiré".....	466
Fig. 9 n°2: "El si pronuncian y la mano alargan al primero que llega", "Elles prononcent le oui et offre la main au premier qui se présente".....	467
"La Boda", "Le Mariage"	
Fig. 11 Ensemble.....	472
Fig. 12 Détail: "Les Mariés".....	475
<b>JEAN GINTRAC</b> , Copie de Goya	
Fig. 10 Un Mariage burlesque", lithographie d'après Goya ..	471

Les clichés du tableau de Fortuny ont été procurés par les services du Museu d'Art Modern à Barcelone, ceux de l'œuvre de Goya par Peter Conklin, Vassar College, Poughkeepsie, New York.

# BIBLIOGRAPHIE

## EDITIONS

*Le Capitaine Fracasse*, adapté par Frédérique Sauvage, illustré par Jean Giannini, Lio, 1993, Junior poche, à partir de huit ans.

*Contes fantastiques*, éd. par Hervé Alvaro, Classiques Hachette, 1993.

*Correspondance générale*, éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, sous la direction de P. Laubriet, avec la collaboration d'Andrew Gann et de Jean-Claude Fizaine, Genève, Droz, 1993, tome VIII (1862-1864).

*Exposition de 1859*, texte établi pour la première fois d'après les feuillets du "Moniteur universel" et annoté par Wolfgang Drost et Ulrike Hennings, avec une étude sur Gautier critique d'art par W. Drost, éd. illustrée de 217 reproductions, Sonderbruck, Heidelberg, 1992.

*Histoire du romantisme; Notices romantiques; Etude sur la poésie française: 1836-1868*, L'Harmattan, 1993, Les Introuvables.

*Lettre à la Présidente*, Sauret, 1993.

*La Morte amoureuse*, éd. par Bernard Valette, Classiques Larousse, 1993.

*Le Roman de la Momie*, Rocher, 1993.

GAUTIER Judith.- *Visites à Richard Wagner*, éd. et préf. par Christophe Looten, Castor astral, 1992.

## CRITIQUE

EIGELDINGER Marc.- *Le Soleil de la poésie: Gautier, Baudelaire, Rimbaud*, collection "Langages". Etudes baudelairiennes, XIII. Neuchatel, éd. de la Baconnière, 1991

BOUATCHIZE Gaston.- "*Emaux et Camées*": *Gumilèv accueille Gautier*. in "*Ex Oriente lux*", *Mélanges... Blankoff*, vol. II, "Littérature et linguistique", 33-38, Bruxelles, 1991.

BOUCHÉ Thérèse.- "*Le Capitaine Fracasse*" de Théophile Gautier, roman de la plus longue fidélité in "*Mélanges... R. Béziau*", 41-62, Pau, 1990

CARCICH Pierina.- *Le Paysage dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Thèse University of Michigan, 1991, in *Dissertation Abstracts International*, vol. 52, n°3, september 1991, 936-937A

COLIN Mariella.- *De "Jettatura" de Gautier au "Fatali" de Tarchetti: fantastique transposé, fantastique censuré*, in *Les Langues néo-latines*, 2e et 3e trimestres 1991, 71-86.

CRICHFIELD Grant.- *Review essay: Gautier and the Orient*, in *Nineteenth-Century French Studies*, Fall-Winter, 1991-1992, 265-271.

FERNANDEZ SANCHEZ Carmen.- *La Ironica construccion del ideal en la obra de Théophile Gautier*, in "Estudios humanisticos", tome I, 219-231, 1991.

GOSSELIN-SCHICK Constance.- *Théophile Gautier's poetry as "Coquetterie posthume"*, in *Nineteenth-Century French Studies*, Fall-Winter, 1991-1992, 74-84.

GUYAUX André.- *Gautier, Coppée, Rimbaud "Sources sauvages" et filiations*, in *Studi in onore di Mario Matucci*, Pisa, 1993.

LACROIX Jean.- *Du "mensonge romantique": la "fabuleuse réalité" (traitement du réel dans le récit ambigu de Théophile Gautier)*, in *Synthesis*, XVIII, 1991, 77-81.

NOLTING-HAUFF Ilse.- *Die fantastische Erzählung als Transformation religiöser Erzählgattungen (am Beispiel von Théophile Gautier "La Morte amoureuse")*, in *Romantik*, 73-100, 1989.

RICHER Jean.- *"Scaloin de Virbluneau" de Théophile Gautier présenté par Claude Faisan*, in *Hommage à C. Faisant...*, 21-50, 1991

SCHUEREWEGEN Franc.- *Volcans: Madame de Staël ("Corinne"), Gobineau ("Akrivie Phrangopoulo"), Gautier ("Arria Marcella")*, in *Les Lettres romanes*, novembre 1991, 319-328.

STARKE Manfred.- *Théophile Gautiers Ermahrung des reinen Kunst zur Nützlichkeit*, in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1991, H 3/4, 335-351.

UBERSFELD Annie.- *Théophile Gautier*, Stock, 1992.

VAN DES BOSSCHE Joséphine Maria.- *"Mademoiselle de Maupin" ou l'incarnation du symbole*, Thèse Stanford University, 1992, in *Dissertation Abstracts International*, vol. 53, n°1 July, 172-A.

VEST James M.- *Théophile Gautier's "Albertus" and the thematics of nailing*, in *Nineteenth-Century French Studies*, Spring-Summer, 317-328, 1992.

## SOUS PRESSE

*Correspondance générale*, tome IX (1865-1867), sortie printemps 1994.

SENNINGER Claude-Marie.- *Gautier, une vie*, Sedes, sortie décembre 1993.

## EN PREPARATION

*Contes fantastiques*, traduction anglaise par Freemann HENRY.

*Correspondance générale*, tome X (1868-1869).

# INFORMATIONS

Le prochain colloque international aura lieu en 1996.

Au cours de l'Assemblée générale annuelle, une large discussion s'est ouverte sur le thème à étudier. La tendance dominante s'est orientée sur le thème de la mort.

**SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER**  
**BULLETIN D'ADHÉSION POUR 199**

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 : 400 F
- membre donateur : 250 F
- membre actif français : 150 F
- membre actif étranger : 200 F ou 40 \$

Ci-joint :

- un chèque bancaire
- un chèque postal

à l'ordre de :

Société Théophile Gautier - C.C.P. n° 2003 96 T - Montpellier

Les chèques libellés en US\$ ou en \$ CDN sont à mettre à l'ordre de Andrew Gann et à lui adresser à Mount Allison University, Sackville, EOA 3CO, NB CANADA

Date :

Dépôt légal : 4<sup>e</sup> trimestre 1993

**ARCEAUX 49 EDITIONS**

16 bis, rue Delmas

34000 Montpellier

Tél. 67 58 21 60

Tél. 67 58 82 40

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