

ISSN 0221-794

La Comédie de la Vie et de la Mort

**Colloque International
Maisons - Lafitte
Juin 1996**

Avec l'aide du Centre National des Lettres

N° 18

1996

COMITÉ D'HONNEUR

M. Jasinski †, M. Van der Tuin †, M^{lle} Cottin
M. Suffel †, M. Ambrière, M. Castex †

CONSEIL D'ADMINISTRATION

MM. Baudry, Fontaine, Gann, M^{me} Lacoste,
M. Laubriet, M^{me} Lipschutz, MM. Masson, Miquel,
Nicier, Savalle, M^{me} Senninger

SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER

Président d'Honneur : René Jasinski †

Président : Pierre LAUBRIET

Vice-Présidents : Bernard MASSON, Pierre MIQUEL

Secrétaire général : Claudine LACOSTE

Siège social

Université Paul Valéry

B.P. 5043

34032 MONTPELLIER - FRANCE

Compte courant postal

2003.96 T

Centre de Montpellier

Toute correspondance (abonnement, bulletin, etc.) est à adresser à :
Claudine LACOSTE, Université Paul Valéry, B.P. 5043, 34032 Montpellier

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

Le colloque "Théophile Gautier, la comédie de la vie et de la mort", organisé par le Centre d'Etudes romantiques de l'Université Paul Valéry à Montpellier et la Société Théophile Gautier s'est tenu à Maisons Laffitte les 18, 19, 20, 21 et 22 juin 1996. Il comportait une quarantaine de communications proposées par des participants venant des Etats-unis, du Canada, du Brésil, d'Angleterre, de Belgique, d'Espagne, de Russie, du Liban, d'Italie, du Portugal et de France.

Les organisateurs adressent leurs chaleureux remerciements à la municipalité de Maisons-Laffitte qui les a accueillis généreusement dans l'Ancienne Eglise de Maisons-Laffitte, où a pu, en outre, être donné un concert sur des mélodies de Gautier mises en musique par E. Chausson, P. Viardot, C. Gounod, J. Offenbach, H. Berlioz, G. Fauré, H. Duparc et E. Reyer.

Concert ---

THÉOPHILE GAUTIER ET LA MÉLODIE FRANÇAISE

Récital donné à l'Ancienne Eglise de Maisons-Laffitte
le 20 juin 1996

Catherine Cardin, mezzo
Léonard Pezzino, ténor
Sylvie Lechevalier, piano

Ernest Chausson (1855-1899) : Les Papillons
La dernière feuille

Pauline Viardot (1821-1910): Dernier aveu

Félicien David (1818-1876): Tristesse de l'odalisque
La Chanson du pêcheur

Charles Gounod (1818-1893): Où voulez-vous aller?

Jacques Offenbach (1819-1880): La Sérénade du torero

Hector Berlioz (1803-1869): Les Nuits d'été. version originale
Villanelle
Le Spectre de la rose
Sur les lagunes. Lamento
Absence
Au cimetière. Clair de lune
L'île inconnue

Gabriel Fauré (1845-1924): Tristesse

Henri Duparc (1848-1933): Au pays où se fait la guerre
Lamento

Gabriel Fauré (1845-1924): Les Matelots

Ernest Reyer (1827-1909): Le Sélam, symphonie orientale,
extrait du quatrième tableau
Chant du soir

SOMMAIRE

LA COMEDIE DE LA VIE ET DE LA MORT

Thématiques romantiques de la Mort

BERTHIER Patrick

La Thématique de la mort dans la poésie et la prose journalistiques
durant les premières années de la Monarchie de Juillet p. 13

BRUM José Tomaz

Le Pessimisme romantique de Gautier: une vision philosophique
p. 33

BAUDRY Robert

Les Portraits qui s'animent dans les contes de Gautier p. 39

SCHOPP Claude

Mort et vie d'une comédienne: Caroline Maillot p. 55

HENRY Freeman

Théophile Gautier: Enluminures et danse macabre p. 67

BRUNET François

Le Regard de Gautier sur les comédies espagnoles de la mort
p. 79

BARTHELEMY Guy

Morbidité de l'ailleurs: de Gautier à Rimbaud p. 91

Le Poète et la Mort

AVALLONE Cécile

La Théâtralité de la mort dans les premières poésies de Gautier
p. 109

BAILBÉ Joseph-Marc

L'Expression poétique de la mort dans *España* p. 125

LARDOUX Jacques

Le Miroir symbole de la vie et de la mort dans les poésies de Gautier
p. 135

HARTMAN Elwood

Une drôle de consolation: "Affinités secrètes" p. 151

FLECK Stephen

L'Evocation poético-musicale dans "Les Nuits d'été" de Berlioz-Gautier
p. 163

VOISIN Marcel

Gautier et Norvege: la Vie malgré tout p. 191

Dialogue avec la Mort

WHYTE Peter

Autour d'*Onuphrius* et de la Vie dans la mort p. 203

AVIGNON Véronique

Onuphrius : Une Mise en scène de la mort de la création
p. 217

BRIX Michel

Résurrection du passé et création romantique ; à propos d'*Arria
Marcella* p. 227

COGMAN Peter

Le Triangle de la mort : du *Roi Candaule* à *Jettatura* p. 239

ZENKINE Serge

Les Avatars d'*Avatar*, la mort comme destruction des simulacres
p. 255

FISHER Dominique

Jettatura : la comédie de l'impensable ou les masques du démon
descriptif p. 271

TOHME Lisette

La Mort de Matamore ou la neige en deuil p. 287

RIZZA Cecilia

Images de la mort, hantise de la mort dans *Le Capitaine Fracasse*
p. 297

FERNANDEZ SANCHEZ Carmen

La Dialectique de l'humour et de la mort dans les récits fantastiques
de Gautier p. 307

Les Visages du mourir

OLIVEIRA Maria do Nascimento

Les Visages du mourir dans les récits fantastiques de Gautier
p. 327

MONTANDON Alain

Le Temps, le masque et la mort p. 335

DAVIES CORDOVA Sarah

La Danse des Djinns; Notice nécrologique d'une danseuse
p. 347

LEFEBVRE Anne-Marie

Du Miroir de Venise à la pierre tombale p. 359

LAVAUD Martine

L'Esthétique de la ville morte et la "curiosité morbide" dans *Tableaux
de siège* p. 379

La Mort et l'Art

MOULINAT Francis

Les Formes de l'éternité dans la critique d'art de Gautier, 1830-1840
p. 399

GIRARD Marie-Hélène

Gautier et la mort à Venise p. 411

DELPORTE Michel

Croquis et pochades de la camarade sur le vif, de mémoire, de chic ou
d'après des maîtres p. 427

HAMRICK Lois Cassandra

"L'art robuste seul a l'éternité": Gautier et la sculpture romantique
p. 439

Mort ou Vie?

GUTTIEREZ César

La Comédie de la vie, lieu d'attente d'un au-delà heureux
p. 471

COURT-PEREZ Françoise

L'Apprivoisement de la mort: l'évolution de la notion de mort dans
l'oeuvre de Gautier p. 489

SCHAPIRA Marie-Claude

Entre mort et vie, l'intenable passage p. 505

GOSSELIN-SCHICK Constance

La Mort du poète p. 517

FIZAINÉ Jean-Claude

Immortalité littéraire et éternité artistique p. 533

BIBLIOGRAPHIE

p. 549

BULLETIN D'ADHESION

p. 552

LA THEMATIQUE DE LA MORT DANS LA POESIE ET LA PROSE JOURNALISTIQUES DES ANNEES 1830

Le débutant Gautier n'est que modérément funèbre, comparé au goût et aux excès de son époque. Quelques pièces des *Poésies* de 1830, "La Tête de mort", "Cauchemar", "Sonnet III" par exemple, reprises en 1832 dans le volume d'*Albertus*, les vers intitulés "La Vie dans la mort", écrits en décembre 1831, publiés dans *Le Cabinet de lecture* du 29 octobre 1832 et, en même temps dans *L'Almanach des Muses* pour 1833 (avant de constituer, en 1838 seulement, le début de *La Comédie de la mort*), enfin le conte fantastique *La Morte amoureuse*, dans *La Chronique de Paris* des 23 et 26 juin 1836: c'est à peu près tout ce que le jeune auteur consacre explicitement à ce thème, durant des années où il écrit par ailleurs déjà beaucoup sur l'art, et un peu sur le théâtre -sans compter ce roman à tant d'égards féroce et vivant qu'est *Mademoiselle de Maupin*, en 1835. Or ces quelques textes apparaissent au sein d'un paysage littéraire très encombré par la mort.

Si ce thème, en effet, n'est spécifique ni d'un genre ni d'une époque, il n'en occupe pas moins, dans le romantisme des années 1830, une place privilégiée, et notamment au sein du corpus que mes recherches m'ont amené à inventorier: la presse, grande et petite, du début de la Monarchie de Juillet. Presque tous les journaux, en effet, proposent à leurs lecteurs des fictions, des strophes supposées les divertir (et les fidéliser). Je voudrais donc donner un aperçu du fond -nouvelles, contes, poèmes de toutes sortes- sur lequel se détachent les premières oeuvres de Gautier. Mon enquête ne vise pas l'exhaustivité mais l'information, et si j'exprime parfois des préférences, c'est que c'est la seule manière, pour l'enquêteur, de ne pas faiblir devant le dénombrement(1).

PROSE

Suicide, assassinat, duel, maladie: les biais de la mort, dans les petites proses de la presse, sont légion. Cette diversité même légitime une approche thématique, qui nous mènera naturellement à quelques remarques sur la vogue du conte fantastique: souvent macabre en effet, il offre alors une des fortes images de la mort dans notre corpus.

Le suicide d'abord. Il est impossible de lire les centaines de nouvelles que propose la presse du début de la Monarchie de Juillet sans éprouver la présence obsédante de ce fléau social. Jeune, amoureux, éconduit, tel héros se pend avec la tresse de cheveux de sa bien-aimée partie faire un riche mariage; telle autre, mal mariée, se laisse rouler, comme plus tard la seconde Mouchette, dans l'eau paisible(2). La noyade à deux, lorsque l'amour est impossible, apparaît au moins quatre fois, et jusque dans la sérieuse *Revue des Deux Mondes*, où le double suicide des amants dans la tempête s'étend sur trente-deux pages alourdis de ce que le romantisme sentimenteux peut offrir de plus insupportable(3). Mais de tels suicides ne sont pas l'apanage des jeunes, à preuve ce veuf qui, à force d'errer sur les falaises normandes au pied desquelles celle qu'il aimait a péri dans un naufrage, finit par la rejoindre par la noyade volontaire(4).

Ces exemples montrent que la tâche des auteurs est moins de surprendre le lecteur par un dénouement le plus souvent prévisible que de lui proposer une variation nouvelle, de se montrer originaux au sein même du poncif. Si la plus belle réussite nous semble être ici la romantique nouvelle de Berlioz dont le héros se tue après avoir entendu Madame Branchu dans *La Vestale*, il y a aussi l'amant découragé qui se suicide entre le bal de la veille et celui du lendemain, ou, plus ostentatoire, sous la fenêtre de sa maîtresse, le jour où elle le trahit en se mariant(5). La fiancée elle-même, quand tout devient intolérable, allume son réchaud ou, pour ne pas épouser l'homme qu'on lui impose, vient s'empoisonner dans la mansarde de celui qui l'aimait(6). Cela va jusqu'à des constructions narratives complexes, même dans des récits de quelques pages(7).

Dans ce traitement romanesque des divers types de suicide, le recours à l'humour apporte une pointe, trop rare, de nouveauté(8). En effet, la mise en scène habituelle du thème n'a rien d'ironique. Pour n'en développer qu'un exemple caractéristique, examinons *Les deux mansardes*, nouvelle du jeune romancier Félix Servan publiée dans *La Gazette des salons* à l'époque. thématiquement favorable, du succès de *Chatterton*.

Début résolument balzacien:

Par une chaude matinée du mois de juin, en 1834, un jeune homme, s'éloignant des boulevards, marchait avec lenteur et tristesse sur le trottoir de la rue du faubourg Poissonnière.

La mise du héros révèle son métier; c'est

un de ces jeunes peintres, vraiment artistes (...), mais inaperçus dans le monde qu'ils traversent avec leurs rêves de gloire et de fortune.

Il regagne son cinquième étage, s'assoit désespéré sur son lit de sangle, témoin muet d'un insuccès de deux ans; depuis qu'il a laissé son père, laboureur en Normandie, pour tenter la chance parisienne, personne n'a voulu même d'une aquarelle. Il n'a plus que dix francs. A ce moment, de la mansarde voisine, lui parviennent des bruits de pleurs; une conversation que la minceur du mur laisse filtrer: une mère malade, sa fille, musicienne sans ressources, et le loyer impayé. Sans hésiter, Emmanuel donne ses dix francs à Henriette, qu'il aime en secret; mais la somme est bien insuffisante. Puis il descend déjeuner chez son voisin du premier, vieil amateur perspicace et bon, qui essaie de l'aider en lui commandant son portrait, et parvient à lui faire accepter une avance généreuse: deux billets de mille francs, objets magiques pour un pauvre! Le peintre revient à sa mansarde juste à temps pour entendre les échos de la visite du propriétaire venu réclamer son dû. Cuirassé de sa richesse toute neuve, il bondit, dédommage ce monstre avec hauteur et veut reconforter les deux femmes. Las! Henriette, qui croyait tout perdu, vient d'avaler de l'arsenic, et se meurt. Le lecteur sensé se dit qu'elle aurait mieux fait de rester au chevet de sa mère; et peut-être l'auteur se le dit-il aussi, à en juger par l'explication embarrassée qu'il donne de son dénouement:

Les courtes limites de ce conte nous empêchent de sonder attentivement la cause de ce suicide, etc...

En expirant, la jeune fille recommande sa mère au peintre navré: ensemble, ils pourront méditer sur le sort d'un

ange auquel le ciel pardonnera sans doute un jour une pensée de mort, pensée si commune hélas! si désolante et si fatale dans ce siècle!

Par une ironie dernière, qui brise (ou renforce?) l'effet mélodramatique, Félix Servan ne nous laisse pas ignorer qu'à présent, comme peintre, Emmanuel gagne convenablement sa vie(9).

J'ai ouvert cet aperçu par le thème du suicide à cause de la variété et

de la signification des exemples disponibles. Mais les autres ne sont pas en reste. Décapitation, pendaisons, assassinats et meurtres, inhumations et exhumations: l'inspiration cadavérique n'est pas une invention des antiromantiques, c'est une réalité de la presse de la Monarchie de Juillet.

Le personnage du bourreau est un habitué. Parfois, c'est le vrai bourreau, si la circonstance s'y prête(10). Plus souvent, la présence ou la menace du bourreau sont utilisées comme ressort narratif de textes qui se présentent comme des fictions(11). L'ombre de la guillotine fournit aisément la phrase finale(12), et la perspective des travaux forcés peut jouer le même rôle conclusif(13). Si l'époque le requiert, et c'est souvent le cas vu le goût romantique pour l'histoire, la guillotine laisse place à d'autres instruments tels que la potence(14), agrémentée de diabolisme médiéval ou aggravée du bûcher(15).

Si le bourreau a tant de travail, c'est que les forfaits se multiplient au fil des revues: infanticide, empoisonnement(16) -souvent exotiques. L'Italie, surtout, est le pays des dénouements tragiques: Venise(17), Naples(18), la Toscane(19), la Sicile(20). Pour corser ces scènes italiennes, les auteurs imaginent d'y mêler d'autres piments, tels l'inceste(21). Ou bien, si décidément la chose doit se passer à Venise, on use des charmes spécifiques de la cité pour renouveler l'histoire d'une jalousie conjugale, ainsi dans la remarquable nouvelle de P. Leuger *Une Nuit vénitienne*. Cavarello, le mari, se déguise en gondolier pour surprendre sa femme Nanna dans les bras du trop jeune Camillo Marcano; il assiste, de la pointe de l'embarcation qu'il guide sur les eaux nocturnes, à l'étreinte des amants, puis, ayant compris par un détail de leur conversation que Camillo ne sait pas plus nager que sa femme, il se démasque, et "la bouche contractée par un rire affreux", déséquilibre violemment la gondole, qui chavire. Les dernières lignes le montrent, remonté à bord (lui sait nager bien sûr), et les apostrophant avec véhémence tandis qu'ils se noient dans les "convulsions"(22).

Une variante particulière de la narration italienne macabre met en scène le personnage de l'artiste (en général le peintre), dans de si nombreux textes qu'il n'est pas possible même d'en énumérer les titres. J'en prendrai comme seul témoin une nouvelle de Rosseeuw Saint-Hilaire, située à Bologne au XVI^e siècle, et qui conte l'histoire de Liona, l'un des modèles de Carrache; ce texte, qui occupe près de soixante-dix pages in-8°, est un vrai bouquet thématique: Italie, amour vénal, mensonge, moine ou prêtre cynique, suicide, dénouement pathétique(23)...

Les histoires d'amour à dénouement tragique peuvent se dérouler sur d'autres terres étrangères que l'Italie: l'Espagne notamment(24),

l'Orient ou la Scandinavie. Le tragique s'accommode de tous les sujets et de tous les tons: mais ce qui l'emporte, c'est l'horreur; on ne recule devant presque rien du moment qu'il s'agit de secouer lecteurs et surtout lectrices. Le distingué Jules de Rességuier donne à lire, avec tous les détails, le récit d'une cohue, place Louis XV, en 1770 (une vieille femme profite de la panique pour prendre la place de la jeune épouse sur le dos de son mari qui tentait de la soustraire au piétinement)(25). Pour choquer, on cherche l'extraordinaire, par exemple sur le thème de l'amitié. Ici, des deux compères, l'un pend l'autre; là, c'est un révolutionnaire de Saint-Domingue qui survit au naufrage de son embarcation en buvant le sang de son compagnon mourant(26). On joue sur les détails: que l'héroïne meurt d'émotion en découvrant le cadavre de son amant n'est pas neuf; s'il s'agit d'une exhumation soixante ans après, tout change(27). La présence du prêtre accentue l'horreur: l'une place un ermite auprès des amants morts, un autre exploite la combinaison: cadavre, confession, couvent(28). Les femmes auteurs ne sont pas en reste, notamment Joséphine de La Bretonnière. A peu près tout ce qu'elle donne en 1835-1836 frappe par sa violence(29): mais son meilleur texte, dans le genre, est un conte dans lequel l'amant, après avoir dévêtu et possédé en rêve le cadavre de sa maîtresse qu'il vient de tuer, se réveille emprisonné dans ses cheveux et y meurt de terreur(30).

Nous n'avons pas encore fait le tour de nos richesses! Il nous manque des thèmes forts: celui de l'enterré vif, par exemple(31); ou l'exotisme inquiétant de régions françaises reculées(32). Quelle que soit la nuance du macabre, les auteurs se fient beaucoup à leur chute pour laisser l'impression forte et, comme s'ils pressentaient les plus dégénérés de nos films d'horreur, misent dans leur dernière phrase sur la quantité d'hémoglobine; beaucoup nous laissent sur l'image du cimetière. La folie, également, offre aux auteurs de nombreuses variations funèbres: impossible, ici encore, de détailler les dizaines d'exemples disponibles. Même chose pour les récits d'agonie plus éprouvants les uns que les autres, et que plus d'un auteur prétend authentiques pour en légitimer le caractère brutal. Ernest Fouinet commence ainsi un texte particulièrement lugubre:

Rassurez-vous (sic): ceci n'est point une nouvelle; notre intention est seulement d'offrir à l'imagination de l'artiste (...) une réalité horrible que nous avons peinte d'après nature (...)(33).

Deux circonstances fréquentes de la vie sociale du XIXe siècle, le duel et -cela peut paraître plus surprenant- le bal, sont très souvent associées à la mort dans ces petites proses.

Si le duel n'est "qu'une forme incomplète" du suicide(34), si "des suicides aux duels il n'y a que la main"(35), le duel est banal; aussi, vive tout ingrédient susceptible de le particulariser: on se bat en duel la nuit en mer, ou bien en pleine montagne ou, inévitablement, en Italie, de préférence à l'époque du carnaval(36). Comme les autres thèmes macabres, celui du duel est trop rarement traité de façon comique. La tranquille amoralité ou, simplement, la drôlerie de quelques textes(37) contrastent avec le souci de réprimande qui anime la majorité des auteurs. Cependant il est parfois malaisé de dire s'ils cherchent l'effet pittoresque ou la leçon de morale lorsqu'ils accumulent en quelques paragraphes un duel, la mort d'une jeune fille, le suicide d'un amant désespéré et le tableau final à la morgue: peut-être cherchent-ils seulement à plaire: le texte auquel je pense orne un numéro du jour de Noël(38)....

Si l'on conçoit comment le thème du duel s'agrège à celui, plus général, de la mort, il peut sembler abusif d'y associer l'image du bal, évocatrice, au contraire, d'illuminations et de rêves. Pourtant, un thème imprécis, celui de la jeune fille amoureuse, y trouve des réalisations parfois tragiques, et notamment lorsqu'il est lié à une forme particulière de la mort qui frappe la jeunesse: la phtisie(39). Rien, là, de la vivacité du poignard, mais le cynisme du dandy qui va coqueter au bal tandis que meurt sa fiancée poitrinaire, ou l'émotion des funérailles d'une jeune phtisique rencontrée peu avant par le héros dans un bal(40).

Tragique ou non, le bal a droit aux mêmes variantes exotiques que les autres types d'intrigues, comme dans cette nouvelle où une marquise jalouse, au sortir du bal à Grenade, poignarde le Grand d'Espagne, amant infidèle, avec le stylet qu'elle porte à sa jarrettière(41). Trois autres textes à dénouement mortel méritent l'attention. Le premier silhouette une jeune fille, aperçue au bal et aussitôt désirée; lorsque le héros, quelque temps après, veut la revoir, il apprend qu'elle vient de mourir des suites d'une vie dissolue dont on nous laisse ignorer les détails -seule reste la phrase finale:

(...) la jeune et belle danseuse s'était faite
cadavre(42).

Le deuxième texte est étonnant. Il s'agit d'une nouvelle de Paulin Limayrac, brillant rédacteur dès son tout jeune âge: dans *L'Essor*, il raconte le sort tragique de deux jumelles, mortes ensemble d'une crise de folie, à vingt ans, au retour d'un bal et juge ce récit suffisamment réussi pour le redonner quelques mois plus tard dans *Chérubin* (journal qui succède à *L'Essor*, avec, en partie, la même équipe), en se contentant d'un simple chagement de titre, et en conservant exactement le même texte.

Or, en octobre 1834, *Chérubin*, n'en est pas encore, comme quelques mois plus tard, à chercher désespérément de la copie; Auguste Pourrat, son directeur, a donc dû juger vraiment bonne cette histoire un peu fiévreuse mêlant le bal, la folie et la mort, bien typique de la petite presse du début de la Monarchie de Juillet(43). Le troisième texte me retient pour une autre raison: il semble en effet annoncer, moralement, un des plus beaux épisodes du roman français. C'est Samuel-Henry Berthoud qui raconte l'histoire d'une femme partie au bal retrouver l'homme qu'elle aime, malgré la maladie de son enfant; on vient lui annoncer l'agonie du petit, et elle rentre pour le trouver mort. Est-ce parce que j'aime *L'Education sentimentale*? Ces deux pages en tout cas, me paraissent plus fortes, dans leur sobriété relative, que telle frénésie d'Alphonse Brot, qui choisit lui aussi le cadre du bal pour lancer le sujet de sa nouvelle; mais le suicide de l'héroïne qui s'empoisonne au pied de l'autel où sa soeur épouse l'homme qu'elle aime, sonne aussi faux que sonnent juste les brèves lignes de l'homme de la Flandre(44).

Par rapport à tout ce qu'on vient de lire, il est possible de parler d'une discrétion relative du conte fantastique, quoique tel récit de revenants, évoqué plus haut à cause de son sujet macabre, eût pu figurer également dans la rubrique "fantastique", si l'on admet dans cette catégorie toute narration de faits irréels, éprouvés comme réels par le ou les héros. Inversement, plusieurs des contes que je vais évoquer ici comme fantastiques parce que les auteurs eux-mêmes (ou les éditeurs des revues) ont jugé bon de les appeler tels, auraient pu l'être auparavant, parce qu'ils sont en même temps macabres: chevauchements inévitables. Tout, certes, n'est pas macabre dans le fantastique des années 1830-1833 (à commencer par les contes d'Hoffmann ou de Balzac, nombreux à cette époque dans la presse), ni même après qu'à l'"engouement inconsidéré" a succédé "une période de réaction systématique", et en attendant que s'établisse, vers 1835-1836, "une sorte d'équilibre"(45). Il n'en est pas moins vrai que dans les revues les plus diverses, le mot "fantastique" est souvent très ...caractérisé: six morts en quarante lignes dans *Les Guillotinés*, de Kengher, "conte fantastique traduit littéralement de l'islandais"(46); ou bien Auguste Materne sous-titre "histoire fantastique" une nouvelle dont l'héroïne meurt étouffée par les serpents qu'élève son amant(47). Dans la plupart des cas, l'épithète magique sert à caractériser des textes lugubres(48). Certains, il est vrai, ne sont que faussement fantastiques, car le dénouement ramène le lecteur à une rassurante et décevante réalité(49). "Vrai" fantastique, en revanche, dans *Les Tablettes du barreau* où un magistrat, probablement admirateur de *La Peau de chagrin*, signe du

prénom de "Raphaël" une page qui en vaut bien d'autres, et, remarquable, en tous cas, par le nombre des traits caractéristiques qu'elle réunit dans un court espace. La scène se passe en Piémont; Nicaolo, seigneur italien, part en voyage loin de son château, laissant seule sa jeune femme. Le soir même, celle-ci reçoit son amant, non sans précautions puisque, malgré l'absence du mari, elle recourt à "une porte secrète". Dès le début de l'étreinte -il est minuit...-, les choses tournent mal pour l'épouse coupable: lorsque les amoureux laissent échapper des "paroles faibles et suaves" qui trahissent leur plaisir, le crucifix scellé dans la muraille au-dessus du lit conjugal se met, par la couronne d'épines, par les mains, par les pieds, à inonder la malheureuse d'un sang

*qui tombait goutte à goutte sur son sein, feu et
glace,*

tandis que

*son amant qui ne savait rien, ne voyait rien, la
poursuivait de ses caresses et de ses baisers.*

*Puis le Christ commence à pousser des cris :
et cette agonie de Dieu et d'une femme dura jusqu'au
jour.*

L'amant résiste une seconde nuit, puis il abandonne sa belle, la croyant folle et sans amour; pour elle, la terreur continue: alors qu'elle est seule dans son lit, le phénomène se reproduit, à minuit juste, et dure jusqu'au jour. Revient le mari; terreur nouvelle. A minuit, le voile dont la femme a caché le crucifix s'enflamme, "éclair(ant) toute la chambre"; le mari arrache au lit sa femme, et lui tourne la tête vers la croix:

*elle reconnut la figure de son amant sous la couronne
d'épine!*

Cette dénonciation l'ayant satisfait, le mari outragé se rendort, et va au petit matin tuer son rival d'un coup de stylet:

*Vous ne saviez donc pas, femme folle, que le bois de ce
Christ est un morceau de la vraie croix, l'ivoire du Christ un
os de Notre-Seigneur, et que non seulement il m'annonce votre
crime, mais présente encore les traits de votre complice! Vous
ne le saviez pas, et toutes mes femmes l'ignoreront; et vous
mourrez comme toutes mes femmes; car, dès ce moment, vous
êtes prisonnière dans cette chambre!*

L'agonie dure deux mois. Chaque nuit, l'insomnie:

Et le jour son mari était près d'elle, lui parlant de fidélité,

des tortures qu'elle avait dû souffrir, et des angoisses qu'elle souffrirait encore.

Mourut-elle de "langueur" ou de "remords"? Au choix du lecteur, que le magistrat Raphaël laisse sur cette exclamation:

Italiennes, méfiez-vous du Christ et voilez vos madones!!!(50)

Même la sérieuse *Revue républicaine* donne sérieusement dans le conte cadavérique à la Nodier, et regarde sans sourire trembler les feux follets sur la tombe des amants(51). Le genre vampirique est illustré par une "légende de Transylvanie imitée de l'anglais" dont l'auteur est le tout jeune Edmond Texier (à peine dix-huit ans)(52). D'une manière générale, le fantastique de Germanie et d'Europe centrale reste présent dans la presse durant toute la période par les traductions et adaptations: c'est alors qu'Alphonse Karr se souvient du pays de son père en racontant "Le Souper du sorcier, conte imité de l'allemand" ou -plus intéressant pour les gautiéristes!- "La Ronde des Willis, légende allemande"(53).

VERS

Si l'on considère la mort en général comme fatalité humaine, la poésie des revues ne semble pas, dans les années 1830, faire preuve d'une grande originalité. Rien dans les décasyllabes faussement ronsardiens d'Amable Tastu ("Quand de la vie essayant le voyage...") ou les stances de J. C. Sailer sur l'idée que chaque deux novembre est "un pas vers nos tombeaux", ne donne le sentiment que de telles pièces appartiennent au XIXe siècle(54). On remarque davantage le curieux poème d'Anaïs Ségalas dédié "A une tête de mort" sorte de "vanité" en vers dont le goût baroque attire plusieurs périodiques, et qui fait pour nous pendant aux alexandrins du jeune Gautier sur le même sujet(55).

Si l'on pense à des poèmes moins généraux, ici encore thèmes et exemples s'accablent, rendant l'inventaire impossible; évoquons seulement quelques images obsédantes, comme la mort de la jeune fille, parfois dissimulée derrière des titres innocents ou aimables(56), mais de toute façon multipliée à un nombre accablant d'exemplaires(57). Circonstance fréquemment aggravante: la pensée chrétienne sur laquelle nombre de versificateurs croient nécessaire de finir, même s'ils s'appellent (ce qui, du moins, garantit la qualité d'écriture) Marceline Desbordes-Valmore(58). Chrétiennes ou non, innombrables sont les élégies sur des morts ou des agonies de jeunes âmes(59), sur les souffrances de phtisiques des deux sexes (c'est un des sujets sur lesquels prose et vers

se superposent à peu près exactement)(60). La douleur de la mère (ou de tout autre représentant du bien) au chevet de la fille morte est un bon sujet pour ceux qui veulent moraliser: le long *Kyrie eleison* d'Eugène Pagnon (cent-vingt-cinq alexandrins) met en jeu une imagerie exemplaire, du bal où le héros voit paraître "une figure d'ange" de seize ans, jusqu'à l'hôpital où, jeune interne, il la voit agoniser puis "(s)e raidir dans (s)es gazes légères"(61); étourdissement de la danse, coup de foudre, disparition mystérieuse, mort plus inexpliquée encore, mystère d'un destin probablement coupable et regard final vers le ciel: tout est dans cette pièce diffuse, parfois émouvante, et qui répond certainement à une demande du lectorat, à en juger par la façon dont s'en multiplient les variantes.

Autre florilège lamentable: les réalités de la mortalité infantile et la faiblesse des moyens de lutte contre les maladies virales et infectieuses sont reflétées par la fréquence des images de la mort enfantine (et aussi maternelle) dans les poèmes que publie la presse. Innombrables sont les poèmes ayant pour un sujet un enterrement(62), et l'on voit bien ici à quel point, lorsqu'un Hugo, pour des raisons qui tiennent à sa propre destinée familiale et intime, traite le même sujet, il s'inscrit, fût-ce royalement et en tête, dans une cohorte innombrable de versificateurs; c'est vrai des peintures du deuil et de la mort de la mère(63), ou des méditations sur le sort futur de l'enfant mort(64), toutes aussi éprouvantes quels que soient l'âge, le sexe, la qualité (ecclésiastique ou non) des auteurs(65). Enfin, l'immense majorité des morts d'enfants décrites dans les vers que j'ai lus ayant pour cause la maladie, souvent les suites de l'accouchement lui-même, il faut accorder une mention d'originalité à trois pièces dont le sujet est quasiment le même: un frère et une sœur se perdent dans la forêt et y meurent de froid; plusieurs images s'y répètent: celle de la mère, près de qui on voudrait rentrer, et l'enlacement final dans la mort(66).

Ces glaneurs de fagot perdus dans la forêt ont une mère: mais ceux qui ont perdu la leur en venant au monde, ou à la naissance d'un cadet, enrichissent le bouquet poétique de la mort de l'enfant d'un nouveau feuillage: le thème de l'orphelin. Ce mot suffit souvent à intituler un poème, que la signature soit illustre ou inconnue(67); et le poème le plus célèbre de Soumet fut certainement "La pauvre fille", stances de l'orpheline sur la tombe de sa mère publiées dès 1814, mais que la presse d'après 1830 se dispute encore(68).

Lorsque c'est le personnage de l'artiste qui devient le sujet de poèmes,

l'horizon s'enrichit quelque peu et le texte prend dans certains cas, davantage de signification. Les pièces passe-partout, bien sûr, ne manquent pas(69), et les vers de pure circonstance, si sincèrement inspirés qu'ils soient par l'amitié ou la camaraderie professionnelle, contiennent rarement des images ou de réflexions neuves(70). Il arrive toutefois que l'idée centrale de la plupart de ces poèmes (celle de l'oeuvre prématurément interrompue) se trouve valorisée par la personnalité de l'artiste disparu: c'est le cas de la série provoquée par la disparition d'Elisa Mercoeur -cas intéressant, puisque contrairement à ce que beaucoup crurent et dirent, y compris Mélanie Waldor dans sa belle nécrologie des *Débats*, la jeune poétesse bretonne n'est morte ni dans la pauvreté, ni de désespoir, mais avant tout de tuberculose(71).

De son vivant déjà, les hommages l'avaient entourée: sa mort provoque une véritable flambée de commentaires et surtout de morceaux poétiques. Seul Auguste Pourrat fait précéder le sonnet de Paulin Limayrac d'une introduction rectificative contre l'imagerie à la mode(72); c'est au contraire un apitoiement confiant qui inspire la plupart des autres hommages à la poétesse. *La Revue de Paris* donne deux sonnets de Boulay-Paty consacrés à sa mémoire, tandis que Bordes de Parfondry proteste contre l'abandon dans lequel (croyait-on) fut laissée la jeune artiste au désespoir, et encourage ses lectrices à répondre nombreuses à la souscription lancée en faveur de sa mère(73). *La Mère de famille* lance un cri aussi convenu qu'apparemment convaincu. *La Mère institutrice* adresse à la morte une grande pièce pathétique, et Désirée Pacault, de l'Athénée des arts, compose une "Élégie" également bien verbeuse(74). De nombreux poèmes sur Elisa sont réunis, pour le premier anniversaire de sa mort, dans un recueil collectif, *Fleurs sur une tombe*, vendu au profit de sa mère(75).

Le bruit causé par la mort d'Elisa Mercoeur, dramatisé et probablement faussé par la création de *Chatterton* (un mois plus tard), faisait écho à d'autres morts d'artistes, et notamment à certains suicides retentissants comme celui des deux jeunes dramaturges Escousse et Lebras, en février 1832. J'ai montré dans ma thèse, mais des observateurs attentifs tels que Claude Schopp le savaient déjà, que les (trop) fameux vers d'Escousse, trouvés à côté de son cadavre, et qu'il demandait à tous les journaux de publier:

*Adieu, trop inféconde terre
Fléaux humains, soleil glacé;
Comme un fantôme solitaire,
Inaperçu j'aurai passé.*

*Adieu les palmes immortelles,
Vrai songe d'une âme de feu;
L'air manquait, j'ai fermé mes ailes.*

Adieu!

n'étaient qu'un trucage, à la fois naïf et pathétique, puisque cette strophe se trouve, imprimée noir sur blanc, dans un poème dudit Escousse intitulé "Mon Chant funèbre", publié près de dix-huit mois plus tôt(76). Mais libre à chacun de penser qu'au contraire, le passage à l'acte donne à ces vers l'authenticité qui leur manquait... Ce n'est pas le cas, peut-être, de tous les vers sur le suicide du poète publiés dans les mois qui suivent *Chatterton*. La sincérité d'Emile Péhant, jeune poète protégé par Vigny, et qui rédige sur le personnage du poète incompris une vaste pièce directement inspirée par la vision du drame de la Comédie-française, ne fait guère de doute(77). On sent l'artifice, au contraire, chez le romancier Alphonse Brot: il présente ses vers comme un hommage à un poète de ses amis, qui vient de se tuer, mais semble soucieux d'exploiter le sujet à la mode(78). Et que dire des vers de mirliton moqueusement cocasses, mis par Arthur Fleury sous la plume d'un imaginaire Rimaillet, ou d'un morceau plus sérieusement tragique, mais dont l'auteur, Jules Renard, est vraiment un "rimaillet" littéraire(79)!

Quelles conclusions, et surtout quelles conclusions gautiéristes tirer de ce tour d'horizon à la fois trop bref et, sauf exceptions, consternant? En prose comme en vers, nous voyons la convention et l'excès se disputer la palme, et cela dans des périodiques de toute envergure, de toute périodicité, de tout format, de toute orientation: grandes revues et journaux de mode, mensuels pittoresques ou brûlots éphémères, tous ou presque tous publient à foison poèmes et fictions narratives, et dans ce corpus fourmillant, la mort elle-même fourmille déplaissamment. Comment la qualité d'un jeune auteur, tel que le Théophile Gautier des années 1830 ("La Tête de mort") à 1836 (*La Morte amoureuse*) peut-elle se dégager d'un tel fracas?

Jean Gaudon, parlant de la frénésie du fantastique vers 1831, dit très bien ce qu'était

*la foule des écrivailleurs soucieux de ne pas rater
le coche,*

et que pour la plupart d'entre eux Hoffmann "n'était qu'un cache-misère"(80). Cette misère-là: pauvreté d'inspiration, banalité d'écriture, épargne l'auteur d'Albertus; comme le Musset des *Contes d'Espagne et d'Italie*, et aussi sûr que lui de sa vocation, il pratique d'instinct l'ironie sur soi-même et sur son temps; comme le Balzac des contes de *La Revue*

de *Paris* et de *L'Artiste*, il sait, d'instinct aussi, prendre dans l'air du temps, la saveur des bonnes recettes. Les poncifs, il les contourne, en les ravalant au rang d'ustensiles. S'il évoque, comme tous les "rimaillots" ou prosateurs d'arrière-café dont j'ai parlé

*la jeune fille qui voit tomber son fiancé mort
subitement à côté d'elle, la mère auprès du berceau vide
de son enfant,*

c'est pour donner une idée en quelque sorte superlative, et lisible par tous, de la désolation qui s'empare de Clarimonde après que Romuald a, tout de même, prononcé ses vœux définitifs de prêtre(81); ce n'est pas pour enfile, à son tour, les perles du lieu commun. Même l'exhumation de la même Clarimonde, à la fin de la nouvelle, par le farouche père Sérapion(82), reste d'une modération et d'une sûreté dramatique très supérieure à ce qui se pratique dans la sous-littérature d'alentour, et même la littérature, si l'on songe au dernier chapitre de *Sous les tilleuls*. Le porteur du gilet rouge de la bataille d'*Hernani* n'est pas un excité approximatif(83); c'est un enthousiaste conscient, c'est un écrivain.

Patrick BERTHIER
Université de Paris-IV, Sorbonne

NOTES

1. J'utilise, pour cet exposé, en les réduisant très fortement pour des raisons de calibrage, des éléments des chapitres VIII et IX de ma thèse *La Presse littéraire et dramatique au début de la Monarchie de Juillet* (Paris-IV, 1995) à paraître (version dactylographiée consultable à la bibliothèque de la Maison de Balzac).
2. "Une Mort de poète", non signé, *L'Artiste*, 23 décembre 1832, pp. 238-239; Arthur Fleury et Emmanuel Gonzalès, "La Robe noire", *Le Juif errant*, 30 décembre 1834, pp. 4-5. Et cf une autre nouvelle dont l'héroïne se pend à sa propre chevelure ("La Tresse de cheveux", *L'Iris*, 1er février 1833, pp. 7-8)!
3. Miremont "La Roche au revenant", *La Toilette de Psyché*, 18 décembre 1834, pp. 234-236; Etienne Gallois "Quelques pages d'un petit roman", *La France départementale*, août 1834, pp. 352-363, et septembre, pp. 401-411; Jules Niel, "Clotilda", *ibid.*, mai 1835, pp. 161-170; Edouard Willer, "Beata", *Revue des Deux Mondes*, 1er mai 1833, pp. 266-295. Et voir, en lien avec les exemples précédents, "Le jeune marin", d'Alphonse Leclère, *L'Agent dramatique*, 14 juin 1835.
4. Marie Steven, "Wilfrid", *L'Artiste*, 29 juin 1834, pp. 253-258, 6 juillet, pp. 263-268.
5. Berlioz "Le Suicide par enthousiasme", *Gazette musicale de Paris*, 20 et 27 juillet. 3 et 10 août 1834, pp. 229-231, 237-239, 248-250 et 253-256; "Une Contredanse et un poignard", non signé, *L'Iris* 15 septembre et 1er octobre 1834; "A wedding night", non signé, *Le Follet*, 6 mars 1836, pp. 74-77.
6. "La Toilette de la fiancée", *Le Flâneur*, 16 novembre 1834; Alphonse Brot, "Pauvres jeune gens!", *L'Artiste*, 16 juin 1833, pp. 246-250.
7. Deux bons exemples: Adèle F. "L'Egoïsme", *ibid.*, 16 avril 1835, pp. 244-249; L.T.

- Semet. "Un Suicide", *La France départementale*, juin 1834, p. 263.
8. Humour noir avec Joseph F^{oo} (Fioupou, sans doute), "Une Conversation. Soirée d'hi-ver", *L'Echo du Commerce*, 9 avril 1835; plus souriant avec "Le Suicidier", *Le Follet*, 15 mai 1836, pp. 154-156. Dans des registres encore différents, cf. le candidat distrait, qui oublie d'allumer son réchaud (Bonvalot, "Le Suicide", *ibid.*, 31 mai 1835, pp. 173-174), ou le dandy qui, désespéré à l'idée de se marier, se suicide au thé vert (Charles Rabou, "Les Nerfs", *Causeries du monde*, 10 mai 1834, pp. 187-199)!
 9. *Gazette des salons*, 9 avril 1835, pp. 228-234.
 10. Voir "Le Bourreau d'Angers, épisode historique du mois d'octobre 1830", *La Silhouette*, 21 octobre 1830, pp. 25-26: ou, nettement plus horrible "L'Exécution ou Six heures d'agonie", *L'Indépendant*, 25 septembre 1831 (l'assassin, seulement blessé par le couteau de la guillotina que l'on avait omis d'affûter, n'est pas même achevé d'un coup par "la dague ébréchée" d'un aide).
 11. Ainsi "Le Paria", *Revue des théâtres*, 27 octobre 1833; ou "Le Chansonnier" (de Godefroy Cavaignac), *Gazette littéraire*, 28 avril 1831, pp. 337-340.
 12. Exemples: Roger de Beauvoir, "Le Contrat, ou La Marquise de Flory (1750)", *Revue de Paris*, 3 novembre 1833, pp. 26-38; ou A. Egal "Un Mariage, conte noir", *La France départementale*, mai 1834, pp. 228-231.
 13. L. Miremont, "Une Mort de jeune fille", *La Toilette de Psyché*, 4 décembre 1834, pp. 202-205. Et aussi Eugène Guinot, "Paul Hubert", *Revue de Paris*, 15 juin 1834, pp. 137-150, ou Prosper Dinoux, "La Maison de la plaine", *ibid.*, 8 février 1835, pp. 99-133. Le forçat est, si l'on ose dire, à la mode durant toute la période romantique; d'ailleurs entre les deux textes de Guinot et de Dinoux, *La Revue de Paris* en avait publié un autre: le troisième chapitre du *Père Goriot* ("Trompe-la-Mort", 18 janvier 1835, pp. 133-196).
 14. Emilie Marcel "Une Exécution en 1617", *Le Petit Courrier des dames*, 10 octobre 1833, pp. 158-160; Michel Masson, "Le Baise-mains", nouvelle empruntée à son recueil *La Lampe de fer*, *Le Follet*, 24 mai 1835, pp. 162-165; Philarète Chasles, "Le Banqueroutier", *L'Artiste*, 8 septembre 1833, pp. 62-65.
 15. Francisque Michel, "Job", extrait de son roman *Job ou les pasteurs*, *ibid.*, 18 mars 1832, pp. 80-84; et Henry Trianon, "Balthazar Sangallo (1494-1500)", pêcheur de l'Arno qui, ayant tenté d'épurer l'Italie par l'assassinat d'Alexandre VI, mourut en compagnie de Savonarole, *ibid.*, 2 mars 1834, pp. 55-57 et 9 mars, pp. 67-71.
 16. "Christ", nouvelle allemande (traduction Caroline d'Oleskewicz), *Le Panorama littéraire de l'Europe*, mai 1834, pp. 222-235 et juin, pp. 296-310; "Le Mannequin", *L'Iris*, 1er septembre 1834, pp. 6-8.
 17. Félix Busnot, "Angela la Vénitienne", *Le Follet*, 9 mars 1834, p. 77; exécution à la hache et suicide au stylet dans Charles M. "Julio ou La Courtisane de Venise", *L'Indépendant*, 1er mai 1831. Deux exemples parmi plusieurs dizaines de textes vénitiens.
 18. Emile Souvestre. "Della Maria", *La France départementale*, décembre 1834, pp. 556-566; Maxime de Villemarest, "La Torre delle sette pani", *Le Follet*, 3 juin 1832, pp. 180-184. Ici encore, je ne donne que deux exemples sur dix possibles.
 19. "Marie, ou La Croix du chemin", *ibid.*, 25 novembre 1832, pp. 172-176; Edouard Mennechet, "André del Castagno", *La Mode*, 15, 20 et 25 décembre 1834, pp. 233-237, 249-252, 265-268. "Un Jaloux, histoire florentine", non signé, *Le Protée*, février 1835, pp. 61-65.
 20. Philarète Chasles, "Une Nuit de Messine", *L'Artiste*, 9 février 1834, p. 21.
 21. Camille Leynadier, "Une Fête sur la Méditerranée", *Le Petit Poucet*, 16 juin 1833, pp. 361-377.

22. *Gazette des salons*, 4 juin 1835, p. 360.
23. "La Samaritaine", *Revue de Paris*, 25 octobre 1835, pp. 229-262, 1er novembre, pp. 5-37.
24. Je me permets de renvoyer à mon article "La Présence de l'Espagne dans la presse française des années 1830. Autour de Balzac" in Carmin Cruats, Lleida, sous presse; version écourtée, sous un titre un peu différent, dans *L'Année balzacienne* 1996.
25. "Une Fête", *Le Petit Courrier des dames*, 15 février 1834, pp. 67-71.
26. A. Dauvin "Les deux amis", *Le Protée*, août 1835, p.42-60; Emmanuel Gonzalès, "Tirons au sort, anecdote maritime", *Chérubin*, 15 janvier 1835.
27. Ch(âalons) d'Argé, "Marguerite", *Le Petit Courrier des dames*, 5 juillet 1833, pp. 292-293, et 10 juillet, pp. 11-13.
28. Eugénie Niboyet, "La Fiancée des tourelles", *La France départementale*, juillet 1835, pp.276-281; Alphonse Royer "Le Juge de son honneur", *Revue de Paris*, 5 avril 1835, pp. 18-43. Hector de La Ferrière fait mieux en racontant l'histoire funeste de la fille vertueuse, Henriette, maîtresse forcée de l'usurier Samuel ("La Faute du père", *L'Artiste*, 13 octobre 1833, p. 129).
29. "Souvenirs d'Amérique", *Le Protée*, juillet 1835, pp. 19-26: "Un Episode de 93", *Gazette des Salons*, 23 avril 1835, pp. 260-262; "Le Mort-vivant" tiré de ses *Mémoires inédits*, *ibid.*, 12 mai 1836, pp 305-308. Il faudrait parler d'autres auteurs femmes à histoires sanglantes, ne serait-ce que la duchesse d'Abrantès: là encore je renvoie à mon article du colloque de Lleida (voir n.25).
30. "L'Amour et la mort", *Gazette des salons*, 9 juillet 1835, pp. 21-24. Une nécrophilie beaucoup plus concrète est à la base de deux textes publiés par *L'Artiste*: "Raimond du Thil", conte horrifique de Francisque Michel (15 avril 1832, pp. 118-124) et surtout "Le jeune Moine, chronique de Bretagne" de Tristan (29 septembre 1833, pp. 102-106): hébergé dans un château où vient de mourir une jeune fille, le moine Dominique se trouve sataniquement saisi d'amour pour elle et se suicide sur son cadavre, dans son caveau....L'ombre de Lewis plane!
31. "Le Palais de la mort", anonyme, *La Toilette de Psyché*, 17 juillet 1834, pp. 42-45; Joseph Méry, "L'Âme transmise", *Revue de Paris*, 15 mars 1835, pp. 145-195; "L'Homme enseveli vivant", *La Gazette littéraire*, 21 octobre 1830, p. 733; Signol et Macaire, "Les Funérailles d'un vivant", tirées de leur roman *Le Chiffonnier. Journal des comédiens*, 19 juin 1831. Et bien sûr, quoiqu'il ne s'agisse que d'un cauchemar, "Onuphrius Wphly" de Gautier, *La France littéraire*, août 1832, repris dans *Le Cabinet de lecture* du 4 octobre.
32. J. Anthony, "La Reyna Margoul" (Cévennes), *Cirque littéraire* (15 février?) 1833, pp. 43-61; Louis Dufilhol, "La Mariée de Carnoat", *Revue de Bretagne*, reprise par La France départementale, janvier 1834, pp. 7-9; Auguste Poitevin, "Le vieux Manoir" (Bretagne, chapelle, cadavres, XVe siècle), *Le Coin du feu*, juin 1834, pp. 170-187; Madame Fontaine-Saintou, "Zara, chronique alsacienne" (Alsace, supplées. Juifs, XVe siècle), *L'Iris* 15 décembre 1833, pp. 4-8; Eugène Désaubier, "L'Hôtel des rats", *L'Epoque* ou *Les Soirées européennes*, mai 1836, pp. 399-408; Prosper Diniaux, "Pierre et Olivier. Un épisode de la jacquerie", *L'Artiste*, 27 octobre 1833, pp. 154-157, et 3 novembre, pp. 163-166.
33. "Le Lit de mort du vieux garçon", *L'Artiste*, 2 février 1834, pp. 8-10. Le texte raconte la danse de mort des serviteurs près du vieux célibataire dont ils convoitent l'héritage, qu'ils croient mort et qui n'est que paralysé; il finit par se dresser pour retomber mort sur eux; on note des ressemblances avec une page de la fin des "Dangers de l'inconduite", nouvelle des *Scènes de la vie privée* de 1830 et 1832, qui devint *Gobseck*, voir *Pléiade*, tome II, p. 1005.

34. Maxime Vernois, "Une Scène de l'époque", *Le Lycée*, janvier 1835, p. 309.
35. Léon Gozlan, "Chronique", *Revue de Paris*, 21 septembre 1834, p. 208.
36. Voir "Un Duel au clair de lune", *L'Essor*, 30 mars 1834, pp. 69-78; Emmanuel Arago, "L'Himalaya", *L'Artiste*, 25 mars 1832, pp. 88-91; "Un Duel dans les Alpes", non signé, *Le Follet*, 20 octobre 1833, pp. 124-127; Marquis de Salvo, "Le Déguisement et le duel, simple histoire", *ibid.*, 6 juillet 1834, pp. 2-7; "Un Mort pendant le carnaval", non signé, *Gazette des salons*, 12 mars 1835, pp. 161-169; Théodore Muret, "Le Duel de deux masques", *L'Artiste*, 14 octobre 1832, pp. 120-121. Ajoutons, du côté de la passion espagnole, l'étonnante "Paquita" d'Hector de La Ferrière, *ibid.*, 15 juillet 1832, pp. 265-269, texte faible, mais dont plusieurs aspects - à commencer par le fait que l'héroïne s'appelle Valdès... - annoncent *La Fille aux yeux d'or*, publiée quelques mois plus tard.
37. Eugène Guinot, "La Rente viagère", *Revue de Paris*, 15 septembre 1833, pp. 148-159. Voir encor Horace Viel-Castel, "Une Nuit d'automne", *L'Artiste*, 11 septembre 1831, pp. 62-65; Albéric Second, "Funeste ressemblance!!!", *Le Flâneur*, 11 décembre 1834.
38. Olivier Dessarsin, "La Famille Martin", *ibid.*, 25 décembre 1834.
39. Voir des nouvelles comme celles de Stéphen de la Madeleine, "Simple histoire", *L'Anse du panier*, 26 juillet 1835; Elisabeth Celnart, "Vitaline ou La Maison orthopédique", *Gazette des salons*, 8 janvier 1836, pp. 17-24; Gustave d'Avrigny, "Marie", *Revue du théâtre*, 9 septembre 1835, pp. 257-261.
40. Nanine Souvestre, "Dans la prairie et au bal", *Revue de Bretagne*, février 1833, pp. 86-94, repris sans nom d'auteur dans *La Toilette de Psyché*, 6 novembre 1834, pp. 169-173; et "La Chute des feuilles", non signé, *Le Follet*, 6 novembre 1831, pp. 148-152.
41. "Un Bal en Espagne", *Le Foyer*, 31 janvier 1835.
42. Fulgence Girard, "La Paille s'était faite boue", *Le Petit Poucet*, 4 août 1833, p. 154.
43. "Soeurs jumelles", *L'Essor*, 30 avril 1834, pp. 181-187; et "Une Ame à deux", *Chérubin*, 30 octobre 1834, pp. 5-7.
44. Henry-Samuel Berthoud, "Le Bal, extrait inédit d'un roman intitulé: Bah! histoire de province(sic)", *L'Artiste*, 12 février 1832, pp. 15-16 (le roman parut finalement sous le titre *La Soeur de lait du vicaire...*); Alphonse Brot, "Un Regard dans le passé", *ibid.*, 20 avril 1834, p. 143.
45. Je reprends ici les termes de l'indispensable analyse de P.G. Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951, p. 81.
46. *Le Perroquet*, 11 août 1832, pp. 15-16.
47. "Le jeune Homme aux serpents", *Le Cabinet de lecture*, 19 juillet 1832.
48. Citons entre d'autres possibles les textes du vicomte Walsh, "Le Chapeau et la tête de mort", *La Revue ébroïcienne*, repris par *Le Follet*, 21 juillet 1833, pp. 20-24; Félix Lacroix, "Le Franciscain, conte fantastique" (meurtre, vengeance de moine et squelette dans un puits), *La Mode de Paris*, octobre 1833, pp. 115-120; Saintine, "Le Cheveu blanc" (une histoire de noyé à Caudebec), *Revue de Paris*, 5 mai 1833, pp. 19-48; Ernest Fouinet, "Les trois coups de sonnette", *L'Artiste*, 10 novembre 1833, pp. 176-180.
49. Ainsi pour Edouard Corbière, "Le Noyé vivant, tradition de bord", *Le Cabinet de lecture*, 9 septembre 1832, ou pour "Le Pendu vivant" de Mlle Dudrezène (Sophie Ulliact-Trémadeure), *ibid.*, 14 septembre 1832. Et dans "La Maîtresse du diable", de Leroi de La Brière, le narrateur est victime... d'une insolation, *L'Artiste*, 26 mai 1833, p. 226.
50. "Le Crucifix, conte fantastique", *Tablettes du barreau*, (5 février?) 1834, pp. 11-12.
51. Alexis M... "Annales fantastiques des bords du Rhin", *Revue républicaine*, juin 1834, pp. 397-400.
52. "Le Filleul de la mort", *Le Follet*, 17 août 1834, pp. 54-56; et voir Alphonse Le Mire,

- "Goule, conte fantastique", *Annales romantiques* 1834, pp. 175-187.
53. *Revue de Paris*, 7 décembre 1834, pp. 15-28, puis *Le Messager des salons*, 1er et 15 mai 1835. Fantastiques encore, dans divers cadres, et diversement effrayants: "La Vivre, légende populaire", rapportée par Henri Martin, *L'Artiste*, 24 juin 1832, pp. 231-238. Malgré la date de publication, il s'agit d'un conte de Noël, pimenté de satanisme; Armand (directeur de la *Revue de Bretagne*), La Danse des courcils, conte fantastique", *La France départementale*, mai 1834 pp. 201-211; ou les célèbres "Ames du purgatoire" de Mérimée, *revue des Deux Mondes*, 15 août 1834, pp. 377-434.
54. A. Tastu, "La Mort", *Le Nécrologue*, 25 août 1833, pp. 53-54; Sailer, "Le Jour des Morts" *l'Omnibus*, 1er novembre 1835. Même impression banale à la lecture de "Sur un tombeau", de L. Aymar, adapté de Hebel, *Revue de Paris*, 27 juillet 1834, pp. 257-260; ou de "Surgite mortui" d'Hégésippe Moreau, *Revue poétique du XIXe siècle*, novembre 1835, pp. 360-363. Même chose encore pour Guyot de Fère, "La Cloche funèbre", *Journal des Beaux-Arts et de la littérature*, 17 janvier 1836, pp. 11-12; J. Larmant, "Les Tombeaux, méditation", *L'Almanach des demoiselles*, 1er août 1832, pp. 12-14; Emile d'Arlhac, "Le Cimetière", *Gazette des salons*, 4 juin 1835, p. 360. Etc...
55. Publié dans Les *Annales romantiques pour 1835*, pp. 268-273, ce poème d'A. Ségalas, inspiré par une visite dans les ruines d'un château, a quelques points communs avec "La Tête de mort", pièce XXXI des *Poésies* de 1830; mais ces parentés ne relèvent guère que du topos: les deux auteurs notamment, s'interrogent sur le joli visage de femme qu'a pu être jadis ce "crâne blanc et hideux" (A. Ségalas), "ce crâne blanc et nu" (Gautier).
56. Voir Siméon Chaumier, "Promenade aux champs", *L'Album des demoiselles*, 20 juillet 1832, pp. 12-13; V. Gilotiaux, "Une Soirée de printemps", *L'Anse du panier*, 19 juillet 1835; Charles Lafont, "La Femme du poète", *Le Voleur*, 20 juin 1832, p. 537.
57. Pour les courageux: Belcour, "La jeune fille mourante et la noce du village", *Album Grandjean*, 27 mars 1831; J. Picard, "La Fiancée", *Chérubin*, 5 février 1835; J. L. D., "Marie", *La France départementale*, juillet 1834, p. 324; Auguste Chopin, "La jeune naufragée", *L'Indépendant*, 16 septembre 1832; et même, si l'on veut, les "Stances sur la mort d'une jeune fille", qui n'ajoutent pourtant rien à la gloire de Chateaubriand, *Revue de Paris*, 24 juin 1832, pp. 276-277.
58. Eugène Faure, "Une Fille du ciel", extrait des *Songes d'une nuit d'hiver*, cité dans le compte rendu de ce recueil par Guérout, *Revue de Paris*, 5 juillet 1835, pp. 65-67; Alphonse Salin, "L'Etoile de la jeune fille, villanelle", *Le Bon Ton*, 10 novembre 1834, pp. 5-6; Marceline Desbordes-Valmore, vers sur la mort de Nadège Fusil, actrice du Gymnase, *L'Artiste*, 28 octobre 1832, p. 152.
59. Francis Tourte, "Fanny, élégie sur la mort d'une jeune fille", *Le Follet*, 26 juillet 1835, pp. 31-32; Madame des Varennes, "Elégie", *Causeries du monde*, octobre 1833, pp. 296-297; Anais Ségalas, "La jeune Fille mourante", *Journal grammatical de la langue française*, mai 1832, pp. 158-160, repris dans plusieurs périodiques; Louis Lurine, "L'Agonie d'une jeune fille", *Chronique théâtrale et littéraire*, 9 janvier 1831; A. B., "Emma à sa mère", *Le Bon Ton*, 30 janvier 1836, p. 359; Félicie d'Ayzac, "Changer d'air!", *Revue poétique du XIXe siècle*, novembre 1835, pp. 344-348; Cunyngnam, "Le dernier Automne de la jeune villageoise", *La France départementale*, septembre 1834, p. 401; Arthur Fleury, "Agonie", *Journal des Beaux-Arts et de la littérature*, 8 mai 1836, pp. 270-271.
60. Arthur Rousseau, "La jeune poitrinaire", *Le Coin du feu*, novembre 1834, pp. 342-343; Pitre-Chevalier, "Anna", extrait du recueil des *Jeunes Filles* à paraître, *Revue de Paris*, 22 février 1835, pp. 308-311; et surtout Auguste de Maldigny, "La Veuve

- d'Ellivenglub, *élégie*”, *L'Essor*, 20 septembre 1833, p. 58 et p. 59, le nom propre doit évidemment se lire à l'envers: Bulgnéville est un bourg des Vosges, non loin de Neufchâteau.
61. *Le Juif errant*, 28 février 1835, pp. 36-37. Voir, sur le même thème, une “Méditation première”, non signée, *La France religieuse*, 24 septembre 1833, pp. 108-112.
 62. “Le Convoi d’un enfant”, de Dovalle, *La Mode de Paris*, septembre 1833, pp. 91-92; Léon Boitel, “La Mort d’un enfant”, *Modes de Paris*, mars 1834, pp. 289-290; Fanny Pavy, “Mort d’un enfant”, *La Mère institutrice*, octobre-novembre 1835, pp. 41-42; Théodore Farine, “Songe et réalité”, *La Mère de famille*, 15 janvier 1835, pp. 157-158; “*Élégie*”, non signée, *Le Bon Ton*, 10 janvier 1836, p. 343; Aimé Gourdin, “Larmes de père”, *La France départementale*, septembre 1834, p. 417; Eugène Duval, “Mort d’un enfant comédien”, vers que lui a inspirés la mort de son propre fils qui, déjà, l’accompagnait sur la scène, *Gazette des théâtres*, 19 juillet 1832; et bien sûr le célèbre poème de Marceline Desbords-Valmore, “Le Convoi d’un ange. A ma mère qui n’est plus”, *Le Petit Courrier des dames*, 25 juin 1833, p. 276, tiré du recueil *Les Pleurs*.
 63. Sophie de Pichon-Longueville, “Le Songe d’une mère”, *Journal des femmes*, 18 août 1832, p. 32; A. O. Chevillon, “Le Tombeau aérien”, mort d’une maman indienne près du cadavre de son bébé, *La France départementale*, mai 1834, pp. 215-216; Antoine Gaulmier, “La jeune mère mourante”, *L’Utile et l’agréable*, janvier 1831, pp. 27-30.
 64. Reboul (le boulanger-poète de Nîmes), “L’Ange et l’enfant, *élégie à une mère*”, *La Quotidienne*, 1828, repris notamment dans le *Journal spécial des lettres*, 10 août 1834, pp. 21-22; Duval-Daubermeney, “Le petit ange”, *Les Etudes religieuses*, 28 février 1834, p. 308; Just Veillard, “Le beau Jardin”, *Le Cabinet de lecture*, 24 décembre 1832, p. 11; Guyot de Fère, “La Cloche funèbre”, (voir note 54).
 65. P. G., “*Élégie d’une soeur sur la mort d’un frère décédé à l’âge de huit ans*”, envoyée par un “prêtre de la Touraine”, *Les Etudes religieuses*, 9 janvier 1834, pp. 133-136; abbé Brunet, “Consolation à une mère”, *Le Moniteur religieux*, 10 octobre 1835, pp. 132-134; Alexandre Delaine, “Un Ange, vers sur la mort d’une petite fille de quatre ans, à sa mère”, *Le Pygmée*, mai 1834, pp. 132-133; Maxime Vernois, “A Madame la marquise de B^{ooo} sur la mort de son fils unique victime du choléra”, *ibid.*, juin, pp. 171-172; Evelyne Désormery, “A mon ange”, *Annales romantiques* 1834, pp. 288-290; Victor Boreau, “A Madame la vicomtesse de N^{ooo}, sur la mort d’un enfant qui venait de naître”, *Le Gymnase*, octobre 1833, p. 2.
 66. “Les Enfants perdus”, non signé, *L’Observateur (...)* consacré à la jeunesse, mai 1832, pp. 95-97; Henri de Latouche, “Les Enfants égarés dans le bois”, *Journal des enfants*, février 1834, pp. 254-256; Alphonse Leflaguais, “Les Enfants perdus”, *La France littéraire*, avril 1832, pp. 202, 203.
 67. Mélanie Waldor, “L’Orpheline”, *Annales romantiques* 1831, pp. 274-276; Joséphine L^{ooo}, d’Epinal, “L’Orpheline”, *La France départementale*, juin 1834, p. 263; Charles Laurent, “L’Orphelin”, tiré de ses *Essais poétiques*, *Le Follet*, 1er juillet 1832, pp. 6-8; Félicie d’Ayzac, “L’Orpheline”, extrait de ses *Soupirs poétiques*, *Journal des jeunes personnes*, décembre 1833, pp. 368-369.
 68. Voir notamment *Le Littérateur universel*, mars 1834, pp. 30-31; *La Toilette de Psyché*, 4 décembre 1834, pp. 205-206; *Le Caméléon*, 25 juillet 1835. Le même sujet est traité par Adèle ^{ooo}, “Un Mot”, *L’Essor*, 30 mars 1834, pp. 92-94, et, au masculin, par Ernest Legouvé, “Mon Père”, extrait des *Morts bizarres*, *Revue de Paris*, 26 février 1832, pp. 256-260. La forme inversée existe aussi: les adieux d’une mère mourante à l’enfant qu’elle va laisser seul: Edouard Goulet “Derniers adieux d’une mère”, *L’Eraste*, décembre 1833, pp. 21-22.
 69. Ainsi “Le Poète mourant”, A. B., *Le Coin du feu*, juin 1834, pp. 191-192.
 70. Deux exemples: l’hommage funèbre de Joseph Méry à Paul David, chanteur et journa-

- liste, marseillais comme lui, tué en duel à vingt-sept ans, *Le Garde National de Marseille*, repris dans *La Revue du théâtre*, 2 août 1834, pp. 59-63; ou les vers anonymes dédiés au compositeur Berton, mort du choléra, et lus à l'Opéra-Comique par Henri lors de la création posthume, le 14 janvier 1834, de son dernier ouvrage, *Le Château d'Urtuby*, *Courrier des théâtres*, 16 janvier 1834, et *Revue des théâtres*, 19 janvier, pp. 43-44.
71. Voir Mélanie Waldor, "Mademoiselle Elisa Mercoeur", *Journal des débats*, 13 janvier 1835. Même le dernier hagiographe de la jeune femme rétablit sans équivoque la vérité la plus probable, (Daniel Geoffroy, *Elisa Mercoeur, nantaise romantique*, Maulévrier, Hérault-Éditions, 1990).
 72. Paulin Limayrac, "Mademoiselle Elisa Mercoeur", *Chérubin*, 29 janvier 1835.
 73. *Revue de Paris*, 18 janvier 1835, p 207, puis pp. 211-212; et Bordes de Parfondry, "Elisa Mercoeur", *Gazette des salons*, 22 janvier 1835, pp. 55-56.
 74. Gustave Th., "Elisa Mercoeur", *La Mère de famille*, mars 1835, pp. 223-224; F. Pavy, "Elisa Mercoeur", *La Mère institutrice*, juin 1835, pp. 284-286; D. Pacault, "Élégie", *Le Citateur féminin*, février 1835, pp. 77-79; et plusieurs autres périodiques.
 75. En voir dans *La Gazette des salons* un extrait, "Elisa Mercoeur", d'Hernance Lesguillon, 5 février 1836, pp. 87-89; et un compte rendu complaisant, 12 février pp. 106-108.
 76. *Almanach des muses* pour 1831, publié en novembre 1830, pp. 238-239.
 77. "Misère et grandeur", *Revue poétique du XIXe siècle* (fin mars) 1835, pp. 166-170.
 78. "La Mort d'un poète", *Musée de l'industrie*, septième livraison, (avril ou mai) 1835, pp. 54-55.
 79. Fleury, "Testament d'un poète", *Gazette des salons*, 9 juillet 1835, pp. 24-25; Renard, "La Mort d'un poète", *ibid.*, 30 juillet 1835, p. 73.
 80. Préface à *La Morte amoureuse. Avatur et autres récits fantastiques*, Folio, 1981, p. 7.
 81. *La Morte amoureuse*, op. cit., pp. 83-84.
 82. *Ibid.* pp. 114-115.
 83. Alphonse Karr non plus, en général: le rapprochement fait à l'instant ne doit pas tourner à l'injustice.

LE PESSIMISME ROMANTIQUE DE GAUTIER : UNE VISION PHILOSOPHIQUE

On peut discerner, dans l'oeuvre de Gautier, des traits de pessimisme au sens philosophique du terme. Son obsession de la mort, son horreur devant l'écoulement fatal du temps apparaissent dans plusieurs contes et dans plusieurs poésies comme signes d'une passion sombre et angoissante.

L'image d'un Gautier esthète, épris des belles formes plastiques, a créé une atmosphère souriante autour de "cet écrivain délicat et lucide"(1). Le doctrinaire de "l'Art pour l'Art", "le peintre fourvoyé -par bonheur- dans la littérature"(2) a été cependant un homme angoissé par le problème de la fragilité de l'existence.

Nous pouvons reconnaître, dans le pessimisme de Gautier, deux thèmes principaux: celui que Georges Poulet appelle "la dissolution des choses dans le temps"(3) et celui que Charles Baudelaire nomme "le vertige et l'horreur du néant"(4). Le temps, avec sa mouvance mystérieuse qui réduit un présent irréel à un simulacre, et la mort, l'éternel contradicteur de l'amour de la vie. Ce sont là deux visages du mal qui afflige l'être humain selon Gautier: l'impossibilité du devenir et le terme final qui fait penser à un dénouement injuste et cruel.

Nous allons suivre ce visage sombre de Gautier à travers quelques poésies choisies parmi l'ensemble de son oeuvre(5). On peut remarquer, tout d'abord, que ce parcours montrera l'arrière-plan de l'esthétisme de Gautier, et il confirmera les mots d'un commentateur qui a signalé dans l'horreur de Gautier pour la mort

*Le seul sentiment profond qu'il ait éprouvé, avec
l'amour de la beauté(6).*

La tête de mort présente la très romantique méditation devant un crâne et l'angoisse de la finitude, thème constant chez Gautier:

*(...) Quelques ans
Que sais-je! quelques mois, un espace de temps
Beaucoup plus court, demain, après-demain peut-être.*

*Les yeux de mes amis ne pourront me connaître,
Tête de mort livide à mon tour(7).*

Ce thème de l'angoisse de la finitude apparaît, avec "un pessimisme beaucoup plus évolué" dans la fameuse section de *La Comédie de la mort* intitulée "La Mort dans la vie". Ce texte peut être considéré comme la plus pénétrante incursion de Gautier dans notre condition tragique. En disant qu'

on retrouve toujours les larmes sous le rire(8)

l'adorateur des belles formes, le platonicien Gautier revient au sévère *memento mori* ;

*Vos fils, fussent-ils purs et beaux comme les anges
Sont condamnés à mort!(9).*

Nous marchons vers le but que Faust annonce:

Le néant! Voilà donc ce que l'on trouve au terme!(10)

En présentant Faust, Don Juan et Napoléon comme des personnages exemplaires, Gautier fait allusion aux plus chères illusions humaines: la science, l'amour et le pouvoir. Mais "l'invisible néant" apporté par la "prostituée immonde" (la mort) transforme la vie en mort. Avec cette vérité on considère la vie comme une chimère et on voit "la mort dans la vie". Ce texte d'un nihilisme frappant, rappelle beaucoup Schopenhauer dans les pages du *Monde comme volonté et comme représentation* consacrées au pessimisme(11). La certitude de la mort change l'aspect de la vie: elle blesse la vie.

Ce n'est pas sans raison que Georges Poulet souligne que

ce qui domine chez Gautier, c'est la hantise de la mort(12).

Peur, obsession ou horreur de la mort. Gautier a beaucoup parlé de cette pensée insupportable aux humains.

Dans "Pensées de minuit", le thème change peu. Le sujet, c'est la mort insidieuse qui ronge les êtres. Cette mort silencieuse et fatale est l'action mystérieuse du temps(13).

L'esthète Gautier voit que toute beauté est

comme déjà rongée par le temps(14).

Le moi se dissout.

spectre dont le cadavre est vivant(15).

et il médite sur la dissolution des choses dans le flux temporel. Il se demande:

Mais que fait donc le temps de ce qu'il nous enlève?

Dans quel coin du chaos met-il

Ces aspects oubliés comme l'habit qu'on change,

*Tous ces moi du même homme? et quel royaume étrange
Leur sert de patrie ou d'exil(16)?*

Le "panta rhei" héraclitéen n'est pas vécu comme une éternité changeante comme pensait Nietzsche(17); le platonique Gautier aspire à l'immobilité des Idées parfaites et il souffre de l'écoulement implacable de tout. C'est pourquoi il se sent "le coeur amer"(18).

Les images morbides chez Gautier, tout cet imaginaire très plastique des représentations de la mort, ont fait de lui un héritier du thème médiéval de la Danse macabre. Un chercheur contemporain, Léonard P. Kurtz, a souligné cela dans son livre *The Dance of death and the macabre spirit in european literature*(19). L'image d'une danse à laquelle aucun humain ne peut se refuser à participer est une vision plastique du memento mori trappiste. Gautier reprend le refrain de ces danses plusieurs fois dans ses poésies.

Mais le mélancolique Gautier, celui que Baudelaire a appelé le continuateur de

*la grande école de la mélancolie créée par
Chateaubriand(20)*

est encore et toujours un poète plastique. Dans le recueil *España*, il traite du sujet *mort et finitude* avec un art plus subtil; "En passant près d'un cimetière" improvisé pendant la représentation d'un vaudeville(21) décrit le tombeau comme

(...) -Le vestiaire où l'âme
Au sortir du théâtre et son rôle joué,
Dépose ses habits d'enfant, d'homme ou de femme,
Comme un masque qui rend un costume loué(22).

L'image très baroque du théâtre du monde et ses illusions ne fait que renforcer le tragique (et même le comique) de cette existence-ci.

"Les Affres de la mort", composé par Gautier en 1843, met en scène le conseil toujours présent dans les danses macabres:

*Songe à la mort! -Tu n'es pas sûr
De voir s'allonger et décroître,
Un autre fois, ton ombre au mur(23).*

L'attention au néant, à la mort prochaine est une obligation existentielle, puisque

*-La mort est amère
A qui vécut trop doucement(24).*

Après ces exemples, nous devons reconnaître qu'il y a sûrement un pessimisme chez Gautier, une pensée qui affirme que

dans la vie le mal l'emporte sur le bien(25).

Plus exactement, dans la vie, la mort et la dissolution des choses dans le temps l'emportent sur quelque réalité jugée stable et permanente.

Cette pensée affligeante constitue, peut-être, ce que P. G. Castex appelle l'"angoisse" de Gautier(26). Poète admirable, Gautier avait un vrai sens du tragique de l'existence humaine et il a conçu un esthétisme qui présupposait cet arrière-plan sombre.

Dans la préface d'*Albertus ou l'Ame et le péché* en 1832, il établit, selon la formule de R. Jasinski

dans toute sa pureté, sur un fond de pessimisme(27)

la doctrine de "l'Art pour l'Art". L'éloge de l'inutilité de l'art(28) cache le caractère consolateur de l'activité esthétique. On songe ici au grand philosophe du pessimisme, Arthur Schopenhauer, qui a conçu, dans le livre III de son oeuvre principale *Le Monde comme volonté et comme représentation*, en 1819, une doctrine esthétique consolatrice pour un monde réputé cruel et angoissant:

*Le plaisir esthétique, la consolation par l'art,
l'enthousiasme artistique qui efface les peines de la
vie*(29),

ainsi s'exprime le philosophe allemand. Théophile Gautier, dans des pages capitales d'*Albertus* affirme que

l'art est ce qui console le mieux de vivre(30).

La position de Gautier (une option pour les apparences) n'est pas - comme le remarque très bien P. G. Castex - pour cela, moins profonde. La sagesse de Gautier exorcise

le démon intérieur de son angoisse

par les apparences esthétiques. Il y a, certainement, chez Gautier, un pessimisme de fond, une "angoisse personnelle"(31), et absolument pas l'affectation du dandy que lui attribue Mario Praz(32). Ses oeuvres poétiques, et même certains de ses contes fantastiques comme *La Cafetière* et *La Morte amoureuse*, révèlent un esprit mélancolique mais toujours lucide par rapport aux abîmes de la vie et de la mort.

José Thomaz BRUM
Université catholique de Rio de Janeiro

NOTES

1. Pierre Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951, p. 247.

2. G. Lanson et P. Truffau, *Manuel illustré d'histoire de la littérature française*, Paris, classiques Hachette, 1929, p. 582.
3. Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, Paris, Plon, p. 278.
4. C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Gallimard, la Pléiade, 1976, tome II, p. 125.
5. Les poésies de Gautier seront citées dans l'édition de René Jasinski, *Poésies complètes*, Nizet, 1970, trois volumes.
6. G. Lanson, *op. cit.*, p. 583.
7. *Op. cit.*, tome I, p. 53.
8. *Ibid.*, tome II, p. 25.
9. *Ibid.*, p. 27.
10. *Ibid.*, p. 31.
11. Arthur Schopenhauer parle beaucoup du rapport entre la vie et la mort. Nous pouvons citer, à titre d'exemple, un passage de son texte "De la vanité et des souffrances de la vie", *Le Monde*, chapitre XLVI des suppléments au quatrième livre: "Nous nous consolons des souffrances de la vie par la mort, et de la mort par les souffrances de la vie. La vérité est qu'elles sont inséparablement liées, et constituent pour nous un labyrinthe, d'où il est aussi difficile que désirable de revenir" (traduction de A. Burdeau, Paris, PUF, 1966, pp. 1341-1342).
12. *Op. cit.*, p. 278.
13. Schopenhauer révèle une affinité avec Gautier dans ce texte: "Le temps est la forme grâce à laquelle cette vanité des choses apparaît comme leur instabilité, qui réduit à rien entre nos mains toutes nos jouissances et toutes nos joies, pendant que nous nous demandons avec surprise où elles s'en sont allées", *op. cit.*, p. 1335.
14. Cf G. Poulet, *op. cit.*, p. 278.
15. *Op. cit.*, tome II, p. 125.
16. *Ibid.*, p. 127.
17. La doctrine nietzschéenne de l'amor fati prétend envisager le devenir en tant que présence et positivité éternelles.
18. *Op. cit.*, p. 128.
19. 1934. Ce livre a été republié par Slatkine Reprints, Genève, 1975.
20. *Op. cit.*, tome II, p. 125.
21. R. Jasinski, *éd. cit.*, p. LXXVI.
22. *Op. cit.*, tome II, p. 285.
23. *Ibid.*, p. 317.
24. *Ibid.*, p. 319.
25. Paul Foulquié, *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, PUF, 1962, p. 534, article "Pessimisme".
26. *Op. cit.*, chapitre "Gautier et son angoisse".
27. *Op. cit.*, p. XXIX.
28. Le texte de Gautier dit: "L'art, c'est la liberté, le luxe, l'efflorescence, c'est l'épanouissement de l'âme dans loisiveté", *op. cit.*, tome I, p. 82.
29. Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1966, tome III, p. 341.
30. *Op. cit.*, tome I, p. 84.
31. G. Poulet, *op. cit.*, p. 278.
32. Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle*, traduction de Constance Thompson Pasquali, Paris, Denoël, 1977, p. 132: "On sait que des bons vivants tels que Dumas et Gautier affectaient des modes macabres et sanguinaires".

DES PORTRAITS QUI S'ANIMENT DANS LES CONTES DE GAUTIER

Hanté par la mort, Théophile Gautier le fut aussi par la survie :

Les morts ne sont pas morts: ils vivent parmi nous.

Ce bel adage de la sagesse africaine paraît fort en harmonie avec les récits fantastiques de Gautier. Que de fois les figures de ses contes se mettent à revivre! Plus qu'un thème favori, il y a là une conviction profonde: que l'apparence de notre mort ne marque pas la fin définitive de notre être, qu'il reste possible, sous une forme ou sous une autre de réintégrer, fût-ce fugitivement, le monde des vivants. C'est cette conviction qui anime en profondeur, sous le voile de la fiction, la plupart des récits dits "fantastiques" de Théophile Gautier.

I. La résurrection "vampirique"

Il y a la résurrection qu'on pourrait appeler quasi vampirique: celle de Clarimonde dans *La Morte amoureuse* en 1836, qu'un baiser de Romuald suffit à rappeler à la vie(1), à l'instar de la *Belle au bois dormant* de Grimm.

Il y a le narrateur d'*Une Pipe d'opium* en 1838, qui, de son baiser, ranime pour six mois la dépouille d'une *Carlotta*, prise d'abord pour une statue gothique; et elle ressuscite pour une "seconde vie", où ils vivent ensemble de merveilleux moments(2). C'est chaque fois le baiser initiatique qui introduit le néophyte à une nouvelle vie.

Il y a encore Arria Marcella en 1852, qui resurgit de sa Pompéi défunte à la rencontre du romantique Octavien(3). Et tout comme la Pompéi ensevelie renaît à ses yeux, de même, dans *Spirite* en 1866, ce sont avec elle les figures du Parthénon ruiné d'Athènes qui apparaissent à Malivert telles qu'elles étaient, humainement divines, aux jours de leur splendeur(4).

Plus loin encore, c'est, resurgie des âges pharaoniques, que la princesse Hermonthis, libérée de son cercueil, revient récupérer son pied de momie, en 1840(5).

II. Le Portrait animé

Mais Gautier évoque aussi un autre type de résurrection où les statues ou les portraits, figés dans leur marbre ou dans leur cadre, se mettent à revivre. C'est là un vieux thème mythique. Bien des légendes étimologiques ont soutenu que des rochers, des arbres, des montagnes, *étaient* des héros ou des génies pétrifiés par quelque vengeance du ciel. Le motif inverse se rencontre aussi: celui des figures peintes ou sculptées qui, pour un temps, se réveillent à la vie. Sans doute les images qui ornent nos chambres, ondoyant sous la flamme dansante des bougies, paraissent aisément revivre devant nos yeux hallucinés. Ainsi peut-être, sous les feux des foyers, s'animaient déjà pour nos ancêtres de la préhistoire les fresques gravées aux parois de leur grotte.

Ce thème favori des contes fantastiques hante les récits de Gautier. Faut-il rappeler *La Cafetière*, en 1831, où, à onze heures de nuit, à la faveur du décor Régence, peintures et portraits d'ancêtres émergent de leur cadre, sautent dans la chambre où loge Théodore, et, à l'heure fatidique de minuit, se mettent à danser au son d'un orchestre lui aussi descendu d'une tapisserie? Théodore lui-même valse avec une suave Angéla. A l'aube les visiteurs ont regagné leur cadre; et lui-même sort de son évanouissement revêtu du costume de noces du grand-père de l'hôte, -ce qui a pu faciliter son intrusion dans cet autre siècle(6).

Faut-il rappeler *Omphale* en 1834, où la marquise Antoinette de T*** peinte en Omphale, descend la nuit de sa tapisserie pour réjouir de sa chair le solitaire Chérubin qu'on a logé dans son pavillon rococo(7)?

Et les fils coupés de la tapisserie attestent que cette visite ne fut point une illusion de la nuit, tout comme la statuette d'Isis remplaçant le "pied de momie" attestera le passage d'Hermonthis. Le prétendu "fantastique" de Gautier n'est nullement incertitude entre une explication naturelle ou surnaturelle des faits, comme le voudrait Tzevan Todorov. L'intrusion du surnaturel s'y voit confirmée par de troublantes et précises présences (Isis) ou disparitions (les fils de la tapisserie). Cette intrusion de l'extra-monde, ce n'est pas du *fantastique*; c'est très exactement du *merveilleux*:

Le merveilleux doit reprendre au fantastique SON bien.

Quant à *Arria Marcella*, dont le moule de lave garde l'empreinte d'un sein et d'un flanc purs dignes d'une statue grecque, elle va, elle aussi, sous le soleil nocturne, ressusciter des cendres du Vésuve pour le rêveur

Octavien, frère de la Napolitaine Octavie, de Nerval(8). Et avec elle, c'est toute la nécropole ensevelie qui, en pleine nuit, resurgit au jour, vivante, jeune, intacte(9).

N'oublions pas *Spirite*, jeune morte dont le visage apparu dans le cadre d'un miroir, revient visiter l'heureux Guy de Malivert(10). A l'inverse d'Alice, qui passe de l'autre côté du miroir, Spirite échappe à son miroir pour pénétrer dans le monde de Malivert. Et elle l'invitera à la suivre dans son "extra-monde", comme la fée dans le *Lai de Lanval*.

La poésie même ne répugne pas à ces résurrections magiques. Songeons au miroir hanté d'"Inez de la Sierra", déjà conté par Nodier, où les aïeux enfermés dans leur cadre répondent par leur cri au chant joyeux des officiers intrus(11). Citons ce "Château du souvenir" en 1861, où

les portraits quittent leur muraille

et font cercle à la cheminée(12). Songeons à *Une Larme du diable* en 1839, où Saint Bonaventure se détache de son vitrail et projette son ombre.

III. La Tradition mythique

Tenace récurrence qui traverse toute l'oeuvre de Gautier! Qui vient d'une part de cette faculté d'éterniser que Gautier prête aux oeuvres d'art. Mais qui procède aussi de son opiniâtre refus de considérer la mort comme un terme absolu de l'existence humaine.

Non qu'il fut le premier à forger ce motif merveilleux du "portrait animé". Il s'agit d'un vieux thème mythique permanent, qui connut plusieurs variantes.

Dès la Genèse(13), on voit Yahwé modeler Adam d'une motte d'argile, dans les narines de laquelle son haleine insuffla la vie. La Grèce connaît le mythe parallèle de Pygmalion, roi de Chypre qui tomba si épris d'une statue de femme qu'Aphrodite consentit à ce que ses caresses lui donnassent la chaleur de la vie, comme le redit Ovide(14), dans ses *Métamorphoses*(15). Et à en croire le *Ménon* de Platon, Dédale aurait construit des statues si vivantes qu'il fallait les lier pour qu'elles ne s'évadent pas...(15).

Que les portraits gardent une parcelle de vie de leur modèle, c'est là une croyance permanente des sociétés traditionnelles, que rapporte Sir James C. Frazer dans son *Rameau d'or*:

*On croit souvent qu'ils (les portraits) contiennent
l'âme de la personne représentée
si bien que*

quiconque possède le portrait pourra exercer sur l'original une influence fatale(16).

Croyance d'où procède la pratique de l'envoûtement.

Autre ethnologue, Lucien Lévy-Bruhl confirme cette conception: les "primitifs" croient que l'image d'une personne "participe" à la nature, aux propriétés, à la vie du modèle

L'image est modèle(17).

C'est pourquoi les Africains répugnaient d'abord à se laisser "prendre" en photo. *Cristo si è fermato a Eboli* de Carlo Lévi témoigne que ces croyances persistent encore dans certaines régions restées traditionnelles en Europe(18).

Faut-il évoquer la tradition du *Golem*? Au début de notre ère, certains rabbins imaginèrent qu'à l'instar de Dieu, on pouvait façonner par le Verbe un être doué de vie, pourvu qu'on trouvât la formule créatrice. Au XIIe siècle, les Hassidim cherchèrent à créer pareille créature. Ils pétrirent une masse d'argile rouge, lui donnèrent une forme humaine et crurent pouvoir l'animer de vie, grâce à deux-cent-vingt-et-une combinaisons de signes tirés de l'alphabet. Il suffisait d'inverser les combinaisons pour lui retirer ses facultés humaines. Et la Renaissance (où Paracelse aussi a cherché à créer l'*homoncule*) crut avoir réussi cette opération; cette statue d'argile, on l'appela le *golem*. Inscrit sur son front le mot *emeth* (vérité) lui donnait vie; pour la lui retirer, on en effaçait la première lettre, *meth* signifiant mort. -Maint romantique allemand exploitera ce mythe, dont nos "robots" ne sont que des formes dévaluées.

Faut-il rappeler aussi la statue du Commandeur qui, chez Tirso de Molina répond à l'invite de don Juan, *El Burlador de Sevilla o el Convidado de piedra*(1630), pour l'entraîner vers les Enfers? Mythe que Molière, que Mozart dans son *Don Giovanni* et bien d'autres, perpétueront.

Si bien que pour symboliser sa doctrine sensualiste, l'abbé de Condillac imaginera une statue animée dont on éveillerait successivement les différents sens(19).

Que Gautier fasse écho à ces archétypes ne doit pas nous étonner. Dans sa religiosité naturellement païenne, il avait l'imagination mythique, sensible aux intrusions d'un "extra-monde".

IV. Les Prédécesseurs de Gautier

Toute une chaîne de récits avaient repris ce thème à l'époque de Gautier. Car Théo n'est pas une étoile isolée au firmament littéraire. Pour évaluer au juste son apport, il faut le remettre en perspective au sein

de toute la constellation dont il fait partie.

Ainsi, il a pu lire l'*Histoire du Commandeur de Toralva* dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Ian Potocki, comte polonais écrivant en français, roman paru à Paris chez Gide fils en 1813. C'est l'histoire d'un chevalier de Malte qui tue en duel sacrilège le commandeur de Foulquère. En expiation, il doit se rendre en son manoir de Tête-Foulque, y faire célébrer cent messes en mémoire du défunt et déposer son épée dans la salle d'armes qu'ornent des portraits frappants, peints avec une grande vérité. Le chevalier y soupe. Les portraits bientôt semblent lui jeter des regards courroucés. Sorti un moment après minuit, il trouve au retour le sénéchal, souche des Foulquère de Tête-Foulque, et sa femme

descendus de leur cadre et assis au coin du feu

où ils conversent à son sujet. Revenu encore, il trouve l'ancêtre Taillefer à son tour sorti de sa toile, et qui le contraint à un duel vengeur. Et il sent son "fantastique adversaire" le blesser au-dessus du coeur. "Fascination" qui se renouvellera pour lui à tous les jours anniversaires de son duel maudit(20).

Si ces ancêtres ressuscités enchantent moins que les angéliques marquises de Gautier, reste qu'on y retrouve le thème des portraits qui s'animent la nuit, motif flottant toujours dans l'imagination collective des conteurs.

Gautier a connu les contes d'Achim von Arnim publiés en 1812 et qui raviront André Breton. Il préfaça la traduction partielle qu'en 1856 en donnera à vingt ans Théophile junior sous le titre de *Contes bizarres*(21). Or il en est un, en 1812, *Melück Maria Blainville, Die Haus prophetin aus Arabien* qui intéresse notre propos. Cette Melück est une Turque convertie. Un de ses visiteurs, Saintrée, veut perfectionner sa diction de comédienne. Pour mieux se draper d'un manteau de théâtre il dépose son habit gênant sur un mannequin d'essayage. Melück l'avait averti de

prendre garde que la statue ne reçoive la vie de son habit.

Or après qu'il ait déclamé un passage de *Phèdre* le mannequin applaudit trois fois des deux mains (...) puis croisa les bras sur la poitrine.

Saintrée voulut alors déshabiller le mannequin mais ne put y parvenir. Plus tard la magicienne orientale lui déclarera avoir brûlé le vêtement dont il couvrit cette

terrible poupée magique(22).

Remarquons que c'est l'habit du personnage qui a la vertu d'animer le mannequin, tout comme dans *La Cafetière* de Gautier on attribue l'étrange nuit de Théodore au fait qu'on le retrouve accoutré de l'habit de noce du grand-père(23). Dans les contes merveilleux, l'habit fait le moine; l'habit suscite et ressuscite "le moine". Il incarne la personne elle-même. (Dans le *Golem* de Meyrink, le narrateur acquiert l'âme de Pernath en en coiffant le chapeau).

Le grand secret d'Arnim est de douer d'une vie des plus acceptables certaines figures inanimées,
dit André Breton(24).

La préface de Théophile senior n'est pas non plus sans intérêt, qui dit ce qu'il pense sur le "fantastique expliqué":

Achim d'Arnim (...) raconte ses hallucinations comme des faits certains (...). Il n'a pas la manie si commune aux Français d'expliquer son fantastique par quelque supercherie ou quelque tour de passe-passe: chez lui le spectre est bien un spectre(25).

Au mannequin qui refuse de rendre l'habit dont on l'a affublé, répondra bientôt la *Vénus d'Ille* de Mérimée qui refuse de rendre l'anneau de mariage qu'on lui a passé au doigt.

Si les récits d'Arnim restent trop méconnus, les *Contes* d'E.T.A. Hoffmann ont eu plus de chance. On sait, depuis le travaux érudits de Ross Chambers, Henriette Velthuis, Peter Whyte et autres que certains de ces contes évoquent des phénomènes analogues. Tels le *Vase d'or*, de 1814, avec sa cafetière-sorcière, voire *Casse-Noisettes*, jouet de bois qui s'anime à minuit et se métamorphose enfin en beau garçonnet pour épouser la jeune fille qui l'a soigné. Dumas et Tchaïkovski broderont sur ce thème. On peut ajouter *La Nuit de la Saint-Sylvestre* d'Hoffmann où toutes les figurines de sucre candi d'un étalage de Noël semblent s'animer et remuer leurs mains et leurs pieds(26).

Parmi les "sources" probables de Gautier, on a cité aussi des récits de Walter Scott, *La Chambre tapissée*, de 1828, et de Washington Irving, *Contes d'un voyageur*, de 1825. Ces faits paraissent établis. Il n'y a pas lieu d'y revenir.

V. Les Parallèles contemporains

Ainsi de *La Cafetière* à *Spirite*, de 1831 à 1866, pendant trente-cinq ans, Gautier a caressé ce leit-motiv favori: les figures qui s'animent. Est-il seul à l'époque à exploiter ce thème? Loin de là! Mérimée et Andersen, Esquiros et Nathaniel Hawthorne l'accompagnent dans cette

exporation des mondes et des phénomènes “fantastiques”.

Avant tout il faut évoquer Nodier, le vrai maître secret des romantiques français. Sa *Fée aux miettes*, en 1832, contemporaine à peu près de *La Cafetière* est censément une vieille mendicante. Elle confie au jeune charpentier Michel un médaillon la représentant sous les traits de Belkiss, la reine de Saba, dont elle se dit la survivance. Amoureux de ce portrait -autre thème récurrent- Michel converse avec cette figure qui lui sourit, qui pleure à ses souffrances; et cette image animée, émue, palpitante, paraîtra joindre ses lèvres aux siennes dans un baiser de feu(28).

Omphale et Angela sont bien les soeurs de cette “Fée aux miettes”.

Cette hallucination des figures qui s’animent semble avoir particulièrement hanté l’imagination de Prosper Mérimée. J’évoquais plus haut la *Vénus d’Ille*, idole de bronze qui s’anime pour revendiquer les noces que lui avait promises un jeune catalan par le don de son anneau(29). Mais déjà, dans sa *Chronique du règne de Charles IX*, un certain Mergy imaginait

Vénus sortant de la tapisserie pour se jeter dans ses bras(30).

Déjà, *Les Ames du Purgatoire*, en 1834, représentées sur une tapisserie, semblaient s’animer la nuit pour troubler le sommeil de Don Juan de Manara(31). Et c’est ce Don Juan ou un autre qui avait fait à la Giralda de bronze qui surmonte la tour de la cathédrale de Séville, des propositions

qu’elle aurait acceptées(32).

Et encore dans *Il viccolo di Madama Lucrezia*, en 1846, Julius a donné son portrait à sa fiancée; un jour où elle le contemple, elle le voit s’animer merveilleusement, puis se fermer les yeux, au moment même où Julius recevait le coup mortel à la suite d’une bataille(33). Un abbé ne s’en étonne guère, qui raconte qu’à Tivoli vingt ans plus tôt un milord anglais, follement amoureux d’une statue antique, parvint à ranimer ses sens et qu’elle se donnait à lui chaque nuit, jusqu’au jour où on le retrouva mort dans son lit(34).

Persistance remarquable chez Mérimée du fantasme de “la Vénus d’Ille”!.. On pourrait dire d’”Omphale”... Mais l’amour avec les figures de l’art se dénoue plus tragiquement chez Mérimée que chez l’épicurien Gautier.

En 1836, quand Hans-Christian Andersen publie *L’Intrépide soldat de plomb*, il était déjà passé par Paris. Mais c’est plutôt à Hoffmann que ce conte se rattache. Une fois que tous les gens de la maison ont gagné leur lit, alors s’éveillent les jouets. Les vingt-cinq soldats de plomb, ainsi

que le casse-noisette, et même le crayon, se mettent à jouer, à organiser des réceptions, à faire la guerre, à se battre(35).

Dans *La Bergère et le ramoneur*, en 1845, l'homme sculpté sur un bahut demande la main d'une bergère de porcelaine. Mais celle-ci est fiancée à un ramoneur de porcelaine posé près d'elle. Aussi la nuit venue, décident-ils de fuir vers le vaste monde. Ils se réfugient un moment dans un tiroir où des marionnettes jouent la comédie, puis s'évadent par la cheminée. Mais le "vaste monde" effraie la bergère, qui supplie son fiancé de la ramener(36).

La dimension des objets ne change rien au motif: ce sont toujours des sculptures, des figurines, des marionnettes qui se mettent à vivre. Même si ces contes n'ont pas été connus de Gautier, ils témoignent combien persiste ce motif dans l'imaginaire des conteurs du temps.

En revanche, en 1837, *Le Magicien* d'Alphonse Esquiros s'inscrit dans la mouvance de Gautier. Esquiros avait été l'un de ses compagnons dans la bohème du Doyenné, et il figure dans *La Pipe d'opium* sous le titre d'"Esquiros le magicien"(37).

Dans le roman d'Esquiros, on rencontre au temps de Charles IX, un statuaire, Raphaël Stell, et un mathématicien-magicien, maître Auréole Ab-Hakek qui

a le don de ressusciter les morts et d'animer les statues(38).

Stell a sculpté une statue merveilleuse de Vierge dont il fait son idole. Il l'habille en mariée, la couronne de fleurs d'oranger et même

lui passe au doigt, en signe d'alliance, un anneau d'or.

-*La Vénus d'Ille* est de la même année- Stell veut animer son idole. Il se souvient qu'Ab-Hakek est réputé détenir l'haleine de vie que Dieu souffla dans la boue pour en créer l'homme ("contamination" du mythe de Pygmalion avec le mythe du *golem*; ce phénomène d'osmose n'est pas rare). En effet, cet alchimiste cherchait le secret d'animer la matière inerte. Et Stell lui demande de donner vie à sa madone adorée. Le magicien va voir la statue, l'emporte chez lui; et le lendemain, il présente à Stell sa statue vivante(39).

La littérature anglo-saxonne ne demeure pas en reste. En 1851, le romancier américain Nathaniel Hawthorne donne *La Maison aux sept pignons*(40). Maison dont le destin paraît magiquement lié au portrait d'un ancêtre(41). En vertu de son testament, tous les Pycheon défunts doivent s'assembler sur le coup de minuit pour s'assurer que ce portrait est toujours accroché au mur(42). Or un jour, pendant qu'un Pycheon

discute avec un charpentier, le portrait s'agite, fronce le sourcil, montre le poing et manifeste une telle réprobation qu'

*il faillit descendre de son cadre en chair et en os
pour châtier l'insolence des propos(43).*

Un personnage de roman se souvient que, pendant sa jeunesse, le portrait prit même la parole et étendit la main hors du cadre pour lui révéler le secret oublié d'un trésor caché(44).

N'oublions pas l'Italie, où Carlo Collodi va bientôt, en 1878, raconter les célèbres *Aventure di Pinocchio, storia di un burattino*, cette marionnette qui s'évade des mains de son sculpteur pour vivre par le monde d'innombrables aventures, jusqu'à devenir enfin un petit garçon tout à fait comme il faut(45).

VI. Après Théophile

Loin de mourir avec le romantisme, le motif va persister à notre siècle.

Dès 1816, Gustav Meyrink compose un mystérieux et merveilleux roman autour de la légende du *Golem* qui, échappé au contrôle, reviendrait effrayer les rues de Prague... Des figures de cire, des images du tarot, accompagnent cette légende obsédante de la cabale hassidique(46).

En 1918, Guillaume Apollinaire avait ébauché un curieux récit, *L'Abbé Maricotte*, où un officier

*eut la sensation que Dieu s'était incarné
dans (une) pierre*

*qu'il cassait. Il sculptera cette
pierre divine à la semblance d'une femme idéalement
belle, et la pierre s'animerait divine.*

Présenté à cette femme, l'abbé Maricotte l'aimerait, et, en l'épousant, épouserait son Dieu(47).

D'où peut-être le nom de l'abbé: il *marie* une *cotte*; et ce faisant, il *marie Gott*. Apollinaire ne répugnait pas à ce genre de jeu sur les mots.

Comme Théo, Guillaume Apollinaire entretient le phantasme de l'image amoureuse qui s'anime pour l'Elu. Mais il le transcende: femme "divinement belle", ce n'est plus simple emphase allégorique: elle devient vraiment Dieu même. Voué par état à l'amour de Dieu, ce prêtre le concrétise ainsi dans cette femme...-Soit la métaphore religieuse des "noces" avec le Divin prises au pied de la lettre....

C'est avec le mythe platonicien de Dédale que renoue le grand Henri Bosco dans *L'Antiquaire*(48), puisqu'on y voit les redoutables frères Sourbidouze garder dans leur souterrain de Marseille des figures de

marbre que, par précaution, ils ont enchainées dans des chapelles scellées par des grilles d'argent, des démons murés dans les parois, conjurés d'offrandes, crainte qu'ils ne déchaînent leurs mystérieuses ranunces(49).

C'est en rêve que, en 1955, dans *Le Pays où on n'arrive jamais* d'André Dhôtel, le jeune Gaspard croit voir une affiche représentant l'enfant d'Anvers qu'il recherche. Et

les yeux de papier brillaient. Une lumière en jaillissait (...) Les lèvres de papier remuaient et disaient: "je cherche mon pays"(50).

L'affiche: nouveau support des images vivantes!... Tableaux, tapisseries, affiches, miroirs: autant de surfaces devenues des *seuils*, des sas, par où peut s'opérer la *conversion* de notre monde vers un "extra-monde", ou vice-versa.

En 1957, dans le *Monsalvat* de Pierre Benoit, la jeune Cathare Alcyone de Perella, hantée par les fantômes de sa race persécutée, avoue que, fillette, il lui semblait voir ses aïeux descendre la nuit des tableaux et des tapisseries pour danser en rond autour d'elle(51). -Postérité de *La Cafetière* de Gautier...

L'année suivante, 1958, c'est Marcel Brion qui ravive le thème dans *Les Statues*, un des récits de *La Chanson de l'Oiseau étranger*(52). C'est une ville encombrée de trop de statues de marbre. Des Barbares l'envahissent, qui pulvérisent ces statues. Quand les habitants reviennent, soulagés de cette présence, apparaît un jour un *fantôme* de statue. Bientôt les spectres de statues les forceront à évacuer leur ville. -Evolution quasi fatale du thème à laquelle on pouvait s'attendre: il fallait bien qu'un jour cette survie des effigies se concrétise sous forme de fantômes, "vie" qui leur convient mieux.

La même invasion de statues se retrouve dans *Le Mie statue* de Massimo Bontempelli, un de ses *Racconti e romanzi*(53). Ici c'est l'appartement d'un collectionneur qui se trouve tout rempli de leurs ombres vivantes, au point qu'il songe à s'en débarrasser.

Auteur déjà des *Réalités fantastiques* en 1923, le gantois Franz Hellens raconte dans *Les Yeux du rêve* en 1964 "La Légende de Kapumbu": un éléphant qui parle et révèle qu'il est *sorti* de la fresque gravée par un devin sur une paroi de caverne. Fresque si ressemblante qu'inversement l'artiste lui-même fut aspiré à l'intérieur de ce cercle magique de l'art.

La paroi est bien un *seuil* permettant de passer d'un monde à l'autre, soit dans un sens. soit dans l'autre. On retrouve un épisode analogue

dans *La Puissance du néant*, d'Alexandra David-Neel.

Signalons encore un des *Contes de la rue Broca*, en 1967, de Pierre Gripari, *Scoubidou, la poupée qui sait tout*, poupée en caoutchouc qui détient des pouvoirs magiques, qui marche, qui parle, qui voit le passé et prévoit l'avenir, qui devine les choses cachées, pourvu qu'on lui bandât les yeux. Sinon, elle perdait ses pouvoirs(54).

C'est toujours la compensation mystique d'Odin, le grand dieu des Germains, qui déposa ses yeux de chair pour mieux voir le monde invisible(55).

VII. L'Ame des choses

Mythe d'Adam ou de Don Juan, de Dédale ou d'Omphale, pareille constance de ce thème amène à s'interroger: pourquoi ce motif de la statue ou du portrait animé a-t-il à ce point fasciné tant d'esprits? Qu'a donc ce thème de si inviscéré en nos imaginations pour les hanter à ce point et pour réaffleurer quasi spontanément chez tel ou tel nouveaux créateurs?

C'est qu'un artiste n'est jamais tout à fait convaincu à l'intime de lui-même que la matière "inerte" est désertée de toute forme de vie et qu'une barrière étanche sépare à jamais les deux règnes, minéral et organique. Et que, tout comme nous pourrions être pétrifiés, changés en statues de sel, de même les choses qui nous entourent peuvent parfois exhiler un peu de la vie latente qui les anime en secret.

Et si tant d'artistes ont exprimé ce sentiment confus, c'est peut-être parce que le poète, s'il est vraiment poète, garde toujours quelque reflet de la conception originelle, où l'inerte n'était pas encore tout à fait tranché du vivant, où le réel était encore perçu à travers la vérité du Mythe, où passer de la vie à la mort n'était pas encore regardé comme un seuil sans retour, où, autour de nous, se percevait encore le souffle des ancêtres "défunts".

Tout poète se résigne mal à l'inertie des choses. Il avait encore dans l'oreille, Gautier, l'interpellation du poète des *Méditations*:

Objets inanimés, avez-vous donc une âme?

Et, de toute la sienne, à cette interrogation, son instinct profond tendait à répondre: *Oui!*

Bientôt il lira, en 1854, dans *L'Artiste*, où ils collaboraient tous deux, les *Vers dorés* de son ami Gérard de Nerval:

Un mystère d'amour dans le métal repose;

Tout est sensible...

Il y a là comme un *credo* commun de toute la poésie romantique (Et

on pourrait évoquer aujourd'hui encore l'évolutionnisme de Teilhard de Chardin pour qui chaque grain de terre a jadis recélé, et recèle toujours, une infime parcelle en voie de vie et de spiritualisation).

Il faut souligner, je crois, combien *optimiste* s'avère cette vision de Théo: qu'un jour l'inerte pourra vivre ou revivre; ou qu'au prix dérisoire d'une apparente consommation de la chair l'esprit pourra s'évader vers un extra-monde bienheureux, -"Superstition"?- Je préfère le terme plus neutre, plus objectif et plus tolérant de "croyance", qui ne juge ni ne préjuge pas.

Mais que signifiait ce *credo* romantique? Était-ce une opinion? ou un désir? ou un rêve de poète se complaisant en un riante fiction? Conviction plutôt, je crois, imprégnée du climat illuministe qui baignait l'époque, de la pensée de Swedenborg, de Claude de Saint-Martin et autres.

Au moment où je revisais cet article, je suis tombé sur cette phrase du *Pélerin de Compostelle* de Paulo Coelho:

Pendant les premières années de notre vie (...) nous sommes encore très liés au divin, et nous nous attachons si fort à nos jouets que nos poupées prennent vie et que nos petits soldats de plomb parviennent à marcher(56).

Le Poète? un être qui a gardé ce don précieux de l'enfance divine?....

Robert BAUDRY
Universités d'Angers et du Katanga

ANNEXE

Onuphrius ou la Vie après la vie

On connaît l'espèce de léthargie qu'Onuphrius a cru vivre en songe. Tout le monde, même sa fiancée, le croit mort; et le médecin ou le prêtre constate son décès, sans qu'il parvienne à protester:

J'étais au lit comme si j'eusse été malade, et pourtant je ne m'étais jamais mieux porté (...) Il m'était impossible de faire le plus petit mouvement ou d'articuler une seule syllabe: ma langue était clouée à mon palais, mon corps était comme pétrifié. Un monsieur vêtu de noir entra, me tâta le pouls, hocha la tête (...) et dit tout haut: "C'est fini! (...) J'essayai encore de remuer et de parler, ce fut inutile, un pouvoir invincible m'enchaînait(57).

Cette relation ressemble aussi, étrangement, aux récits d'"expériences de mort rapprochées" qu'ont vécues des personnes qui, tombées dans le coma, furent au bord de la mort:

Voici donc un homme qui meurt et, tandis qu'il atteint le paroxysme de la détresse physique, il entend le médecin constater son décès(58).

Et voici le témoignage d'une femme qui s'est trouvée dans ce cas:

Mon coeur s'est arrêté de battre. J'ai clairement entendu le radiologue former un numéro de téléphone, puis dire: "Docteur James; je viens de tuer votre cliente. Mais je savais bien que je n'étais pas morte. J'ai voulu bouger pour le prévenir, mais je ne pouvais pas. Pendant qu'ils s'efforçaient de me ranimer, je les ai entendu dire combien de centimètres cubes ils allaient m'injecter; mais je ne sentais absolument rien. Elle tombe ensuite.

Je me trouvais dans une obscurité complète à travers laquelle j'entendis mon mari s'écrier comme s'il était très loin: "Cette fois, c'est fini" Et je pensais: "Il a raison, c'est fini(59).

Frappante est la similitude des situations. Aussi peut-on se demander si Gautier n'aurait pas eu connaissance, soit par lui-même, soit par

d'autres, de l'une ou l'autre de ces expériences de "mort rapprochée"?
C'est là une question que l'on peut se poser.

NOTES

1. *L'Oeuvre fantastique*. Classiques Garnier, éd. Michel Crouzet, tome I, p.90.
2. *Ibid.*, pp. 113-116.
3. *Ibid.*, tome I, pp. 221 sqs.
4. *Ibid.*, tome II, p. 317.
5. *Ibid.*, tome I, pp. 144-146.
6. *Ibid.*, tome I, pp. 11-18.
7. *Ibid.*, tome I, pp. 62-65.
8. Et on rencontre aussi un Octave dans *Avatar*. Octave est un nom impérial. Il se rattache à la gens Julia qui se disait descendre d'Enée et de *Lavinia*. Un entretissage de noms significatifs lie ainsi Gautier et son condisciple Nerval. De même, l'une des premières *Filles du feu* nervaliennes sera une Angélique, tandis que dans le premier conte de Gautier *La Cafetière*, on rencontre une Angela.
9. *Op. cit.*, pp. 212-221.
10. *Ibid.*, tome II, pp. 234-236.
11. *Emaux et Camées*, XVIII, 1852, p. 57.
12. *Ibid.*, XXXVII, p. 108.
13. 2, 7.
14. -48+18. LX, vv, 243-297.
15. Paragraphe 97 d. éd. de la Pléiade, p. 553.
16. Pp. 539-540.
17. *Fonctions fondamentales dans les sociétés inférieures*. Alcan, 1910, p. 80. Je récusé absolument le terme "inférieur". Qui nous donne le droit de nous estimer "supérieurs"? Nous-mêmes?
18. Cf pp. 143-144.
19. *Traité des sensations*, 1754.
20. Corti, 1989, pp. 540-542.
21. Michel Lévy éd.
22. Albert Béguin, *L'Ame romantique et le rêve*, p. 259.
23. *Op. cit.* p. 17.
24. "Introduction" aux *Contes bizarres* d'Achim d'Arnim. Point du jour, *Oeuvres complètes, tome II*, p. 349.
25. Folio n°1316, p. 463.
26. *Abenteuer der Sylvesternacht* (1814). Contes. Folio n°1151, p. 389
27. *Contes d'un voyageur*. 1825.
28. Ed. P.G. Castex. Classiques Garnier, 1961. pp. 224-234.
29. Ed. de la Pléiade, p. 464.
30. *Op. cit.*. XIV, p. 140.
31. Pp. 427-428.
32. P. 382.
33. P.715.
34. P. 716.
35. *Oeuvres*. éd. de la Pléiade, p. 98.
36. Pp. 310-314.
37. Pp. 11 et 269 n9.

38. Pp. 21-23.
39. L'Age d'homme, pp. 56-65.
40. Traduction française, éd. Latines, 1945.
41. P. 197.
42. P. 279.
43. Pp. 197-199.
44. P. 314.
45. Arthaud, 1941.
46. Traduction française, Emile-Paul, 1930, rééd. Bibliothèque Marabout n°387, 1969, passim.
47. *Oeuvres en prose* éd. par Michel Décaudin, la Pléiade, tome 1, pp. 1450, 945-958.
48. NRF, 1954.
49. Pp. 73-83.
50. Ed. Pierre Horay, tome III, pp. 44-45.
51. Albin Michel, tome II, p. 38.
52. Albin Michel.
53. Milan, Mondadori, 1961.
54. P. 47.
55. Et le film dira-t-on? A-t-il aussi adopté ce thème des images qui s'animent? Certes! On peut citer *Magic*, film de R. Atten-Borough de 1978, avec Anthony Hopkins, où un jour la marionnette d'un ventriloque échappe à son contrôle. *Creepshow II*, film américain de Michael Gornick en 1987, avec L. Chiles, D. Jones, T. Savini, G. Kennedy, D. Lamour, P. Dore et F.S. Salsedo, d'après un récit du grand maître de la science-fiction, Stephen King. Trois voyous y tuent un couple de commerçants. Une statue de chef indien leur servait d'enseigne. Elle va prendre vie pour les venger. Dans *Schizo Dream*, film canadien de Sandor Stern en 1988, un garçon solitaire s'est dès l'enfance lié d'amitié avec le mannequin d'anatomie de son père médecin. Et un jour, ce mannequin semble soudain doué de vie. Ou encore *Puppet master*, en 1989, film américain de David Schmoeller avec P. Le Mat, I. Miracle, M. Roe, H. O'Reilly, R. Frates, où, dans la maison d'un marionnettiste génial décédé, adepte de rites égyptiens, des poupées maléfiques viennent assaillir une assemblée de médiums. Mais ce fut surtout à la télévision la transmission de *La Nuit miraculeuse*, pièce de théâtre sur un scénario d'Ariane Mnouchkine et avec dialogue d'Hélène Cixous. A la nuit de Noël 1989, des sculpteurs exposent à l'Assemblée nationale mille deux cents poupées représentant les députés de la Constituante de 1789. Ils vont les démonter. Mais la simplicité et le charme de Gabriel, un enfant pauvre, réveille ces poupées-députés. Elles retrouvent leur âme de jadis et votent à nouveau la déclaration des Droits de l'Homme, en compagnie de Zola, de Jaurès, de Gandhi, de réfugiés, d'exclus, d'immigrés, etc... Ces quelques exemples montrent combien le thème reste vivace aujourd'hui jusque dans les moyens les plus modernes de communication.
56. Ed. Anne Carrière, 1987, p. 158.
57. *Op. cit.*, tome 1, pp. 36-37.
58. Dr Raymond Moody, *La Vie après la vie*, 1975, trad. Laffont, 1977, rééd. "J'ai lu", n°1984, p. 27.
59. *Ibid.*, pp. 34-35.

MORT ET VIE D'UNE COMEDIENNE : CAROLINE MAILLET

*Mlle Maillet est la meilleure
actrice de Paris sans contestation
possible. Nous n'hésitons pas à lui
donner dans la comédie la même place
que Rachel occupe dans la tragédie.*

Théophile Gautier

L'histoire littéraire est ingrate. Les acteurs et les actrices qui ont donné chair à la création des poètes s'effacent le plus souvent dans l'oubli, à moins d'avoir joué un rôle dans la vie privée des écrivains: une comédienne exécrable comme Juliette Drouet l'emporte pour la postérité sur les monstres sacrés qu'étaient Mlle Mars ou Mlle George. Pourtant, leur influence sur la création elle-même, qu'ils inspirent parfois, et sur le devenir de l'oeuvre, qu'ils interprètent toujours, fondant ainsi une tradition scénique, ne saurait être négligée.

Cette communication se veut avant tout un humble hommage au comédien inconnu: elle tentera d'esquisser la carrière de Caroline Maillet qui a attaché son nom à quelques ouvrages dramatiques qui ont survécu à leur temps: *Le Chevalier de Maison-Rouge* et *Monte-Cristo* d'A. Dumas, *La Marâtre* d'H. de Balzac, *Le Chandelier* d'A. de Musset.

Mort d'une comédienne

C'est une lettre d'Alexandre Dumas à Jules Janin, écrite le jour de ses obsèques, le 20 mai 1849, qui m'a rendu sensible au destin de la "pauvre petite Maillet":

Vous savez la mort de la pauvre petite Maillet, nous l'avons rendue à la terre ce matin. Elle laisse une vieille mère et un tout petit enfant. La mère a 87 ans. Aidez-nous de tout votre pouvoir -souscriptions, représentations à bénéfiques, etc..- à la

faire entrer à l'hospice des vieillards. Quant à l'enfant, si son père ne la réclame, je m'en charge. Il n'a que trois ans, il ne mange pas encore beaucoup. Je travaillerai une heure de plus par jour, et tout sera dit.

A vous
Alex. Dumas

Je rouvre ma lettre pour vous dire que Dorval vient de mourir. Sa famille m'appelle; j'y cours(1).

Le lendemain, dans son feuilleton des Théâtres de *La Presse* qui rend compte de la première représentation, au Théâtre-Historique, des *Puritains d'Ecosse* de Paul Féval, dans lesquels Mlle Maillet devait jouer le rôle d'Edith, Théophile Gautier déplore la mort de la jeune actrice :

Cette représentation, quoique brillante, était comme voilée de tristesse: le théâtre venait de perdre Mlle Maillet, Jacqueline dans Le Chandelier d'Alfred de Musset, la jeune fille de La Marâtre de Balzac; Mme Rey la remplaçait dans le rôle d'Edith qu'elle avait dû remplir. Cette mort prématurée détruit un des plus brillants avenir de théâtre. La place de Mlle Maillet était marquée au Français, où l'appelaient son intelligence heureuse, son débit net et fin, sa physionomie douce et blonde, sans fadeur, l'esprit et la distinction de son jeu qui laissait voir la Célimène à travers l'héroïne de mélodrame.

Le *Journal des Théâtres* du 23 mai précise:

Mlle Maillet est morte (...) d'une inflammation de poitrine. Ses obsèques ont eu lieu hier à neuf heures du soir(2), en présence d'un nombreux cortège, dans lequel on remarquait quantité d'hommes de lettres et d'artistes distingués.

Selon le même journal du 30 mai 1849, le directeur du Théâtre-Historique, Hippolyte Hostein, aurait pris à sa charge les funérailles, l'achat d'une concession et le versement d'une pension à l'aïeule (et non la mère) et à l'enfant de Caroline Maillet(3).

A la recherche de Mlle Maillet

Les annotateurs puisent leurs renseignements sur les comédiens secondaires à une source quasi-unique, le presque centenaire *Dictionnaire des comédiens français* d'Henry Lyonnet.

Ce thesaurus consacre une courte notice à deux Mlle Maillet, sans établir entre elles de liens de parenté.

-Maillet, Mlle.- Agréable ingénuité, pensionnaire à la Comédie-Française, 1842-1843. Rouen, 1845, Théâtre-Historique, 1847-1848. C'est à ce théâtre qu'elle créa Jolyette de *La Reine Margot*, Mme de Vertpré du *Mari de la veuve*, Héloïse Tison du *Chevalier de Maison-Rouge*, Renée de Saint-Géran de *Monte-Cristo* (1ère soirée), Julie Morel (2ème soirée), Pauline de *La Marâtre*, Jacqueline du *Chandelier*. Dans ce dernier qui la mit tout à fait en évidence, elle fut gracieuse et sincère (10 août 1848). On la vit dans le rôle de Pauline de *L'Hôtellerie de Genève* (25 novembre 1848), Clara de *L'Argent* (2 décembre 1848); elle mourut prématurément (Rapport 1849).

Maillet, Mlle, Victoire, Caroline, Coelina Laignel, dite. Bordeaux 1849-1850, Nantes (1852-1855), Paris, Laval, Nantes, 1862, Reims, 1863-1877(4). En 1865, cinquante-six ans, trente-neuf de théâtre, deux cents francs de pension. Sa mort, Rapport, 1878. Un orphelin Laignel-Maillet, élevé par les soins du Comité, fit partie de la maîtrise de Saint-Augustin (1854) et était ciseleur sur métaux en 1861.

Partant de l'hypothèse d'une filiation -confirmée plus tard par des recherches aux Archives départementales de Rouen- qui nous permettait de découvrir derrière le pseudonyme le véritable nom, Laignel, nous avons retrouvé aux Archives de la Seine les actes de naissance et de décès (reconstitués) de Mlle Maillet :

L'an mil huit cent vingt-six le dix-neuf novembre est née à Paris Emilie Caroline, du sexe féminin, fille de Celina Victoire Caroline Laignel demeurant rue Bleue 26, et de père non dénommé. L'an mil huit cent quarante-neuf est décédée à Paris, rue du Haut-Moulin 16, sixième arrondissement, Caroline Emilie Laignel artiste dramatique âgée de vingt-deux ans, née à Paris.

Il semble donc que ce soit à l'époque de la naissance de sa fille que Victoire-Caroline-Coelina (ou Céline-Victoire-Caroline) Laignel, dite Mlle, puis Mme Maillet soit entrée au théâtre. L'enfant a sans doute hanté très tôt les coulisses et attrapé

cette maladie incurable du théâtre qui fait que, quand on y a goûté, on y revient toujours; de cette maladie du théâtre qui est, comme la prostitution et la mendicité. Il nous dit: ces ouvriers, la plupart très intelligents dans leur partie, lâchant des gains de dix francs par jour, pour gagner de quoi manger,

dans les cabarets borgnes de la rue Basse, une soupe à l'oignon de quatre sous -séduits, affolés ces hommes par cette vie accidentée du théâtre, cette camaraderie entre hommes et femmes, ce potinage des coulisses et l'intérêt fiévreux aux chutes et aux succès des pièces représentées, et l'électrisation par les bravos du public dit Sari. Elle s'est imprégnée de l'odeur sui generis du théâtre, cette odeur générale faite de l'odeur particulière du gaz mêlé à l'odeur de bois échauffé des portants, à l'odeur poivrée des coulisses, à l'odeur de la peinture à colle des décors, qui fait une atmosphère entêtante de toutes les senteurs d'un monde factice, une atmosphère qui, selon l'expression, fait hennir à pleins naseaux, l'actrice entrant en scène(5).

La carrière de la mère est mal connue: le 24 avril 1835, elle jouait au Cirque-Olympique une femme de couleur dans *La Traite des noirs*, drame en cinq actes par Ch. Desnoyers et Alboize(6). Une lettre de recommandation d'A. Dumas à Marc Fournier (Naples 10 novembre 1862) indique que Mme Maillet avait tenté de remonter sur la scène parisienne:

Mon cher Fournier, Si j'avais plus d'influence sur vous de loin que de près, je vous prierais de tout mon coeur, d'attacher à votre théâtre Madame Maillet -mère de la pauvre enfant qui est morte au Théâtre-Historique. A vous de loin comme de près

Alex Dumas

Naples 10 nov.

Mme Maillet, faubourg Saint-Martin, n°100

suscription: Monsieur Marc Fournier

(théâtre de la Porte) St-Martin(7).

Nous avons retrouvé son acte de décès:

L'an mil huit cent soixante-dix-sept, le vingt-sept octobre (...) ont comparu Auguste Rigon, âgé de quarante-trois ans, artiste peintre, demeurant Boulevard des Promenades, n° 97; et Jean-Charles Héry, âgé de quarante-cinq ans, graveur, demeurant rue de Pouilly, n°8; lesquels ont déclaré que Céline Laignel, âgée de soixante-dix ans, ancienne artiste dramatique, née à Milan (royaume d'Italie), demeurant à Reims Boulevard des Promenades, n°97; fille légitime des défunts

(sans autres renseignements), est décédée en sa demeure le vingt-sept octobre courant à cinq heures du matin (Archives municipales de Reims).

Il est probable que la mère de Mme Maillet ait été elle aussi comédienne dans une troupe française.

Théâtre des Arts de Rouen

Ses premiers pas de comédienne -elle a quinze ans à peine, Mlle Maillet les effectue, semble-t-il, sur la scène du houleux Théâtre des Arts de Rouen. Elle y fait ses premiers débuts le 17 mai 1841, dans la comédie *La Marraine* et dans *Clara du Jeune Mari*:

Ravissante jeune fille d'à peine quinze ans qui a rempli avec beaucoup de charme deux rôles d'ingénue(8).

Ses deuxièmes débuts le 21 mai dans *Pauline du Mari de la veuve* et Richard, duc d'York des *Enfants d'Edouard* et ses troisièmes débuts le 24 mai dans *Marianne de Tartuffe* et *Pauline du Mari de la veuve*:

Cette jeune personne a pu et dû se considérer comme admise

estime *Le Journal de Rouen*; en effet, elle est engagée pour la saison 1841-1842 comme "ingénuités et secondes amoureuses", en même temps que sa mère admise comme "premier rôle" après un premier début dans *Elmire de Tartuffe* le 24 mai 1841, un deuxième début le 1er juin dans *Mme de Prie de Mademoiselle de Belle-Isle* et un troisième début le 3 juin.

La jeune fille joue successivement dans *La Protectrice*, *Le Père Turluru*, *Les Trois dimanches*, *Pauline dans Le Mari de la veuve*, *Le Conscrit*, *Le Maître d'école*, *Le Verre d'eau*, *Agnès dans L'Ecole des femmes*, *Le Dépit amoureux*, *Le Gamin de Paris*, *La Jeunesse d'Henri IV*, *Pierre le Rouge*, *Les deux frères*, *Le Mariage d'argent*, *Aline dans Une Chaîne*:

Son jeu à plusieurs reprises n'a été que de la pantomime pour la majorité des spectateurs. Cette jeune actrice qui est pleine de charme et d'intelligence, manque trop de force et d'entrain et l'on en est réduit à deviner ce que l'auteur a voulu dire

estime *Le Journal de Rouen* du 1er mars 1842. La "charmante ingénue" a eu droit à une représentation à bénéfice le 24 décembre 1841.

Comédie-Française

Tandis que sa mère, après avoir fait ses adieux à la fin d'avril 1842, renouvelle pour l'année 1842-1843 son engagement au Théâtre des Arts où elle fera sa rentrée le 11 juin 1842 dans *Le Manteau*, la jeune fille est engagée comme pensionnaire à la Comédie-Française. Elle avait signé le 31 janvier 1842 un contrat qui l'attachait pour trois ans (31 mars 1842-31 mars 1845) au théâtre de la rue Richelieu.

Mlle Maillet, artiste dramatique, demeurant à Rouen est engagée dans l'emploi des amoureuses, ingénuités & rôles travestis (...). Article 6: Il est dit ci-dessus la somme de deux mille quatre cents francs pour la première année, celle de trois mille six cents francs pour la troisième. Article 7: Le présent engagement aura force et valeur, pour le temps et espace de trois ans à compter du 1er mai 1842 jusqu'au 31 mai 1845 -et le premier paiement de Mlle Maillet se fera le 1er juin 1842 à raison de deux cents francs par mois. (...) 24 janvier 1842. Les membres du Comité d'administration. Approuvé l'écriture ci-dessus et des autres parts Geffroy, Ligier, A. Menjaud, Régnier. Approuvé l'imprimé et l'écriture ci-dessus et des autres parts, pour ma fille, C. Maillet, Caroline Maillet. Articles additionnels: Il est en outre convenu que l'engagement des autres parts pourra être résilié par le Comité à la fin de la première année en prévenant Mlle Maillet trois mois avant l'expiration de cette première année(9).

Elle y fait ses débuts dans *Agnès de L'Ecole des femmes* le 6 mai 1842:

(Elle) y a réussi par un heureux extérieur secondé de dispositions qui réclament le séjour à Paris. Cette jeune personne aura besoin, de modifier le son de sa voix, qui semble tenir de l'enrouement(10).

Ses seconds débuts, le 17 mai, dans *Betty des Deux Anglais*, de Merville. A considérer dans le registre des feux les rôles qu'elle joue dans le répertoire classique et moderne, on se rend compte que la jeune comédienne ne parvient pas à s'imposer: elle n'est distribuée dans aucune création. Elle interprète successivement *Agnès*, dans *L'Ecole des femmes* le 6 mai, le 7 juillet, le 15 août, le 25 septembre 1842, le 2 mars 1843; *Betty* dans *Les deux Anglais*, le 17 mai, les 1er et 28 septembre, le 16 octobre 1842; *Aline* dans la reprise d'*Une Chaîne*, comédie en cinq actes de Scribe, les 1er, 3, 7 et 23 juin, les 3, 18 et 25 juillet, le 20 août,

les 3 et 10 septembre, le 20 octobre, le 9 novembre, les 2 et 26 décembre 1842, le 23 janvier, les 6 et 23 février 1843; Pauline dans *Le Mari de la veuve* les 9 et 25 juillet, le 15 octobre et le 3 décembre 1842, le 11 avril 1843; Clara dans *Le jeune mari*, comédie en trois actes d'Empis et Mazières le 24 juin, le 6 octobre et le 18 décembre 1842; Sophie dans *Les Héritiers*, comédie en un acte d'A. Duval le 8 juillet, le 2 septembre, le 8 octobre, le 7 décembre 1842 et le 9 février 1843; Cécile dans *Les Souvenirs de la marquise*, comédie en un acte d'A. Fournier les 12 et 22 juillet et le 10 septembre 1842, Hyacinthe dans *Les Fourberies de Scapin* le 22 août, le 24 septembre, le 25 octobre 1842 et le 28 avril 1843; Isabelle dans *Le Légataire universel*, comédie en cinq actes de Regnard le 28 août 1842 et le 3 mars 1843; Isabelle dans *Les Plaideurs* le 16 septembre, le 18 octobre et le 20 décembre 1842; Lucinde dans *Le Médecin malgré lui* le 14 octobre et le 10 décembre 1842. En tout elle participe à quarante-sept représentations. Le contrat, comme le prévoyaient les articles additionnels, semble avoir été résilié par le Comité à la fin de la première année.

D'après Lyonnet -non confirmé par *l'Histoire complète et méthodique des théâtres de Rouen depuis leur origine jusqu'à nos jours*(11)- elle aurait ensuite passer la saison 1845-1846 au Théâtre de Rouen. Ne faut-il pas plutôt la reconnaître dans Caroline M. qui est à l'affiche des Folies-Dramatiques à partir de juin 1843 et jusqu'en juillet 1845, interprétant des drames: *Blanche Loizi* en juin-juillet 1843; *Barbe-Bleue*, *Le Mariage du gamin de Paris*, *La Journée d'une jolie femme*, vaudeville en cinq actes de d'Ennery et Cormon, *Le Maître-maçon et le banquier*, vaudeville en trois actes de M. Masson, en août-septembre 1844, *Les Femmes, le vin et le tabac*, vaudeville de P. de Kock, *Une Partie de dominos*, *Les petits mystères de Paris* de Dupeuty, *Helmina la Tyrolienne* de Rochefort, *Une Nuit d'orage* de Luchize, *Les trois épreuves* de Lockroy et Anicet Bourgeois de mars à juillet 1845?

Sa grossesse et la naissance de son fils(12), sans doute Jean-Georges Laignel, né le 22 août 1845 à Paris, dont l'acte de naissance reconstitué n'a pu être retrouvé, supposent une disparition momentanée de la scène.

Théâtre-Historique

Engagée par Hippolye Hostein dans la troupe du Théâtre-historique(13), elle y tient des rôles de jeunes filles aux côtés des premiers rôles féminins, Mmes Perrier, Rey et Atala Beauchesne. Pour l'inauguration du théâtre le 20 février 1847, elle est Jolyette dans *La Reine Margot* avec laquelle, dit Gautier

Dumas a opéré le prodige de retenir sur les banquettes tout un public à jeun, pendant neuf heures de suite. Seulement vers la fin, dans les courts entr'actes, l'on se regardait comme sur le radeau de la Méduse, et les spectateurs un peu potelés n'étaient pas sans quelque inquiétude(14).

Le drame, représenté jusqu'au 8 juillet est à l'affiche quatre-vingt onze fois.

Puis elle joue Pauline, qu'elle avait déjà joué à Rouen et à la Comédie-Française, dans une reprise du *Mari de la veuve*, le 25 mai 1847, rôle qu'elle tiendra trente-six fois jusqu'au 14 décembre 1848.

Ensuite elle est cent-quarante-sept fois Héloïse Tison dans *Le Chevalier de Maison-Rouge* créé le 3 août 1847, représenté sans discontinuer jusqu'au 14 décembre et repris en janvier 1858(15).

Enfin, elle est distribuée dans les deux soirées de *Monte-Cristo* les 2 et 3 février 1848, -ce "mahabarrata du boulevard" auquel Gautier promet deux cents représentations, c'est-à-dire quatre cents représentations(16). Elle y tient les rôles de Renée de Saint-Géran (Saint-Méran dans le roman), femme de Villefort, et de Julie Morel, fille de l'armateur. La Révolution ne permettra pas la réalisation de la prophétie du critique.

Dans le compte rendu d'aucune de ces pièces, Théophile Gautier ne mentionne le nom de Caroline Maillot; il est vrai qu'elle n'y paraît que dans quelques scènes: quatre pour Jolyette dans *La Reine Margot* (acte deuxième, sixième tableau, scène IV; acte quatrième, douzième tableau, scènes I, II et III); deux scènes pour Héloïse Tison dans *Le Chevalier de Maison-Rouge* (acte deuxième, quatrième tableau, scène VII et cinquième tableau, scène IV); deux scènes pour Renée de Saint-Géran dans *Monte-Cristo*, première soirée (acte deuxième, cinquième tableau, scènes II et III, et sept scènes pour Julie Morel dans *Monte-Cristo*, deuxième soirée (acte troisième, troisième tableau, scène VI; acte cinquième, cinquième tableau, scènes I, II, III, VII et VIII; sixième tableau, scène unique).

Aussi ne fait-elle son entrée dans le feuilleton que lorsqu'elle crée une autre Pauline, celle de *La Marâtre* de Balzac que Gautier, au grand déplaisir de Balzac sans doute, rattache aux premiers drames de Dumas:

Quelques temps après 1830, Alexandre Dumas continu cette tradition (du drame vrai) (...) dans les beaux drames d'Antony, d'Angèle et de Térésa pris au coeur même des moeurs modernes et d'une haute vérité sociale, malgré la violence de

la forme et la fougue de l'exécution, où semble palpiter plus d'ardeur que n'en comportent nos habitudes paisibles et nos passions revêtues du frac noir(17).

Les lettres de Balzac à Madame Hanska apportent quelques précisions sur la relation qui s'établit entre le créateur et la comédienne chargée d'interpréter la créature. Balzac veut un succès et veille au choix des comédiens:

Je vais voir ce soir l'actrice qui doit faire la jeune fille, l'adversaire de Madame Dorval, Mélingue, votre Mélingue, fera le vieux mari terrible. En dix jours la pièce sera montée(18). Je suis allé au Théâtre-Historique voir une actrice qui joue dans La Marâtre un rôle important et j'ai été content d'elle

écrit-il le lendemain. Pourtant, quinze jours plus tard, il a changé d'opinion:

Je suis sorti pour tâcher d'avoir une actrice pour cette pièce, car celle que le théâtre me propose ferait tomber mon oeuvre(19). L'actrice espérée, Nathalie, n'est pas au rendez-vous, ce qui veut dire qu'elle ne veut pas s'engager au Théâtre-Historique. J'en aurai une autre prête, en cas que celle de Hostein ne fasse pas l'affaire

ajoute-t-il de manière obscure.

Faire du théâtre, voyez-vous, c'est accepter une vie enragée.

Il accepte de retirer à Madame Dorval, blessée par la mort de son petit Georges, le rôle qui, peut-être, l'eût sauvée du désespoir.

Hostein qui a une Madame Lacressonnière pour maîtresse s'est mis à mes pieds pour lui donner l'un des deux rôles de femme pour lequel je cherche une actrice, c'est un rôle prodigieux; il est convenu que je lui retirerai le rôle; mais quels tripotouillages, quels ennuis!(20).

Ce dégoût passager disparaît du jour au lendemain, lorsque, assistant aux premières répétitions, il s'enchant de sa création:

La pièce est une plus belle chose que je ne le croyais! Maintenant, je commence à croire que le directeur a raison et que ce pourrait être un succès, si les circonstances le permettent. Il n'y a encore que trois d'actes d'étudiés et de posés, et cela fait un grand effet. C'est neuf, hardi, intéressant. Le neuf, c'est le vrai de la vie, c'est la famille mise au théâtre dans sa simplicité, dans son train-train ordinaire, sous lequel court

un terrible drame. Cela sera-t-il senti? Aye! Aye! On ne sait; mais les efforts et les travaux des acteurs sont prodigieux. Il faut se féliciter que Madame Dorval ne joue pas. On y perd des accents et des choses déchirantes; mais on y gagne de l'unité, de l'ensemble et quelque chose de gracieux; on concevra mieux les choses de la pièce avec une jeune et jolie actrice, doublée d'une autre petite fille qui vient du Théâtre-Français et qui joue bien (21).

La louange de la comédienne se double du blâme de la femme:

Plus je vais, plus j'ai horreur de ces femmes, qui sont tutoyées et salies par les acteurs. Je suis à me demander comment on a des actrices! Les répétitions, voyez-vous, c'est hideux, comme la cuisine comparée au dîner servi.

Mais n'est-ce pas une stratégie visant à prévenir toute jalousie de la maîtresse lointaine? Tout comme, dans la dernière mention, le jugement dépréciatif ("une actrice à siffler") pourrait être un détour obligé pour justifier le tête-à-tête avec la comédienne:

J'ai une actrice à siffler, à faire répéter toute la matinée, pour que ce soir, nous ayons une bonne première répétition générale. On répète chez moi toute la matinée, on répète au théâtre où l'on fait relâche (...). Midi. Je renvoie Mlle Maillot qui répétait et je me donne pour fête de savourer cette adorable petite lettre(22).

La pièce est représentée pour la première fois le 25 mai:

Mlle Maillot a joué le rôle long et difficile de Pauline avec une tenue et une intelligence rares

estime Gautier(23). La comédienne jouera le rôle vingt-cinq fois (25-30 mai, 20-31 juillet, 1er-8 août). Pourtant, c'est avec Jacqueline du *Chandelier* de Musset:

-la disette des pièces est telle que l'on monte et que l'on répète Le Chandelier de de Musset au Théâtre- Historique- note méchamment Balzac(24), que Th. Gautier découvre en Mlle Maillot une comédienne sans égale:

Cette charmante pièce, que les faiseurs flétriraient du nom de littéraire, a réussi comme un gros mélodrame (...) Mlle Maillot est la meilleure actrice de Paris sans contestation possible. Nous n'hésitons pas à lui donner dans la comédie la même place que Rachel occupe dans la tragédie. Une aussi grande distance la sépare de ses rivales. Elle a joué le rôle charmant et difficile de Jacqueline avec une supériorité mar-

quée. Dans une position si délicate et si risquée, elle n'a pas un seul instant été odieuse ou avilie; elle a su, aidée en cela par l'auteur, faire rester honnête une femme qui trompe son mari et son amant (...) Mlle Maillet a rendu ces nuances admirablement. Voilà bien longtemps que nous n'avons vu jouer la comédie ainsi. Mlle Maillet, à ce qu'il nous semble, jouerait admirablement Célimène et tous les grands rôles du répertoire de Marivaux, qui n'ont pas été tenus depuis la mort de Mlle Mars(25). Peut-on penser que l'acrimonie de Balzac -Je suis allé au Théâtre-Historique voir représenter Le Chandelier de Musset. Oh! quelle mauvaise pièce et mal jouée! C'est effrayant d'ennui(26)-

n'est qu'une réaction d'auteur blessé qui se venge sur une pièce qui a chassé la sienne de l'affiche(27)?

La mort approche. Mlle Maillet n'aura plus que deux rôles à créer: une dernière Pauline dans L'Hôtellerie de Genève, drame en un acte de Paul Fouché, le 2 décembre 1848:

Petit drame (...) plein de beaux et bons sentiments (...). Mlle Maillet qui représente Pauline, la fille restée sage, s'est montrée comme toujours jolie, intelligente et distinguée(28),

et Clara dans L'Argent, pièce en cinq actes et sept tableaux, imitée de Bulwer par Paul de Guerville, créée le 2 décembre et jouée vingt-deux fois jusqu'au 25 décembre. Distribuée dans le rôle d'Edith des *Puritains d'Ecosse* de Paul Féval, elle y sera remplacée par Mme Rey.

Au commencement de notre recherche, nous ne nous abusions pas sur ses possibles résultats: notre prétention n'était que de fournir aux futurs annotateurs de la matière pour nourrir exactement quelques notes. Cependant je ne saurais taire que cette notice biographique doit surtout le jour à un sentiment profond de compassion. L'écriture était ici une protestation contre un destin malheureux et un injuste oubli.

Claude SCHOPP

NOTES

1. Ch. Glinel, *Alexandre Dumas et son oeuvre. Notes biographiques et bibliographiques*, Reims, F. Michaud, 1884, p. 419; Clément-Janin, *Dédicaces et lettres autographes*, Dijon, Darantière, 1884, p. 90; *Anthologie de la correspondance française*, établie, préfacée et annotée par André Maison, Edition Rencontres, 1969, tome IV (A Ernest Renan, datée du 18 ou 19 mai 1849).

2. On s'explique mal la discordance entre Dumas et *Le Journal des Théâtres* sur l'heure des obsèques: matin ou neuf heures du soir?
3. Nous ignorons quels reproches Dumas nourrissait à son égard: "Vous vous trompez absolument quant à ce qui concerne cette pauvre Maillet -pour M(adam)e Dorval je ne veux ni accuser ni défendre Hostein, la question n'est pas là pour nous (Maquet à Dumas. Aut.: Société des Amis d'A. Dumas, fonds Glinel, R851).
4. Le fonds d'archives 4 T 93 à 105: "Affaires culturelles -"théâtres"- des Archives départementales de la Marne", ne contient pas de dossiers personnels concernant les comédiens.
5. Goncourt, *Journal*, dimanche 31 mars 1861.
6. Le département des Estampes de la B.N. conserve une gravure de Mlle Maillet dans ce rôle.
7. Aut.: Société des Amis d'A. Dumas, fonds Glinel, R 393
8. Nos citations sont extraites du *Journal de Rouen*.
9. Bibliothèque de la Comédie-Française, dossiers pensionnaires, Mlle Maillet. Seule pièce figurant dans le dossier.
10. *Courrier des Théâtres*, 7 mai. Seule pièce conservée dans le dossier de Mlle Maillet du fonds Rondel de la Bibliothèque de l'Arsenal, (Rt 9133).
11. J. E. Bouteiller, Rouen, 1867, tome IV.
12. "L'orphelin Laignel-Maillet, élevé par les soins du comité (qui) fit partie de la maîtrise de Saint-Augustin (1854) et était ciseleur sur métaux en 1861", que Lyonnet rattache à Mme Maillet.
13. Voir *L'Illustration, journal universel*, 30 janvier 1847, p. 341.
14. *La Presse*, feuilleton du 22 février 1847.
15. La Bibliothèque de la Comédie-Française conserve une gravure de Mlle Maillet dans ce rôle.
16. *La Presse*, feuilleton du 7 février 1848.
17. *Ibid.*, 25 mai 1848.
18. Mercredi (29 mars 1848) minuit. Ce soir-là le Théâtre-Historique joue Monte-Cristo, première soirée, Mlle Maillet joue Renée de Saint-Géran, femme du substitut Villefort.
19. (Vendredi 14 avril 1848).
20. Dimanche (16 avril 1848).
21. Mercredi 17 (mai 1848).
22. Samedi 20 (mai 1848). "J'étais à faire répéter un rôle et je suis tombé les quatre fers en l'air. j'ai congédié la victime" écrit-il le même jour à Georges et Anna Mnisch.
23. *La Presse*, feuilleton du 29 mai 1848.
24. Dimanche 21 (mai 1848).
25. *La Presse*, feuilleton du 15 août 1848. La première avait eu lieu le 10 août 1848.
26. Vendredi (11 août 1848).
27. La pièce ne connaîtra que dix-neuf représentations, du 10 août au 12 décembre.
28. *La Presse* feuilleton du 4 décembre 1848. Le drame est joué jusqu'au 6 décembre, puis les 13 et 14 du même mois, soit dix représentations.

THEOPHOLE GAUTIER : ENLUMINURES ET DANSE MACABRE

En sortant du Moyen-Age, la France conçoit l'ambition de se faire l'égal de l'Antiquité linguistique et littéraire. Ensuite, et à tour de rôle, elle cherche à renchérir sur la gloire de l'Antiquité philosophique, politique et militaire. Arrivée à l'étape post-napoléonienne et consciente d'une réalité historique tout autre, la France rebrousse chemin, recherche son identité et son avenir dans un passé plus proche et plus indigène, dans les topoï peu exploités depuis le règne de Boileau. En le faisant, elle fait figure de la victime d'une longue hystérie, selon la définition de Freud, tout comme une enfant qui subit, à un âge bien tendre, un traumatisme, une expérience qu'elle supprime, qu'elle bannit de sa mémoire consciente, et qui, après un régime de psychanalyse salutaire et d'hypnose peut-être, resurgit pour s'ouvrir nouvellement à la lumière du jour. Mais le jour aussi est tout autre; la France n'est plus l'enfant de jadis; elle se trouve en pleine adolescence, elle est "bien réglée", pour ainsi dire. Il n'est plus question de revivre l'expérience initiale de l'innocence enfantine; on doit vivre à nouveau, comme la première fois mais autrement, de la même façon que le Pierre Ménard de Jorge Luis Borges essaie d'écrire authentiquement (non pas de récrire) des parties du *Don Quichotte* de Cervantes trois siècles après la parution du chef d'oeuvre espagnol(1). Dans l'intervalle, que d'événements historiques, que d'inventions d'esprit, que d'ébranlements politiques, sociaux et religieux, que de sang versé, que de morts, des tas de morts, génération par génération, dans tous les pays d'Europe et, bien entendu, partout dans le monde.

Venu le jour de la génération romantique, les jeunes écrivains de cette France vont puiser à toutes les sources de ce passé mystérieux et richissime, chacun à sa façon, chacun selon les données de son propre traumatisme, chacun d'après les desseins innés qu'impose une psyché individuelle. Leur programme collectif de remémoration première comprend l'exhumation d'auteurs et de genres que leurs ascendants classiques

avaient cru enterrer à jamais. Ce programme, mal articulé mais vaste dans ses conceptions, vise à incorporer les traditions d'une Europe folklorique, côté sinistrement attrayant de la "scienza nuova" qui inspire et qui forme les romans du colosse nommé Walter Scott.

Il va sans dire que le nom de Théophile Gautier s'associe premièrement à ces exhumations. Nous possédons la très belle édition des *Grotesques* qu'a produite Cécilia Rizza dans laquelle elle arpente la portée des contributions de ces médaillons auprès de cette génération à la recherche de ses origines(2). En effet, le goût de l'exhumation littéraire se manifeste de façon essentielle dès les tout premiers écrits de Gautier. Et d'emblée, on pourrait parler à son égard d'une littérature d'exhumation qui puise sa structuration et sa thématique dans des traditions préclassiques remontant aux prémices de la production du texte écrit et oral du Moyen-Age européen, des traditions combinant et mélangeant, au fur et à mesure, religion et laïcisme, sobriété et raillerie, texte et images, c'est-à-dire des traditions donnant naissance à l'enluminure et à la danse macabre.

Dès 1990, Constance Gosselin Schick a pu faire des observations révélatrices sur les premières strophes d'*Albertus*:

La plupart des lecteurs escamotent les trois premières strophes descriptives du poème, se laissant guider, apparemment, par la notion conventionnelle que le récit l'emporte toujours sur la description, une sorte de mise en scène dont le message se perd en se faisant consumer dans et par l'illusion narrative(3).

Ces vers, que C. Schick qualifient de "transposition d'art" et de "ut pictura poesis", ne subiraient pas, croyons-nous, un tel sort devant un lecteur du Moyen-Age. Voire, pour celui-ci, ces premières strophes constitueraient non un obstacle à surmonter mais plutôt un topos de l'écriture de l'époque. Cette représentation visuelle "transposée" serait bien à sa place, celle de l'enluminure, dessin ou tableau miniature servant à orienter ou, dans le cas des illettrés, à porter l'ensemble du message.

Il est évident que Gautier n'ignore pas l'origine de cette écriture ni la tradition à la fois picturale et pictographique de laquelle elle participe. Dans la préface même, il s'explique clairement:

Ce sont d'abord de petits intérieurs d'un effet doux et calme, de petits paysages à la manière des Flamands, d'une touche tranquille, d'une couleur un peu étouffée (...) Un nuage qui passe jetant son ombre sur les blés une cigogne qui s'abat sur

un donjon gothique.... Cà et là comme une aube de l'adolescence qui va luire, un désir, une larme, quelques mots d'amour, un profil de jeune fille chastement esquissé, une poésie tout enfantine, toute ronde et potelée où les muscles ne se prononcent pas(4).

Retour en arrière, évocation de l'innocence puérile, reconnaissance de l'adolescence à venir et tout ce que cela comprend, la préface d'*Albertus* contient la perspective du jeune poète devant son texte et devant son temps. Le poète, producteur du texte, n'en est pas moins artiste pour autant. Les sous-titres "L'Âme et le péché", et "Légende théologique", eux aussi, remontent bien loin dans le temps, aux "débat du corps et de l'âme", dont le modèle latin, *Rixa animae et corporis*, finirait son évolution en engendrant des figurations de la mort, des vices et des vertus, lesquelles devaient faire appel, à côté du texte, aux arts picturaux -surtout la peinture murale et la gravure-, à la musique et à la danse.

C'est précisément cette conception de l'écriture qui mène aux *Emaux* et *Camées* d'une part, et, d'autre part, au thème de la mort omniprésent dans les oeuvres de Gautier, y compris la mort sexuelle, c'est-à-dire la petite mort freudienne, le "désir" et la "larme" de la préface d'*Albertus*, à la fois la jouissance et la mélancolie de l'amour ainsi que de la vie. Au lieu d'exister à part, ces deux phénomènes se complètent ainsi, tout en reflétant l'héritage pluridimensionnel et pluridiscursif d'un Moyen-Age européen peu statique, d'un Moyen-Age qui connaît une très grande diversité d'une région à l'autre, d'une langue à l'autre et, surtout, d'une époque à l'autre.

Selon Maurice Smeyers, les termes "enluminure" et "miniature" sont conjoints, celui-ci n'acquérant pas son sens moderne avant le XVIIe siècle. Pour son étude de la décoration des manuscrits, lui préfère "miniature" qu'il définit ainsi:

La miniature est une décoration graphique ou peinte, sur papier ou parchemin, exécutée à la main, sans recours à un quelconque procédé mécanique... On ne peut pas la confondre avec l'illustration ou la décoration imprimée.

La miniature recouvre

donc aussi bien l'illustration de textes (scènes historiées) que les éléments décoratifs comme lettrines ornées, les encadrements, les décorations marginales, etc..(5).

De plus, par rapport aux autres arts décoratifs et aux arts plastiques, M.

Smeyers vante sa durabilité et sa richesse historico-culturelle:

La miniature dépasse de loin la sculpture et la peinture, en tant que source d'information. Les statues ou groupes sculptés, les peintures murales et les tableaux sur bois ou sur toile conservés n'existent plus qu'en nombre fort restreint par rapport à celui des miniatures; en outre ces dernières ont moins souffert des altérations du temps(6).

Cet art est surtout un phénomène médiéval, le premier codex illustré conservé ne remontant qu'à la basse Antiquité, au IV^e siècle. Subordonnée au texte, qui occupe la place principale, l'enluminure (la miniature) passe progressivement de l'étape principalement religieuse à l'étape laïque, à la fin du XIII^e et au début du XIV^e siècles, c'est-à-dire à l'avènement de l'âge gothique. Avec le temps, l'emploi et la fonction de l'enluminure s'élargissent: la gamme qui comprend la simple décoration d'initiales et de capitales ou la parure des incipit ou des explicit s'étend pour accueillir des figures abstraites, géométriques, architecturales, végétales, florales, zoomorphes (des médaillons ou des grotesques). A partir du XIV^e siècle, un autre terme rival se présente, venant du latin médiéval *historiae* (raconter), c'est à-dire historien, qui prend un sens très large et finit par combiner les notions de récit et de décoration. Texte et image s'harmonisent ainsi, s'ordonnent, s'expliquent mutuellement et forment un ensemble narratif, surtout grâce aux scènes à personnages. De là, comme avec tous les arts, les enluminures s'éloignent de plus en plus de la convention du texte. Bientôt paraît ce qu'on appelle des pages-tapis, c'est-à-dire des pages sans écriture où la miniature a la fonction d'accentuer la structure. De plus, l'enluminure devient mobile, quitte le texte pour s'installer dans les marges et s'attirer les fonctions les plus diverses: décoration pure, structuration, distraction, satire, parodie, humour. C'est au XIV^e siècle, le siècle de Villon, que les enlumineurs perfectionnent la décoration marginale: on exploite les effets du trompe-l'oeil, les images renvoyant parfois à un tout autre texte; on fait des encadrements si amples qu'ils semblent étouffer le texte; on insère des "drôleries", des scènes pleines de fantaisie qui n'ont rien à voir avec le texte(7).

Or dans l'oeuvre de Gautier, que reconnaît-on des trois méthodes d'illustrations signalées par M. Smeyers, l'illustration purement décorative, l'illustration directe et l'illustration associée? Presque tout. Nous n'avons pas à répéter les reproches de certains critiques qui ne trouvent chez Gautier qu'ornementation gratuite. Ceux-ci ne comprennent, nous semble-t-il, ni le caractère synthétique des procédés, ni leur place dans

l'expérimentation stylistico-artistique que présentent les écrits des romantiques. Pour Gautier, il est question de se faire écrivain et de rester artiste en même temps. Chose facile pour l'écrivain-enlumineur muni d'*ekphrasis*. Les *Poésies* de 1830 en portent déjà l'empreinte. Le rôle des épigraphes surabondantes est celui d'une miniature ou d'une initiale historique qui renvoie au personnage (un saint, par exemple), à l'auteur ou au dédicataire. Elle oriente le lecteur, tout en lui suggérant et un contenu et une manière de lire. Nous avons déjà parlé d'*Albertus* et des observations perspicaces de Constance Schick. David Graham Burnett examine la signification des visions architecturales romantiques de la poésie de Gautier. Au sujet de l'architecture gothique monumentale de *La Comédie de la Mort*, G. Burnett affirme en conclusion:

Les images auxquelles (Gautier) revient pour caractériser son édifice ne sont ni religieuses, ni techniques, ni littéraires, mais plutôt organiques(8).

Nous sommes d'accord. Ces images "plastiques" incorporées dans le texte et impressionnantes par leur nombre, assument ainsi des formes plutôt picturales qui dépassent le seul domaine de la décoration pour s'unir au message en tant qu'illustration directe.

Quant à la prose de Gautier, les représentations se compliquent, révèlent l'esprit de la fin du Moyen-Age où l'illustration connaît une vitalité de plus en plus dynamique. Là il y a tout un mélange, et c'est l'illustration marginale et associée qui en profite. D'abord, dans sa forme originale, l'épigraphe apparaît à nouveau en tête du premier récit, *La Cafetière*, qui se déroule au fond d'une Normandie superstitieuse. Une abondance d'images se dessine bientôt:

Des dessus de porte de Boucher représentant les quatre saisons, des meubles surchargés d'ornements de rocaïlle du plus mauvais goût, des trumeaux de glace sculptés lourdement(9).

Voilà ce qui est plus original: la fonction de décoration et d'illustration s'attire aussi celle de maint autre texte de Gautier, c'est-à-dire les textes du critique artistique qui devaient alimenter sa longue carrière de journaliste. De plus, des images sous forme de portraits ou de dessins de tapisserie s'animent à côté de la cafetière pour participer à une véritable danse des morts frénétique qui évoque le rire. C'est toute une série de "drôleries", non dans les marges mais au beau milieu de la page, en plein récit, bien avant l'avènement du dessin animé. Dans *Onuphrius*, des procédés semblables se distinguent à un rythme bien régulier. En outre, on rencontre une image centrale qui se redécouvre ailleurs, dans un autre

texte de Gautier. Il y a l'image d'un Onuphrius cadavérique dans son cer-
cueil et qui compose des vers parodiques:

*Ayant usé tous mes sujets de méditation, et ne
sachant comment tuer le temps, je me mis à faire des
vers.*

Mais ces vers sont bien différents des méditations de Malherbe ou de
Lamartine:

*J'y dépeignais les sensations d'un homme conservant
sous terre toutes les passions qu'il avait dessus, et
j'intitulai cette rêverie cadavéreuse "La Vie dans la
mort"(10).*

Le lecteur averti voit ce titre comme une légende de dessin qui se glisse
d'abord dans la marge avant de quitter la page et de se retrouver dans
La Comédie de la mort. A nouveau, les charges -qui font penser à la
caricature et à la bande dessinée- évoquent le rire.

Cette juxtaposition d'image et de légende qui sert à "animer" le thème
de la mort dans l'oeuvre de Gautier n'est que l'aboutissement d'une tra-
dition médiévale qui connaît des expressions diverses à travers l'Europe,
c'est-à-dire la tradition de la danse macabre. D'après des études appro-
fondies, il existe, fondamentalement, trois expressions distinctes de ce
phénomène: l'expression française, l'expression espagnole et l'expres-
sion allemande. Dans les remarques qui vont suivre, nous tâcherons de
démontrer que l'oeuvre de Gautier recèle une synthèse novatrice des
trois traditions.

La danse macabre est d'origine populaire, folklorique. De véritables
dances rituelles dans les cimetières et dont le caractère particulier se perd
dans les brumes et les ténèbres du temps cèdent progressivement la place
à la représentation picturale et textuelle. En France, celle-ci atteint sa
plus haute expression aux Saints Innocents à Paris, le cimetière que l'on
peut bien identifier dans les oeuvres de Villon et de Pierre de Nesson(11).
Ce cimetière fut en quelque sorte le noyau de la vie quotidienne du Paris
du XVe siècle, car celui-ci était entouré du marché destiné à se faire
connaître sous le nom des Halles. A vrai dire, le cimetière dut se présen-
ter et comme place publique et comme musée de la mort. Ses murs en
arcades permettaient aux gens d'y pénétrer librement, ce qu'on faisait
pour des raisons diverses, lesquelles n'avaient pas toujours à voir avec les
soixante enterrements qui s'y effectuaient par semaine. Au contraire, on
allait s'y promener, faire la cour et, le cas échéant, étaler ses marchan-
dises jusque sur les pierre tombales. On pouvait y observer directement
les ravages de la mort, car dans les charniers étaient bien visibles les

ossement exhumés pour faire place aux cadavres nouvellement arrivés. Au mur extérieur du côté sud, entre les arcades, existait la “Danse macabre”, une série de peintures murales où les morts et les vivants étaient arrangés deux à deux par état et sous lesquelles se trouvaient en légende des vers moralisants disposés en huitains et rappelant la piété de l’*Ars moriendi*. Bien que le mur fût rasé au XVII^e siècle et que le cimetière disparût en 1788 pour accueillir l’expansion du marché, nous possédons les images et les vers, grâce à l’oeuvre de Guy Marchant qui les imprima en 1485 sous le titre du *Miroir salutaire*.

Tandis que la danse macabre française s’exprime surtout au moyen de la représentation picturale, la danse des morts espagnole émane de la danse même(12). Une forme primitive, *Ad mortem festinamus*, fut composée par les moines de Montserrat en Catalogne afin d’amuser et d’édifier les pèlerins. C’était de la musique instrumentale, des chansons et des danses religieuses: une véritable *vigila religiosa* qui incorporait des rituels connus depuis longtemps dans la région. De là naît, à la fin du XIV^e ou au début du XV^e siècles, *La Dança General de la Muerte* dont le manuscrit poétique en lettres gothiques se trouve à la bibliothèque de l’Escorial, et dont il existe une deuxième édition élargie, dite la “edicion sevilliana” datée de 1520.

Les versions française et espagnole de la danse macabre prouvent des différences culturelles de conception esthétique. La stase de la version française imite les arts plastiques. La version espagnole, n’ayant pas de formule picturale, est pleine d’animation et se prête à une théâtralité mouvementée. C’est la Mort, munie d’une flûte, qui conduit la danse, tout en grondant ses victimes et en les faisant danser d’un pas bien vif. Sous sa direction, les solennités se transforment en sarabande macabre sans pitié: “*andad aca luego*”, “*llegad vos corriendo*”, “*en un salto*”, “*comiençe a sotar*”(13). On subit des étourdissements, on tremble, on tombe. De plus, la version espagnole fait preuve d’un courant satirique qui manque à sa cousine française. Il n’est pas difficile de comprendre pourquoi le thème de la mort en Espagne, à partir de la danse des morts, peut se renouveler et se faire accueillir par d’autres genres: la farce au XVI^e siècle, surtout *La Farsa de la Muerte* de Diego Sanchez Badajoz qui en reste l’exemple frappant et la *Farsa Llamada Dança de la Muerte* de Pedraza qui se présente comme auto sacramental; des allégories comme la *Danza de los Siete Pecados*, menés par Satan et truffée d’éléments comiques; des *Coplas de la Muerte*; et un titre de Sebastian de Horozco qui semble nous viser, nous, *El Coloquio de la Muerte*. Au XVII^e siècle, c’est le tour de la *comedia: Entremés de la Muerte* de

Quinones de Benavente, autour de 1625, qui comprend une danse de la Mort (devenue masculine) de caractère frénétique ainsi qu'une satire de la mode et des folies de l'époque; *Mogiganga de las Visiones de la Muerte* de Calderon qui parodie non seulement la danse macabre mais aussi la *comedia* elle-même. Au rire et au sourire espagnols s'ajoutent deux autres phénomènes: se confondent les personnages allégoriques du diable et de la mort; se confondent aussi la danse des morts et la danse de la folie. Le fou, représenté très tôt dans le défilé des victimes de la mort, s'attire un rôle principal. Les titres ne manquent pas: *La Censura de la locura humana* (1598) de Jeronimo de Mondragon, tiré directement de l'*Eloge de la folie* d'Erasmus; l'auto célèbre de Valdivielso, *El Hospital de locos*; *Los locos de Valencia* de Lope de Vega et trois pièces de Leon Marchante -*Baile del loco amor. Gusto loco, Baile de los locos*-, pour n'en mentionner que quelques uns. D'après Joël Saugnieux, de telles figurations marquent la fin de l'évolution de la danse des morts en Espagne:

C'est dans les genres légers que nous avons trouvé l'aboutissement ultime de la danse macabre; c'est là aussi que nous rencontrons les derniers cortèges de fous, également dépouillés de toute signification profonde. Cela nous renseigne hautement sur les changements survenus dans la mentalité espagnole entre la fin du Moyen-Age et le siècle d'or(14).

Le rire qui finit par dominer en Espagne se manifeste également en Allemagne. Les dessins de Hans Holbein, dit le jeune, et publiés à Lyon en 1538 sous le titre *Les Simulacres et historiées faces de la Mort*, connurent dans les siècles suivants un succès extraordinaire(15). Accompagnés de textes latins et français, ces dessins enlèvent à la danse macabre son aspect cérémonial. La Mort, représentée comme personnage masculin itinérant, se mêle de la vie quotidienne des gens. Souvent habillé d'une façon qui convient à ses ruses, ce personnage est l'ultime blagueur. Les images, pleines de mouvement, le dépeignent versant à boire à l'ivrogne, parant la femme vaniteuse, présentant à l'astrologue une tête de mort ou bien volant les sous de l'avare. A partir de ces images, on peut bien apprécier le goût allemand qui se traduit tantôt en les diableries d'un Goethe, tantôt en la raillerie profane d'un Hoffmann.

Voilà, alors, des sources auxquelles puise Gautier, ou directement, ou à travers des écrivains burlesques ou "grotesques" qui perpétuent dans leurs propres oeuvres des traditions esthétiques médiévales. Le thème de la mort, tel qu'il s'élabore dans ses premiers écrits, présente des paral-

lèles frappants avec celles-ci. La forme dialogique de *La Comédie de la mort* n'est autre que celle de la "Danse macabre" des Saints Innocents. Si le Ver remplace la Mort auprès de la Trépassée, c'est une tournure à la Villon. La Mort elle-même, parée en reine coquette dans "Portail" opère une séduction irrésistible: le dard de l'Amour, la petite mort freudienne mentionnée plus haut, est aussi celle de la Mort(16). C'est là la vie dans la mort et la mort dans la vie, la jouissance de la mélancolie et la mélancolie de la jouissance. Le Don Juan et le Faust de cette poésie, en tant qu'interlocuteurs, réunissent les deux traditions espagnole et allemande dans une glace jumelée d'outre-tombe qui reflète les simulacres de la condition humaine selon le *Till Eulenspiegel*, ("le miroir aux chouettes"), l'oeuvre à travers laquelle le thème du miroir passe dans le roman picaresque(17).

L'esprit blagueur, l'esprit ludique de ces deux traditions et surtout de la tradition espagnole, se fait l'une de caractéristiques principales des premiers écrits de Gautier. La danse macabre de *La Cafetière*, la musique frénétique des musiciens de la tapisserie et la sarabande drôlatique des personnages sortis des tableaux, réunit Hypnos et Thanatos, tout en ressuscitant les cadences de *La Dança General de la Muerte*. Les mésaventures du cauchemar et de l'éveil d'Onuphrius pourraient bien avoir comme conducteur l'ultime blagueur de l'oeuvre d'Holbein, qui se pare selon l'occasion jusqu'à porter le fameux "gilet de velours rouge" de Gautier lui-même. Le Diable, la Mort et la Folie, c'est-à-dire la démen- ce qui finit par s'emparer de l'artiste et dont le docteur Esquirol fait le bilan, se présentent comme une trinité profane, tous les trois d'une même souche dans leur forme évoluée.

Or il va sans dire que certains de ces traits, eux-mêmes de plus en plus évolués avec le temps et la maturation de l'écrivain, réapparaissent à travers l'oeuvre en prose de Gautier. En outre il est évident aussi que l'art de l'enluminure du Moyen-Age a apporté une contribution importante à l'ensemble de son oeuvre, et surtout à sa poésie. Comme le dit Thérèse Dolan au sujet des illustrateurs français de son temps -un Johannot, un Gavarni, un Gustave Doré- Gautier

*a découvert ... des qualités dans les créations des
illustrateurs qui correspondaient à son esthétique
personnelle, et, tout en vantant leurs créations, il
défendait sa propre production(18).*

Comme nous venons de le voir, cette dette ne s'avère nullement récente. Quant à la danse macabre, l'auteur de *La Cafetière* est loin d'être le seul à s'en inspirer au XIXe siècle. En musique, Liszt, Schubert, Saint-

Saens y ont tous consacré une composition musicale. En art, on connaît les danses macabres et d'Ernest Chritophe et d'Alfred Rethel, toutes les deux admirées par Baudelaire, la première, une miniature, servant de source inspiratrice pour la "Danse macabre" des *Fleurs du mal*. Mais, malgré ce renouveau de l'intérêt général, Gautier semble être unique à cet égard. En produisant ses premiers textes et même bien plus tard, lui, à la grande différence de Baudelaire, fait comme les Parisiens du *XVe* siècle qui ne connaissent que trop bien l'omniprésence de la mort - la mortalité de la peste et les ravages de la guerre de Cent Ans- mais qui savent tout de même rire, rire aux éclats, pour ne pas pleurer, tout en dansant autour de la pierre tombale.

Freeman HENRY
Université de Caroline du Sud

NOTES

1. *Pierre Menard, autor del Quijote* fait partie de la collection de courtes pièces en prose intitulées *Ficciones* que Borges publia en 1941 et qui, à côté d'*Aleph* (1949) lui forgèrent une renommée mondiale.
2. Théophile Gautier, *Les Grottesques*, texte établi, annoté et présenté par Cecilia Rizza, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1985.
3. "Albertus: Narrating Poetic Allegory", *Narratology and Narrative, French Literature series*, vol. XVII, 1990, p. 61 (c'est nous qui traduisons). Voir aussi *Seductive Resistance. The Poetry of Théophile Gautier*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994.
4. Théophile Gautier, *Poésies complètes*, éd. René Jasinski, 3 vol., Paris, Nizet, 1970. tome I, pp. 83-84. Toutes nos références à la poésie renvoient à cette édition.
5. Maurice Smeyers, *La Miniature*, traduction de Jacques Pycke, Turnhout, Brepols (Belgique), 1974, p. 15. En ce qui concerne l'illustration des textes du Moyen-Age et les arts décoratifs du livre, nous renvoyons le lecteur aux titres suivants: Jean Porcher, *L'Enluminure française*, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1959; Ferdinand Denis, *Histoire de l'ornementation des manuscrits*, Paris, Librairie ancienne et moderne, 1880; Michelle P. Brown, *Illuminated Manuscripts*, Malibu (California)-London, J. Paul Getty Museum-British Museum, 1995.
6. *Op. cit.*, p. 7.
7. *Bibliographica*, III, 1896, pp. 309-332. A ce sujet nous recommandons l'étude "lumineuse" de M. E. Thompson, *The Grottesque and the Humorous in Illuminations of the Middle Ages*.
8. *BSTG* n° 4, "Théophile Gautier l'art et l'artiste", 1983, p. 397.
9. "L'Architecture de la signification: Gautier et les visions architecturales romantiques", *BSTG* n° 4, p. 397.
10. Théophile Gautier, *L'Oeuvre fantastique*, éd. Michel Crouzet, 2 vol. Paris, Bordas, Classiques Garnier, 1992, tome I, p.39. Toutes nos références aux récits en prose de Gautier renvoient à cette édition.
11. Nos remarques sur les Saints Innocents et leur rôle dans l'histoire de la représentation

- picturale de la mort au Moyen-Age ont trouvé leur source, principalement, dans l'étude de Edwards F. Chaney, *La Danse macabre des Saints Innocents*, Manchester, Manchester University Press, 1945.
12. Pour la danse macabre espagnole et allemande, quatre études ont servi de guide: *La Dança General de la Muerte*, éd. Joseph M. Sola-Sole, Barcelona, Puvill, 1981; Florence Whyte, *The Dance of Death in Spain and Catalonia*, Baltimore, Waverly Press, 1931; Joël Saignieux, *Les Danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Lyon, Emmanuel Vitte, 1972; Léonard P. Kurtz, *The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature*, New York, Columbia University Press, 1934.
 13. P. Whyte dresse tout un bilan de cette frénésie, p. 47.
 14. *Op. cit.*, p. 321.
 15. Sur l'histoire de l'oeuvre d'Holbein, voir Alfred Scott Warthin, *The Physician of the Dance of Death*, New York, Hoeber, 1931 et *The Dance of Death by Hans Holbein the Younger*, Complete Facsimile of the Original 1538 Edition of *Les Simulachres et historiettes faces de la mort*, éd. Werner Gundersheimer, New York, Dower, 1971. Au sujet de l'oeuvre de Holbein, en 1837, Gautier a pu écrire à Eugène Piot qui préparait un voyage à Cologne: "Tu me demandes quelques explications, je te dirai ce que je sais. Il faut voir à Cologne beaucoup d'Albert Dürer ... (et) d'Holbein", Théophile Gautier, *Correspondance générale*, éd. Claudine Lacoste-Veysseyre, Genève-Paris, Droz, 1985, tome I, p. 87.
 16. Le thème de la sexualité de la mort parcourt le Moyen-Age. Tantôt féminine, tantôt masculine, la représentation picturale de la mort fait intégralement partie du phénomène. Josette A. Wiseman a consacré une étude intéressante à la misogynie érotique des *Danses macabres* de Guy Marchant (1485-1486), pour laquelle elle recourt à Freud et à Bataille: "Un Miroir déformant: hommes et femmes des Danses macabres de Guyot Marchant", *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, XXIII, 1993, pp. 275-299.
 17. Voir J. Saignieux, *op. cit.*, p. 20, n 20.
 18. "Gautier et les illustrateurs français", *BSTG* n° 4, "L'Art et l'artiste", p. 36.

LE REGARD DE GAUTIER SUR LES COMEDIES ESPAGNOLES DE LA MORT

à S.B.

*La mort est multiforme, elle change de masque
Et d'habit plus souvent qu'une actrice fantasque
Elle sait se farder,
Et ce n'est pas toujours cette maigre carcasse,
Qui vous montre les dents et vous fait la grimace
Horrible à regarder(1).*

C'est une opinion admise que la culture espagnole accorde une place de choix à la thématique de la mort. Lorsqu'il entreprend, en 1840, son voyage dans la péninsule, Gautier est engagé dans un processus d'appropriation de son angoisse, relative à la mort, dont la dernière partie de *La Comédie de la mort*(2) publiée deux ans plus tôt, porte le témoignage. Par une coïncidence dont il est permis de s'émerveiller, la culture espagnole qu'il va découvrir lors de ce voyage lui offrait des stratégies d'esquive contre une telle angoisse, dont il semble avoir fait son profit. A travers ses diverses expressions artistiques telles que la peinture, la sculpture et la danse, mais aussi la tauromachie -qui pour Gautier apparaîtra comme un art bien plus qu'un sport-, l'Espagne a pu offrir au touriste ébloui de 1840 des propositions pour apprivoiser la mort, pour jouer avec elle -d'où le terme de comédie-, pour l'utiliser en vue d'une oeuvre d'art, propositions qui vont permettre à l'écrivain d'orienter différemment son inspiration.

Peintures, sculptures, corridas, danses, telles sont les célébrations espagnoles de la mort auxquelles Gautier a consacré des textes informatifs ou dont il s'est inspiré pour des transpositions d'art, voire pour des constructions romanesques -je pense à *Militona*. Inspiration durable puisqu'elle couvre une bonne partie des "années exotiques" de Gautier, soit 1840, date des premières "lettres d'un feuilletoniste" (futur *Tra los montes*) à 1852, année de la composition d'"Ines de la Sierra", poème

qui marque un sommet, mais aussi un adieu à l'inspiration hispanique de Gautier.

L'ordre que nous suivrons -beaux-arts, tauromachie et danse- pourra sembler arbitraire. Il correspond cependant à un cheminement du plus réaliste (la sculpture polychrome) vers le plus symbolique, la danse.

Toutefois avant même d'entamer cet itinéraire, nous nous trouvons arrêté par des formes plus concrètes encore, plus pesantes, par des tombeaux.

Ils sont nombreux, surtout dans la première partie du voyage. Cortège funèbre croisé "en passant à Vergara", tombeaux des rois et infants de Castille, humbles tombes des chartreux à la Carteja de Miraflores, panthéon royal de l'Escorial, ils inspirent à Gautier des pages de prose et de vers lugubres qui ne surprennent guère le lecteur de *La Comédie de la mort*:

*C'est ici que la Mort propose son problème
Et que le voyageur, devant sa face blême,
Reculé épouvanté(3)*

La mort, elle est en outre inscrite au fronton même du recueil, dès les premiers vers du poème initial "Départ", elle menace le pin des Landes, elle est gravée au cadran de l'église d'Urrugne.

L'impression la plus déprimante semble avoir été donnée à Gautier à l'Escorial. L'ensemble du bâtiment ennuie et attriste le touriste qui éprouve, lorsqu'il descend au fond du Panthéon royal, une insurmontable impression d'écrasement:

Il fait dans ce caveau un froid pénétrant... Les morts que renferment les urnes sépulcrales paraissent plus morts que les autres, et l'on a peine à croire qu'ils puissent jamais venir à bout de ressusciter. Là comme dans l'église, l'impression est sinistre, désespérée; il n'y a pas à toutes ces voûtes un seul trou par où l'on puisse voir le ciel.

Malgré un sourire crispé qui voile tant bien que mal le sentiment d'oppression, on devine que le malaise de Gautier est presque autant culturel qu'existential: dans ce lieu où tout est figé, la notion même de célébration perd tout son sens. A tout prendre, les funérailles ostentatoires d'un homme du peuple porté en terre à visage découvert et qui dérivent des façons d'être de l'homme baroque sont bien plus acceptables. En Espagne, la mort se montre, s'impose, s'étale. Dans le palais de Philippe II, dans ce Panthéon construit par ses successeurs, elle est cachée, niée, les morts sont enfermés dans des cénotaphes pesants, rutilants, qui, pour

une sensibilité panthéiste comme celle de Gautier, les sépare à jamais des quatre éléments de la nature. Alors que les humbles chartreux de Miraflores, en se décomposant dans la terre de leur enclos, rejoignent les éléments naturels et donnent même un goût de mort à l'eau des fontaines, les dépouilles des monarques espagnols, comme des momies, sont un défi aux lois naturelles. Séparés du monde, du ciel, donc de l'élément air, le plus important pour Gautier, ils semblent soustraits aux lois naturelles et divines, la résurrection leur sera impossible. Le Panthéon de l'Escorial est ainsi la contre-épreuve de tout ce que les autres cérémonies espagnoles de la mort offriront à Gautier en termes de méditation, d'exorcisme, ou tout simplement de banalisation. En effet montrer la mort, la peindre, la mimer, la danser, ce n'est pas forcément se condamner à une méditation morbide. C'est aussi la braver, s'accoutumer à elle, apprendre à moins la craindre, railler sa propre peur.

La culture espagnole, imprégnée de catholicisme et de stoïcisme, ne cherche pas à repousser les images de la mort qui, au contraire, se montre à toutes les occasions, accompagnée même d'un cortège de souffrances ou de cruautés. La peinture et la culture espagnoles, fortement orientées vers le réalisme, proposent des spectacles pénibles qui ne surprennent qu'à moitié Gautier, connaisseur des artistes espagnols depuis l'exposition du Musée espagnol dont il fit un compte rendu dès 1837. Aussi écrit-il assez sereinement à propos du tableau décorant le chœur de la cathédrale de Burgos et représentant le martyr de Sainte Casilda(4) :

*Ces effrayants tableaux de martyres sont très
nombreux en Espagne, où l'amour du réalisme et de la
vérité dans l'art est poussé aux dernières limites...*

Malgré cela, la transposition d'art que constitue le sonnet "Sainte Casilda" figurant dans *Espana* adopte une esthétique moins rude. Les seins coupés de Casilda sont évoqués en termes valorisants :

*Et les seins déjà morts, beaux lis coupés en fleurs,
Blancs comme des morceaux d'une Vénus de marbre
Dans un bassin d'argent gisent au pied d'un arbre.*

Cette symphonie en blanc qui fait se succéder les lis, la Vénus de marbre, l'argent tend à nier l'horreur du supplice, d'autant plus que la pétrification permet de soustraire la beauté à la décomposition. Ici le bassin d'argent sert de mandorle, nous sommes en pleine idéalisme esthétique.

En revanche, le plat où est posée la tête de Jean Baptiste dans le poème

“A Madrid” est un plat, et rien d’autre. Le réalisme de la sculpture s’accompagne d’une mise en scène banalisante. L’objet se trouve

Dans le boudoir ambré d’une jeune marquise

et non dans une église. Il est posé sur un plat comme pour un festin anthropophagique et non pas exposé à l’écart sur quelque autel domestique. C’est un bibelot décoratif, au même titre qu’un vase de fleurs ou un bodegon. La jeune marquise à qui cette sculpture appartient et qui en détaille les beautés, n’est pas seulement l’avatar sadique de Salomé-Hérodiade, c’est tout simplement une Espagnole dans le bon sens du terme, dont le goût artistique a été formé à l’école du réalisme le plus pur :

Quelle imitation dans ces veines tranchées

Où le sang perle encore en gouttes mal séchées!...

Certes la violence du réalisme de l’école espagnole surprend souvent Gautier. Les pièces célèbres consacrées à Ribera, Zurbaran et Valdès Leal sont autant d’interrogations capables d’ébranler l’esthétique personnelle de Gautier, grand admirateur des Italiens, des Vénitiens surtout. On peut cependant mesurer, à l’intérieur même du Voyage mais surtout dans *España* et dans les articles postérieurs consacrés à l’art espagnol une profonde évolution de Gautier. Certes, après *España*, il ne se risquera plus à répéter des assertions telles que

Nous pouvons affirmer que l’école espagnole n’a pas de caractère particulier et qu’elle est italienne ou flamande, et souvent toutes les deux à la fois(5).

Il ne répètera plus que

le génie de ce peuple (est) dénué complètement d’esthétique(6).

Au contraire. Les Espagnols lui auront appris à s’accommoder de trois monstres, effroi de l’art antique: la misère, la laideur et la caducité(7).

Si Gautier eut quelque difficulté à s’habituer aux chefs d’oeuvre de Montanes de Séville, Zurbaran ou Ribera, la tauromachie, autre invention ibérique le séduira immédiatement. Il y verra un sport, un art, un rituel qu’il définit toujours en termes élogieux. Pour lui la tauromachie est

le seul vestige des arènes antiques, ce mâle divertissement, ce drame de la vie et de la mort, qui amusait les Romains quand ils étaient maîtres du monde (8).

“Ce drame de la vie et de la mort”...Par cette formule lapidaire Gautier indique sans équivoque que la corrida était pour lui la dramatisation de cette lutte fatale de l'homme contre son destin ou plus simplement contre la mort elle-même. La puissance aveugle du taureau, vaincue par l'adresse et l'esprit humain compose, en somme, une allégorie assez réconfortante de notre destinée, même si l'enjeu de ce simulacre, puisque le danger est bien réel, est la vie du torero elle-même. Présente sans cesse, la mort doit rester presque invisible, y compris la mort de la mort elle-même, la mise à mort du taureau. Les plus beaux coups rapportés par Gautier sont ceux de mises à mort rapides, propres, parfois inattendues pourvu qu'elles soient dans les règles de l'art et sans effusion de sang(9). Ainsi, l'homme devient lui-même le souverain de la mort dont il use et dispose.

Avec Gautier, incomparable dans la description et le récit, le spectacle monotone des corridas est toujours agréable, inattendu et varié. Pourtant il écrit:

Rien n'est plus simple et plus primitif que ce divertissement. Le sujet est la vie et la mort;-l'intérêt du drame, de savoir qui sera tué, de l'homme ou de l'animal féroce. -La pièce est invariablement divisée en trois actes qui pourraient s'intituler: la lance, la banderille et l'épée. Mais cela suffit pour tenir hale-tants des milliers de spectateurs pendant des journées entières(10).

Le rapprochement avec le théâtre est important car il souligne la participation du public par le regard. Sans le public, la corrida, tout comme le théâtre, est dépourvue de sens. C'est une sorte de répétition générale de ce qui nous arrivera à tous, un simulacre de la mort, pour emprunter l'expression d'Holbein. Dans un autre texte qui raconte avec brio les courses royales de Madrid en 1846 à l'occasion des mariages espagnols, Gautier esquisse un rapprochement avec la comedia espagnole du XVIIème siècle:

Un vieil usage, précieusement conservé, car il fait les délices et la joie du peuple de Madrid, veut qu'en ces solennités six alguazils à cheval se tiennent dans la place tout le temps que dure la course, la tête tournée du côté de la reine, et par conséquent, ne pouvant rien voir de ce qui se passe derrière eux... Malgré la sévérité de leurs vêtements noirs, ces pauvres diables sont les gracieux, les niais et les paillasses de cette sanglante comédie(11).

Gautier joue avec les mots. Une comédie ne saurait être sanglante. Une comedia oui, sans doute: n'est-elle pas une forme dont s'inspira le drame romantique?

Dans ses récits et ses évocations, Gautier excelle à peindre en quelques mots les protagonistes et à les opposer. Voici le taureau avec *ses cornes aiguës, aux pointes bien tournées, aux jambes sèches, fines et nerveuses promettant une grande légèreté*(12).

Voici les chulos

en escarpins, bas de soie rose, culotte de tricot, gilet et veste de couleur vive, chamarrés d'autant de broderies, de passequilles, d'aiguillettes, de franges, de torsades, de boutons en filigranes d'or et d'argent que l'étoffe peut en supporter, la taille assurée d'une large ceinture de soie à plusieurs tours, coiffés de la coquette montera perchée sur l'oreille....(13).

Ce spectacle bigarré est un grand cérémonial, simple, élémentaire, mais qui met en présence des symboles fondamentaux:

Nous trouvons que ce spectacle est noble, héroïque, et digne d'un peuple vaillant; il démontre la supériorité du courage sur la force brutale et de l'esprit sur la matière. Cette lutte où le combattant le plus faible est presque toujours vainqueur, et cela par le sang-froid, par l'appréciation juste du danger, inspire à l'âme des spectateurs un sentiment de fierté bien différent du trouble où les laissent les émotions du théâtre....

écrit-il en 1843(14). Cette supériorité de la corrida sur le théâtre s'explique, tout simplement, parce qu'elle nous concerne tous, nous qui sommes mortels et qui le savons.

Dès cette époque, Gautier qui a lu ou parcouru le traité que le grand totero Montès a écrit sur l'art taumachique, peut passer pour un aficionado. Par la suite il ne manquera pas une occasion d'assister à d'autres courses et l'effet que produiront sur lui les courses royales de 1846 sera assez vif pour lui inspirer le beau roman de *Militona*(15). C'est une oeuvre essentiellement tragique. Tout le monde a présent à l'esprit le brutal dénouement de ce roman où Juancho, le fier torero dédaigné par Militona, se laisse tuer par le monstre sous les yeux de sa bien-aimée:

Juancho lança sur la loge où se trouvait Militona un regard ineffable où se fondaient tout son amour et toutes ses souffrances, et resta immobile devant le taureau. L'animal baissa

la tête. La corne entra tout entière dans la poitrine de l'homme et en sortit rouge jusqu'à la racine. Un colossal cri d'horreur, composé des dix mille voix, monta vers le ciel Militona se renversa sur sa chaise, pâle comme une morte. Pendant cette minute suprême, elle avait aimé Juancho.

Dans ce récit au plus haut point romantique, Gautier a rebroussé chemin vers sa première inspiration. La mort, ici, n'est plus évitée par un complexe cérémonial, mais recherchée au contraire par un individu solitaire et farouche. Sacrifiant sa vie par désespoir d'amour, Juancho frustre son public de l'exorcisme attendu. A la vérité, s'il est seul à mourir, c'est l'Homme, l'Humain qui ici a été vaincu. D'où le cri de la foule menacée, la pâmoison et l'élan d'amour de Militona.

L'attrait de Gautier pour les danses espagnoles ne fut pas moins total que celui qui le porta vers la tauromachie. Il fut plus précoce puisqu'il précéda le *Voyage* d'environ cinq ans, ayant commencé vers 1835, dès que se produisit à Paris une authentique danseuse andalouse, Dolorès Serral. Les comptes rendus enthousiastes de Gautier se succèdent et suivent ou précèdent l'engouement des Parisiens pour les spectacles plus ou moins authentiques qui familiarisent la capitale française avec les cachuchas, boleros, jaleos et autres seguedilles. Le vocabulaire de Gautier n'est pas très précis, pour lui, toutes ces danses se ressemblent, comme se ressemblent les costumes et il éprouve la plus vive reconnaissance pour les soeurs Noblet, Fanny Essler et Nathalie Fitz-James d'avoir adopté à leur tour les pas espagnols. Dans ses comptes rendus, comme il le fera pour les corridas, Gautier insiste beaucoup sur le costume rutilant des danseuses, mais aussi sur la spécificité de leurs mouvements:

*Tous ces peuples du Midi dansent autant avec le corps
qu'avec les jambes*

écrit-il à propos d'un spectacle espagnol donné à l'Opéra(16).

Lors du voyage, les déceptions commencent à Vitoria où il subit, pendant quelques minutes, un bolero funèbre dansé par des vieux artistes décrépits. A Madrid, la bonne société danse au piano et même à Grenade, les soirées ne comportent

*hélas! ni jota, ni fandango, ni bolero, ces danses
étant abandonnées aux paysans, aux servantes et aux
bohémiens.*

Malgré tout il voit danser le peuple, à Velez Malaga notamment où il entend chanter aussi une tuna d'étudiants et assiste enfin à un "baile

nacional” au théâtre de Malaga, soirée où il découvre une danse nouvelle pour lui, la malaguena. Signalons l’importance de cette immersion de Gautier dans la culture andalouse au cours de cet été 1840. Il connaît alors suffisamment d’espagnol pour recopier dans ses carnets des coplas, fragments du cante jondo le plus authentique dont il s’inspirera pour composer quelques unes des poésies les plus originales d’*España*. En ce qui concerne la danse, la moisson n’est cependant pas abondante et c’est à Paris, lorsqu’il assistera à d’autres spectacles de danses espagnoles qu’il éprouvera les émotions les plus profondes et que le rapprochement se fera chez lui entre les danses espagnoles et les autres célébrations de la mort découvertes en Espagne. A l’époque du premier voyage, bien qu’il ait déjà affirmé que

les Espagnols sont les premiers danseurs du monde(17),

les danses espagnoles lui semblent seulement destinées à exprimer l’amour, et leur caractère “osé et dévergondé(18)” l’enchanté. Ce sont des danses de séduction entre un homme et une femme et non la complexe parade de l’âme humaine jouant avec la mort ou la figuration dansée d’une corrida où la danseuse, mimant la cape, attire et esquive le danseur, c’est-à-dire le taureau. C’est sans doute l’apparition à Paris d’une nouvelle danseuse espagnole, en 1852, la Petra Camara, qui arrachera Gautier à la séduction superficielle des apparences. En 1853, il lui consacre deux beaux articles dans *La Presse*. Dans l’un, il l’appelle

cette somnambule, ce vampire de la danse avec sa grâce effrayante et son charme inquiétant, irrésistible comme la mort(19).

Dans l’autre(20), il la compare à une Pythie de la danse et il décrit longuement sa segedille sur quatre colonnes. On pourrait citer d’autres textes, mais ils ne feraient que présenter en désordre quelques-unes des beautés dont se compose le fameux poème “Inez de la Sierra” composé l’année précédente et dédié à cette même Petra Camara. On se rappelle que, dans ce poème, Gautier s’inspire du conte de Nodier dans lequel trois officiers français voient apparaître dans un vieux château, le fantôme d’une jeune comtesse assassinée trois siècles plus tôt. Elle mange avec eux et danse pour eux un ballet d’autrefois. A cette fiction, assez fidèlement reprise, Gautier donne cependant une signification originale. La danseuse représente “l’Espagne du temps passé”, c’est-à-dire l’âme même de l’Espagne. Dans une première version, moins condensée, il avait explicité son idée:

*Dans cette danse fantastique
Aux pas funèbres et charmants,
Revit l'Espagne poétique
Avec ses vieux enchantements.*

*Grâce arabe, fierté romaine,
L'Espagne du romancero,
Ayant au coeur, comme Chimène
Des gouttes de sang de taureau(21).*

La dernière image était peu cohérente et obscure. Mais le rapprochement avec la corrida demeura. La danseuse porte en guise de jarretière
la divisa prise au taureau(22)

c'est-à-dire qu'elle est l'amante d'un torero. Mais en même temps elle est morte comme le taureau lui-même
un poignard dans le coeur.

Toutes ces significations se superposent: elle est morte, elle est en même temps immortelle comme l'Espagne elle-même puisqu'elle danse toujours sous les traits de la Petra Camara: elle est l'âme de l'Espagne; elle est la Poésie.

La perception en profondeur, à travers les diverses formes d'art espagnol de ce qu'il est convenu d'appeler "l'âme espagnole" a sans aucun doute été une étape importante pour Gautier dans ses efforts pour apprivoiser la mort. L'exotisme de l'Espagne et de sa culture n'étant que relatif, Gautier parvient sans trop de difficultés à comprendre, par le biais de l'art, la philosophie originale de l'Espagne devant la mort et à en faire son profit sans doute en tant qu'homme et en tout cas en tant qu'artiste. Les Espagnols ont fortifié Gautier dans ses efforts pour apprivoiser la mort, soit en la contemplant en face (rôle de la peinture et de la sculpture), soit en jouant avec elle par torero interposé, soit enfin en l'intégrant à son âme à la façon des danseurs.

L'évolution de Gautier ne fut cependant pas une conversion soudaine. Si son engouement pour la tauromachie fut immédiat et lui inspira un beau roman, les écoles de peinture et sculpture espagnoles furent pour lui un sujet de questionnement longtemps renouvelé et non moins fécond. Quant à la séduction qu'il éprouva avant même son voyage de 1840 pour les danses espagnoles, elle semble être restée longtemps pour lui un plaisir d'esthète avant de prendre à son tour une signification spi-

ritualisée et symbolique et de devenir elle-même source d'inspiration pour d'autres transpositions des comédies, ou plutôt des célébrations espagnoles de la mort.

François BRUNET
Université Paul Valéry Montpellier

NOTES

1. *La Comédie de la mort*, "La Mort dans la vie", IV, éd. des *Poésies complètes* par R. Jasinski, tome II, p. 23.
2. Notamment la partie IX de ce poème, *op. cit.* II, pp. 45-49.
3. *La Comédie de la mort* VI, *op. cit.* tome II p. 132.
4. R. Jasinski a montré que le tableau de Burgos concernait en réalité Sainte Centolla dont le martyre, peint par Juan Rizi, ne se présente pas du tout tel que le décrit Gautier. Ce sonnet n'est donc pas une "transposition d'art", mais une récréation de l'invention de Gautier.
5. Feuillet de *La Presse* du 24 septembre 1837.
6. *Voyage en Espagne*, éd. Folio, 1981, p. 81.
7. *La Presse* du 27 août 1850.
8. *La Presse*, juillet 1853.
9. Au cours de sa vie, Gautier assista à un assez grand nombre de corridas. Voici celles que nous avons pu recenser:
 - pendant le voyage de 1840: courses à Madrid en juin; à Malaga et à Jérez (août ou septembre).
 - à Madrid à nouveau, en octobre 1846, au moment des "mariages espagnols".
 - en 1848 à Bilbao. C'est au cours de cette course que "Cayetano Sanz tua pour nous Cachirulo, un taureau navarrais d'une agilité et d'une férocité rares, dont il nous présenta au bout de son épée la devise violette que nous gardons précieusement parmi nos plus chers souvenirs." Cette devise (la "divisa" dont les couleurs signalent dans quelle ganaderia la taureau a été élevé) qui était exposée chez Gautier avec d'autres souvenirs de tauromachie, il en est également question dans *Quand on voyage*, p. 84, et dans le *Second rang du collar* de Judith Gautier, p. 95.
 - à Saint-Esprit près de Bayonne en septembre 1853.
 - à Vitoria en septembre 1864.Parmi les beaux coups rapportés par Gautier, en voici deux: Le picador Romero vient d'être renversé avec son cheval par un magnifique animal particulièrement redoutable. Pourtant, le cheval se relève, Romero n'ayant même pas vidé les étrières. Quant au taureau... il "fit sept ou huit pas vers le cheval, s'arrêta, remua deux ou trois fois la tête d'un air songeur (...), s'envoya un peu de terre sous le ventre et parut vouloir recommencer l'attaque; mais subitement, et sans que rien pût faire prévoir un tel dénoûment, il tourna sur lui-même et roula les quatre sabots en l'air en poussant un sourd beuglement. Il était mort. Romero, en tombant, lui avait enfoncé sa lance jusqu'au coeur, à l'endroit qu'en Espagne on appelle la cruz, et qui se trouve au bout de la raie du dos, à la naissance du cou, entre les deux omoplates. Quand la foule eut compris ce coup miraculeux, à l'enthousiasme succéda la frénésie: des tonnerres d'applaudissements, des ouragans de braves éclatèrent de toutes parts avec une furie inimaginable;

c'étaient des cris, des hurlements, un tumulte à devenir sourd...(La Presse, 14 octobre 1846, *Loin de Paris* (1865), pp. 194-195). Autre exemple de mise à mort réussie: "D'un coup plongé de haut et de la perfection la plus classique, Montès dépêcha l'animal avec cette maestria qui n'appartient qu'à lui. Pas d'effort, pas de violence, rien qui indique la crainte ou fasse sentir le péril; il semble, quand on voit Montès à l'oeuvre, que rien n'est plus facile à tuer qu'un taureau; l'épée entre dans ce corps comme dans du beurre. La plaie est fermée si exactement par la lame, et la place si bien choisie, qu'il n'y a pas une goutte de sang répandue et que la mort arrive avant l'agonie(La Presse, id., *Loin de Paris*, pp. 200-202)". En revanche, lorsque le taureau est mis à mort sans respect des règles de l'art, Gautier partage entièrement l'indignation des aficionados. C'est ce qui eut lieu lors d'une course à Malaga (été 1840), où le même Montès mécontenta son public; (un taureau particulièrement redoutable avait mis hors de combat plusieurs picadors, tué de nombreux chevaux et était resté maître de l'arène): "Montès exécuta trois ou quatre passes avec la muleta, tenant son épée horizontale à la hauteur des yeux du monstre, qui tout à coup tomba comme foudroyé et expira après un bond convulsif. L'épée lui était rentrée dans le front et avait piqué la cervelle, coup défendu par les lois de la tauromachie... Quand on eut compris ce coup, car ceci s'était passé avec la rapidité de la pensée.... un ouragan d'injures et de sifflets éclata avec un tumulte et un fracas inouï... Montès était livide, son visage verdissait de rage.... (Voyage en Espagne, p. 345)".

10. *Tauromachie*, publication du Musée des familles avec sept gravures sur bois d'après Goya, août 1843.

11. *Loin de Paris*, p. 183.

12. *Voyage en Espagne*, p. 343.

13. "De Paris à Madrid", *Moniteur universel* du 8 septembre 1864.

14. *Tauromachie*, op. cit.

15. *Militona*, 1ère éd., janvier 1847.

16. *La Presse*. Les articles que Gautier a consacrés aux danses espagnoles sont assez nombreux (voir *Histoire des oeuvres de Théophile Gautier* par C. Spoelberch de Lovenjoul). Voici ceux que nous avons dépouillés:

La Presse, 2 octobre 1837: Mesdames Noblet et la cachucha, Dolorès.

Ibid., 7 août 1838: Palais Royal: Acteurs espagnols. Dona Marianna.

Ibid., 4 février 1839: Gymnase: la Gitana, par MM. Laurencin et Duverger. Vogue de Bohémiennes. Mademoiselle Nathalie et ses costumes.

Ibid., 28 juillet 1839: Opéra: Danses espagnoles.

Gautier ne semble pas avoir distingué nettement les danses du nord de l'Espagne, comme la jota (Aragon) ou le fandango (Pays basque) des danses andalouses, du flamenco. Ce sont ces dernières d'ailleurs qui semblent avoir été importées en France les premières ainsi que le montre le vocabulaire hybride répandu à ce moment: les boleras de Cadix (juillet 1839) par exemple. Ou le terme jaleo qui ne désigne aucune danse en Espagne mais plutôt le brouhaha de foule. La seguedilla (seguidille chez Gautier, voir *España*, poésie n° 13) est une danse de la Manche. Pourtant, Gautier a été au contact de l'art flamenco authentique, comme le prouvent les coplas et autres fragments de cante jondo recueillis dans ses carnets de voyage. Mais l'ethnographie musicale n'était pas encore commencée. Elle ne sortira des limbes que bien plus tard avec les recherches rigoureuses d'un Manuel de Falla entre autres. A notre connaissance, Gautier, qui n'a fait qu'une brève escale à Barcelone, ignorait tout de la sardane dont il n'a jamais parlé. En 1846, il assista à l'ancien café Cervantès, à Madrid, à une répétition de "comparsas", danses des provinces d'Espagne, puis aux danses proprement dites pour le public. Elles semblent l'avoir médiocrement enchanté.

- “C’était de l’espagnol suisse (Loin de Paris, pp. 163 sqs)”. Autres articles:
- La Presse*, 10 février 1852: Palais Royal: Las dansores espagnolas (sic).
- Ibid.*, 22 novembre 1852: Gymnase: Danseurs espagnols.
- Ibid.*, 17 janvier 1853: Cirque d’hiver: Les pandéristes espagnols (dans cet article, important et brillant, le rapprochement entre la corrida et les danses espagnoles est assez poussé).
- Ibid.*, 1er février 1853: Théâtre lyrique: Le Lutin de la vallée (article dans lequel Gautier cite quatre strophes d’“Inez de la Sierra”, à propos d’une madrilena dansée par Madame Guy-Stéphane).
- Ibid.*, 7 juin 1853: Gymnase: Les Folies d’Espagne par M. Hernandez. La Petra Camara.
17. 28 juillet 1839.
 18. Octobre 1837.
 19. *La Presse*, 1er février 1853.
 20. 7 juin 1853.
 21. Cité par Lovenjoul *op. cit.* tome II p. 31.
 22. “Inez de la Sierra”, “A la Petra Camara” vers 72. Pour la signification du mot “divisa”, voir note 9.

MORBIDITE DE L'AILLEURS : DE GAUTIER A RIMBAUD

L'omniprésence des résonances mortifères dans l'oeuvre de Gautier est fréquemment commentée, mais c'est d'une donnée plus spécifique qu'il sera question ici. Je voudrais montrer que la représentation de l'Ailleurs notamment oriental est au XIXe siècle, chez Gautier et chez d'autres, balisée par une structure et une thématique morbides qui sont offertes comme une thématisation partielle de l'étrangeté de l'Ailleurs. Comme c'est banalement le cas, on entendra certes morbidité par "qui a à voir avec la mort", selon une acception approximative dans laquelle "morbide" subit l'attraction sémantique de "macabre". Plus largement, on parlera de "morbidité" pour désigner des formes secondes, allusives, euphémistiques, hyponymiques, subduites ou symboliques, de la mort. Parmi ces formes subduites ou secondaires, nous observons que les atteintes à l'humanité (au sens abstrait du terme), les représentations de la dégénérescence, de la dégradation ou de la perversion de celle-ci, mais aussi la perturbation des "états de la matière", prennent une place importante et offrent à l'écriture de l'Ailleurs de nombreuses ressources thématiques et expressives.

Le champ ainsi découpé est à la fois plus large et plus indéfini que celui des représentations de la mort; il semble inviter à des analyses plus médiatisées.

Commentant dans un article qu'il consacre au tableau du peintre Decamps, "Le Supplice des crochets", Gautier dit:

Le ciel est d'un bleu ironique.

Que peut bien signifier ce "bleu ironique" chez quelqu'un qui s'est dépeint dans l'incipit du Voyage en Algérie comme victime de la "maladie du bleu", ce syndrome mélancolique qui affecte le voyageur orientophile frustré du soleil et de l'azur méditerranéens? La description du tableau peut nous apporter quelques éclaircissements:

(...) Les hommes se poussent, les enfants crient et les soldats

bâtonnent, le tout avec un phlegme admirable. Du reste, pas un signe d'intérêt pour les patients, à-l'exception d'une femme qui se renverse et qui se couvre les yeux avec un enivrement de douleur admirablement senti; personne n'a l'air de se douter que ce sont des hommes et non des bottes de foin qu'on lance sur ces crochets aigus: ils ont l'air d'assister à un exercice de gymnastique. Il fallait être un peintre de la force de Decamps pour exprimer d'une manière aussi profonde la résignation fataliste et l'impassibilité de l'Orient (...). Nous parlions tout à l'heure de l'insouciance tout à fait turque de Decamps, nous avons dit qu'il était impartial et désintéressé comme la nature. En effet cette abominable boucherie est éclairée par le soleil le plus vif, le plus rayonnant et le plus gai du monde; il y a sur cette scène une intensité de lumière, une vivacité de couleur qui réjouirait la tristesse elle-même. Le ciel est d'un bleu ironique, et pour dernier sarcasme du fort contre le faible, une cigogne blanche, tendant les pattes en arrière, traverse tranquillement l'azur avec un serpent qui se tord dans son bec (1).

Gautier loue Decamps d'avoir restitué un Orient auquel les valeurs humanistes sont étrangères.: le "fatalisme" efface la liberté, "le phlegme" et "l'impassibilité" n'existent qu'au prix d'un renoncement d'identification qui fonde le sentiment de l'humanité et de sa dignité comme transcendance, et, plus concrètement, mais, tout autant, symboliquement, il s'agit d'un monde où l'on ne fait guère de différence entre une "botte de paille" et un homme.

Il convient de donner ici tout son poids à cette "impassibilité de l'Orient", car elle participe pleinement du syndrome de la morbidité orientale et de l'intertextualité de cette dernière: c'est d'"impassibilité" que parle Fromentin(2) à propos du paysage désertique aussi bien que du visage des Sahariens (lui-même insiste sur l'analogie); c'est naturellement l'impassibilité du Sardanapale de Delacroix(3), qui aime le regard du spectateur; enfin, le Bateau ivre rimbaldien(4), inaugure sa dérive par cet exorde célèbre:

Comme je descendais des Fleuves impassibles.

On connaît l'acception psychologique banale de l'impassibilité: le mot permet soit de louer une sorte de sang-froid grâce auquel le Sujet résiste aux émotions violentes, soit, à l'inverse, de stigmatiser une réserve choquante, un refus de l'interaction affective, émotionnelle ou de la

réaction morale prescrite par la situation. Dans le cadre de la constitution et de la représentation du paradigme Orient/Occident au XIXe siècle, le verdict d'impassibilité vise à stigmatiser chez l'Oriental une dominante de sous-intensité dans les relations inter-individuelles, et, plus profondément, une indifférence à (voire une complaisance pour) la cruauté, la souffrance, la perversion, le dévoiement moral, -bref, la morbidité, d'autant plus qu'il est souvent question, en la matière, comme c'est précisément le cas dans le tableau de Decamps, des choses de la mort. Cette perversion est redoublée par l'existence d'un pendant symétrique: la surintensité qui dans les représentations orientophiles du XIXe siècle accompagne l'exploitation de la thématique du déchaînement émotionnel, de la fureur érotique ou homicide. Cette logique de bascule de l'antinomie perverse nous installe d'emblée au coeur de la morbidité orientale, qui est faite certes d'une thématique morbide, mais aussi d'une structure à l'intérieur de laquelle des motifs qui sont normalement étrangers à une thématique mortifère ou déshumanisante (le bleu du ciel par exemple) sont aspirés dans la négativité perverse de la morbidité: la structure morbide est une structure de brouillage qui permet l'approfondissement vertigineux de la morbidité.

Quant aux "Fleuves impassibles" rimbaldiens, ils indiquent une forme complexe de désinvestissement anthropomorphe sur lequel nous reviendrons, en fait un refus de l'anthropomorphisation de la nature, prélude indispensable à l'expérience de la voyance et de la dérive, et s'intègrent eux aussi dans un jeu de tensions morbides, puisque l'autre donnée inaugurale de cette dérive est l'intervention sanguinaire (en surintensité donc) des "Peaux-Rouges".

A l'analyse de cette impassibilité signalétique et inaugurale, il faut joindre celle de l'"ironie" dont parle Gautier à propos du ciel bleu. Elle est un autre signal de l'intrusion dans un univers dont la charge d'humanité (au sens abstrait du terme) est problématique et l'ancrage dans la sphère de la morbidité assez évident. Le bleu du ciel, "ironi(sé)", se sépare de ses banales connotations euphoriques (celles auxquelles fait allusion Gautier lorsqu'il parle de "la maladie du bleu") et introduit au contraire une dissonance irréductible entre l'homme et son univers. S'il faut justifier ce choix précis du mot "ironie" et celui du mot "sarcasme", on dira que tous deux explicitent la fonction de dénégation que la beauté de l'Orient oppose à la souffrance de l'homme, et que c'est précisément le caractère tonitruant (ce que Flaubert appelle dans ses lettres d'Egypte les "tintamarres de la couleur") de cette beauté qui accable l'homme.

L' "ironie" correspond donc à un renversement total, participe d'une bascule euphorie/dysphorie, exaltation/accablement, absolument essentielle, dont l'oeuvre "orientale" de Gautier offre diverses représentations. Examinons par exemple le champ sémantique de l'accablement dans le deuxième poème du dyptique "Nostalgies d'obélisques", "L'Obélisque de Luxor"(5):

*Au-dessus de la terre nue,
Le ciel, autre désert d'azur,
Où jamais ne flotte une nue
S'étale implacablement pur.*

La relation en miroir ciel/désert est exprimée de manière redondante avec la métaphore "désert d'azur"; le syntagme "autre désert" aurait suffi, mais la métaphore "désert d'azur" permet d'explicitier le retournement dysphorique des connotations azuréennes (c'est l'équivalent du "bleu ironique"); celui-ci repose notamment sur un "blocage" de la verticalité, à laquelle se substitue la quasi-coalescence des deux horizontalités, et la négation (consécutive) de toute dynamique ascensionnelle du regard (avec les valeurs euphoriques qui l'accompagneraient, et qui l'accompagnent effectivement dans l'incipit du *Voyage en Algérie* lorsque Gautier parle de la "maladie du bleu"). La disqualification de la dimension ascensionnelle et de ses connotations dysphoriques était préparée notamment par une notation coloriste et un jeu de déplacement, dès la strophe 2 :

*Le désert sous le soleil morne
Déroule son linceul jauni.*

La verticalité était d'ores et déjà retournée dans une logique d'accablement embrayée par la préposition "sous", tandis que la dimension horizontale était dominée par deux notations mortifères: celle introduite par le verbe "dérouler", qui insinue la vocation défigurante de la spatialité désertique, celle contenue explicitement dans la métaphore du "linceul". Enfin, le traitement de la couleur est ici révélateur, avec le "déplacement" du jaune: ce n'est pas le soleil qui est jaune (connotations euphoriques et vitalistes), puisqu'au contraire il est "morne"; indice très clair d'une sous-intensité morbide(6). Au contraire, le sol du désert est un "linceul jauni", et l'adjectif renchérit sur les connotations mortifères du substantif: ce "jauni(ssement)" renvoie au fantasme gautiérien, saturé de morbidité et dominé par une tension paradoxale, par une logique de brouillage d'une "éternité de dégradation", fantasme souligné par l'aspect résultatif de l'adjectif "jauni", qui indique une décoloration elle-même indice d'une dégénérescence de la matière qui affecte la repré-

sentation de l'éternité dans ce poème (7).

Le nappage azuréen n'est plus, dans la strophe 3, solidaire des valeurs poétiques déréalisantes euphoriques qui peuvent être les siennes, et le brouillage, aussi bien que le malaise, qui résultent de cette dénaturaison entraînent l'apparition d'un syntagme en tension oxymorique: "implacablement pur". Cette "pur(eté)" qui procède de l'"éta(ent)" du ciel (le "nappage azuréen" dont nous parlions), est réfractaire à ce que l'on peut nommer, en recourant à la phraséologie philosophique, "l'accident": la présence d'éléments dynamiques, mouvants, fugaces, et pour ainsi dire aléatoires dans le paysage, et la traduction de la vie par le mouvement, l'activité. Cette résistance qu'oppose la "minéralisation", la vitrification de l'azur (conséquence paradoxale de l'incandescence désertique -tout comme la saturation lumineuse se retournera en asthénie lumineuse), miroir de la minéralisation du désert et variante du "bleu ironique", est traduite a contrario par l'image antithétique de la "nue" qui "flotte". A la densité minérale s'oppose la fluidité du nuage, son caractère essentiellement mouvant, dynamique, image en définitive d'une "fluidité vitale", d'un vitalisme dont l'Egypte est exempte(8) ("Le ciel, autre désert d'azur /Où jamais ne flotte une nue"). L'absence du nuage anticipe logiquement sur l'absence de précipitation fécondante :

Ici jamais le vent n'essuie

Une larme à l'oeil sec des cieux(9)

qui elle-même glose la "stéril(ité)" du désert(10), renchérit sur les connotations mortifères du "ciel morne" et, sans doute, sur l'impassibilité du paysage -prise littéralement, la métaphore de la larme telle qu'elle est traitée ici dénonce bien une absence d'émotivité constitutive de la terre d'Egypte(11)-. La pur(eté) du ciel égyptien prend dès lors une valeur mortifère, qui justifie la présence de l'adverbe "implacablement", chargé d'expliciter l'inhumanité de ce paysage incandescent et vitrifié.

La neuvième strophe offre une autre formulation de l'accablement oriental :

Produit des blancs reflets du sable

Et du soleil toujours brillant,

Nul ennui ne t'est comparable,

Spleen lumineux de l'Orient!

La complexité de la structure phrastique, avec son apposition initiale, son apostrophe finale et sa modalité exclamative, solennise cette évocation redondante ("ennui/spleen") du "spleen lumineux de l'Orient". Ici encore l'accablement est consubstantiel du blocage de la verticalité et de la suggestion d'une "neutralisation" terre/ciel, notamment à travers la

notion de "reflet".

Le spleen est généralement associé à l'asthénie lumineuse: pas seulement parce que le spleen baudelairien (pluie, espace confiné et "drapeau noir" de l'angoisse) a dans notre mémoire culturelle largement estompé le spleen gautierien, mais parce que sa couleur symbolique est effectivement le noir ("bile noire"), "compliquée" parfois de son insertion dans le moule de l'oxymore, avec la variante du "soleil noir", qu'on rencontre chez Gautier et chez Nerval(12). C'est d'ailleurs en suivant le fil de l'oxymore du "soleil noir" qu'on peut interpréter ce "spleen lumineux", syntagme lui aussi en tension oxymorique, dans lequel il nous incite à lire une matrice paradoxale: celle de la "saturation lumineuse" ("soleil toujours brillant"), dont les effets sont effectivement décrits par les voyageurs du XIXe siècle comme une dévitalisation de la palette des couleurs, et qui surtout s'inverse pour signifier "l'asthénie vitale" -celle qui, chez Gautier comme chez Fromentin ou chez Flaubert(13), est traduite par l'adjectif "morne".

Et pourtant, on l'a déjà dit, la "maladie du bleu" renvoie bien chez Gautier à une appréhension euphorique de l'Orient, tandis que dans l'incipit du Voyage en Algérie, à l'intérieur de ce même cadre offert par la symbolique météorologique, la pluie et le froid évoquent l'étiollement de l'être dans les climats du Nord. En outre, dans l'article qu'il consacre à Decamps, Gautier parle(14), à propos d'un autre tableau, de

l'ombre bleue et veloutée de l'Orient

dans un contexte où au contraire ce bleu combat les connotations mortifères d'un "précipice". On a donc bien là un exemple de la logique de brouillage qui définit la morbidité orientale, de l'impossibilité pour le locuteur occidental de stabiliser son regard sur l'Orient et de la ressource que constituent de ce fait des évaluations de type antithétique ou oxymorique.

Nous avons déjà esquissé l'analyse de la place, dans "L'Obélisque de Luxor", de la minéralité, et nous y revenons maintenant, pour compléter nos observations et commenter notamment le curieux jeu morbide sur animation/réification qu'y développe Gautier dès la première strophe:

*Je veille, unique sentinelle,
De ce grand palais dévasté,
Dans la solitude éternelle,
En face de l'immensité.*

Le verbe "veiller", par lequel est inauguré ce discours, transforme l'obélisque en "sentinelle" et en conscience rescapée d'un univers miné-

ralisé-fossilisé dominé par un étrange chiasme entre la vie et la mort. En effet cet obélisque qui incarne par excellence la minéralité est paradoxalement l'une des rares manifestations vivantes dans ce décor minéral; et pourtant il dira, dans le dernier vers du poème:

(...) je suis mort.

Ce chiasme entre anthropomorphisme et minéralité, humanisation et déshumanisation, vie et mort, est associé dans le poème à la représentation gautiérienne de l'éternité comme éternité de dégradation.

La convocation de l'intertexte baudelairien va nous aider à développer les implications morbides de ce chiasme. Le "je" du 2ème Spleen se dédouble pour se "penser" sous les espèces d'un sphinx granitique et exploite ainsi les ressources expressives et morbides de la métaphore minérale:

*Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux;
Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.*

L'antithèse de la "matière vivante" et du "granit", de la brume et du sphinx, assortie de l'image latente de l'ensevelissement ("fond") et de la dissolution métaphorique et fantasmatique ("vague épouvante") est une figuration privilégiée de l'instabilité, de l'ontologie improbable et instable du mélancolique, thématisée ici à travers la morbidité d'un paysage oriental en proie à la fois à la minéralisation et à la déconfiguration.

Cet intertexte baudelairien nous aide donc à penser cette "bascule" de la minéralité et de l'anthropomorphisme qui caractérise chez Gautier cet obélisque, figure d'une verticalité dérisoire et impuissante face à la déconfiguration qui affecte cet univers:

*Je regarde un pilier qui penche
Un vieux colosse sans profil(15).*

Le signifiant traditionnel de la vitalité égyptienne, le Nil, est contaminé par des forces mortifères qui évoquent encore la minéralisation:

*Le Nil, dont l'eau morte s'étame
D'une pellicule de plomb,
Luit, ridé par l'hippopotame,
Sous un jour mat tombant d'aplomb(16).*

On retrouve le jeu, déjà signalé, sur la symbolique de la lumière: cette lumière est celle d'un "soleil morne"(17), qui minéralise l'eau, comme

l'indique la métaphore filée "s'étame/pellicule de plomb", laquelle, dans le même temps "évacue" l'état liquide. Par métonymie, l'hippopotame lui-même semble contaminé par cet "épaississement minéral" de l'eau et ses résonances morbides. C'est aussi le cas, de façon plus subtile, des autres éléments du bestiaire égyptien:

*Immobile sur son pied grêle
L'ibis, le bec dans son jabot,
Déchiffre au bout de quelque stèle
Le cartouche sacré de Thot(18).*

L'ibis, oiseau aquatique, être de la fluidité aérienne et liquide, se fige dans l'immobilité et s'absorbe littéralement dans la contemplation de la pierre sculptée, -une pierre qui renvoie au langage indéchiffrable des hiéroglyphes connotant la profondeur mortifère de l'éternité égyptienne et de sa minéralité chez Gautier(19).

Les seules manifestations animales, rire de l'hyène, miaulement du chacal, pialement de l'épervier(20), ne sont que des "bruits de la solitude" qui

*Sont couverts par le bâillement
Des sphinx, lassés de l'attitude
Qu'ils gardent immuablement(21).*

Autre énoncé paradoxal: le bâillement, geste muet, devient un bruit: image fantastique d'un mutisme en surintensité qui se traduit par un fracas, en même temps que le sphinx, image de l'inertie, de la pétrification, devient l'incarnation vaguement anthropomorphisée de l'ennui, (comme l'obélisque), un ennui à la mesure de l'éternité(22) ("lassés", autre actualisation du champ lexical de l'ennui). L'adverbe "immuablement" fait écho à la "solitude éternelle" et à l'immensité de la première strophe. La conjonction de l'éternité et de l'immensité suggère cette tension entre une minéralisation mortifère et son pendant symétrique: la dynamique de la déconfiguration qu'évoque

L'horizon que rien ne borne

et le "désert" qui "déroule son linceul jauni"(23), parallèlement aux diverses menaces qui pèsent sur la verticalité et la fluidité, qui seraient, elles, au contraire, garantes d'un univers dominé par des forces vitalistes.

Cette logique de déconfiguration est une donnée capitale de l'intertextualité de l'"Ailleurs morbide", par exemple dans la représentation du désert, particulièrement chez quelqu'un dont l'oeuvre, picturale et narrative, a intéressé (et fait écrire) Gautier: Fromentin. Elle nous introduit par ailleurs dans un ensemble plus large, qui est l'ensemble des mani-

pulations qui portent sur les états de la matière. En effet, dans l'inter-textualité de l'Ailleurs morbide (car on peut extrapoler de l'Orient vers l'Ailleurs), ce jeu sur les états de la matière permet aux écrivains du XIXe siècle de dénoter et de connoter l'ambiguïté morbide de l'Orient. On ne dira pas seulement que la morbidité est un versant de cette ambiguïté, mais que cette ambiguïté est essentielle dans la définition de la morbidité de l'Ailleurs, parce qu'elle comporte un risque de confusion et de déconfiguration.

Le moment est venu de convoquer l'une des oeuvres paradigmatiques de cette ambiguïté morbide et de ce jeu sur les états de la matière: il s'agit du "Bateau ivre" de Rimbaud.

Nul ne songe à nier la place de la morbidité dans ce texte fondateur. Il faut d'abord dire qu'au coeur de son scénario, on trouve un équivalent, une analogie dynamique ou opérative de la déconfiguration, qui est la dérive, processus qui se définit par l'absence totale de maîtrise ou de prétention de la maîtrise de la part du Sujet(24). On est donc fondé à voir ici une analogie morbide avec la déconfiguration, et Rimbaud, lecteur de Poé -il connaissait manifestement la thématique de Maelström, le mot apparaît à la strophe 21- pouvait avoir trouvé dans les *Aventures d'Arthur Gordon Pym* (25) cette alliance terrifiante et magnifique entre dérive et morbidité.

Le prix à payer pour cette dérive est la mort inaugurale et sacrificielle des "haleurs"(26), cloués "aux poteaux de couleurs"(27) par les "Peaux-Rouges criards"(28) -violence et morbidité constituent ici manifestement l'expérience fondatrice et ritualisée du passage dans un Ailleurs. On remarque d'emblée que cette initiation à la dérive se fait sous le signe du déchaînement coloriste ("Peaux-Rouges" et "poteaux de couleurs") dans le cadre de syntagmes qui incitent à penser que l'intrusion dans l'Ailleurs est marquée par un changement de régime et de valeur des couleurs. C'est ce que le lecteur de Fromentin sait déjà(29); c'est ce que sait aussi le lecteur de Gautier, chez qui le bleu, indépendamment de ses valeurs tour à tour euphoriques ou dysphoriques, finit par connoter l'Ailleurs oriental de manière à peu près arbitraire, notamment dans le cadre de phénomènes de sublimation (au sens quasi chimique du terme): lorsqu'il parle de "l'air bleu"(30), de "bleuâtre transparence"(31), de "verdures humides et bleuâtres"(32), de "nuit bleue"(33), ou, lorsqu'à propos du tableau de Fromentin "Une Rue à Laghouat" il parle d'"ombre bleuâtre", ce qui ne correspond guère à la réalité (l'ombre est plutôt, sur ce tableau, d'ocre). Le bleu, euphorique

ou ironique, devient un embrayeur d'orientalité, presque indépendamment d'un substrat réaliste.

C'est cette même fonction d'embrayeur métonymique de l'Ailleurs que reçoit le jeu sur les états de la matière et de la couleur dans le poème de Rimbaud. Citons en exemple les strophes 6 et 7 :

*Et dès lors, je me suis baigné dans le poème
De la Mer, infusé d'astres et lactescent,
Dévorant les azurs verts, où, flottaison blême
Et ravie, un noyé pensif parfois descend;*

*Où teignant tout à coup les bleuités, délires
Et rythmes lents sous les rutillements du jour,
Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres
Fermentent les rousseurs amères de l'amour!*

Le décrochage initial, souligné par le "et" biblique de relance, suscite immédiatement une métaphore qui exploite les connotations euphoriques de la liquidité et de l'immersion. Dans le même temps, la vocation de la littérature du Voyant à accomplir

un immense dérèglement de tous les sens

est littéralisée par la métaphore du "Poème de la mer" qui brouille le lisible (ou le scriptible) et le liquide pour en faire des dimensions équivalentes de la réalité, de l'être-au-monde, des faits de conscience équivalents. Le "passage de l'autre côté" qu'implique la voyance rimbaldienne, et qui en l'occurrence est un passage dans le monde marin et sous-marin, équivaut réellement à une modification de la conscience et de la matérialité du monde. Dans le prolongement de ce "dérèglement", on retrouve une perturbation de la "verticalité fondatrice", dont nous avons déjà parlé à propos de Gautier: la mer est "infusé(e) d'astres"; l'état liquide contamine la création et l'élément aérien, qui vient s'y dissoudre -infusé(e)-, abolissant ainsi la verticalité au profit du creusement de l'épaisseur marine -symbolique qui mêle Ailleurs radical et profond, comme c'est le cas pour la représentation du désert déconfigurant chez Fromentin, comme c'est le cas chez Gautier lorsqu'il évoque les "profondeurs incalculables" et mortifères de l'oeil de Nyssia(34)-, les "rêveries profondes" de Candaule(35), la "profondeur apocalyptique de la manière noire"(36).

Les notations coloristes renchérissent sur ce brouillage, avec le néologisme "lactescent", qui fait référence à une couleur solidaire d'un certain état de liquidité. Cette métaphore traduit ici un épaissement mor-

bide et onirique de la matière liquide, qui apparaît comme la conséquence directe du brouillage de la verticalité (comme un enlèvement de la liquidité). En outre, le suffixe "escent" induit l'aspect opératif, comme dans "luminescent", "incandescent", ou, mieux encore, comme dans "rubescent", et suggère quelque chose comme une couleur en train de se faire, quelque chose qui est la matière (lait, rubis) et la couleur qui semble s'en détacher par sublimation. Ce jeu sur l'état de la couleur est bien sûr un jeu sur les états de la matière, qui le surdéterminent. Parallèlement les "azurs verts" prolongent cette note onirique et le "dérèglement de tous les sens", puisqu'ils évoquent une couleur impossible, chimérique, qui du même coup renforce le brouillage de la mer (verte) et du ciel (bleu), du liquide et de l'aérien. Notre hypothèse de lecture (le prolongement morbide de l'atteinte aux états de la matière et de la couleur) est confirmée par la présence du "noyé pensif", "flottaison blâme et ravie" nous dit Rimbaud. Humour noir, certes, et la provocation est une composante et un signal de l'"immense dérèglement de tous les sens" (y compris du sens moral et du sens du bon goût); mais par ailleurs l'image onirique du "noyé pensif" et "ravi" brouille les frontières de la vie et de la mort et intensifie la présence de l'isotopie (et de la structure) morbide, tout en confirmant la vocation elle aussi morbide du mouvement descendant et de la quête des profondeurs: "un noyé pensif parfois descend".

A l'inverse, les images les plus euphoriques du texte sont celles de la nage sublimée en danse, sur le mer:

*La tempête a béni mes éveils maritimes.
Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots
(37).*

Mais la tempête est, fondamentalement, porteuse d'ambiguïtés; elle renchérit sur celles de la dérive (voyance et destruction) et du mouvement d'enfouissement dans les profondeurs:

*Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais
(38).*

La morbidité de l'Ailleurs se renforce de ce transfert du parcours de l'horizontalité terrestre en enfouissement dans les profondeurs "glaques", comme dirait Gautier(39). Notons que le mouvement du noyé met ainsi en abyme la descente du Bateau ivre, comme pour mieux souligner les implications morbides de celle-ci.

La strophe 8 est plus intéressante encore. La radicalité de l'Ailleurs sous-marin est désignée (dénotée et connotée) par la transformation de la couleur en substance(40), avec le pluriel de concrétisation et le néo-

logisme des “bleuités”, qui, dans tous les sens du terme, substantivise la couleur tout en lui conférant une indéfinition (mécanisme de déqualification/requalification important dans la désignation et surtout la radicalisation de l’Ailleurs) les “bleuités”, c’est toute la gamme des bleus, y compris ses formes-limites ou aberrantes (comme les “azurs verts”?). Ces “bleuités” elles-mêmes sont teintées par la

ferment(ation) (d)es rousseurs amères de l’amour,

métaphore en quelque sorte synesthésique qui, elle aussi, porte atteinte aux états de la matière et de la conscience, puisqu’elle brouille le goût et la couleur (“dérèglement de tous les sens”) par la mise en oeuvre d’un processus chimique de décomposition/recomposition (parallèle au processus de déqualification/requalification): la fermentation. Celle-ci accompagne une autre procédure de déqualification/requalification qui vise encore le dérèglement des sens:

Plus fortes que l’alcool, plus vastes que nos lyres.

L’ébriété induite par la dérive, c’est-à-dire cette rénovation périlleuse, morbide, des états de conscience et de perception qu’évoque l’Ailleurs du “Poème de la mer”, est plus étrange que l’ébriété alcoolique, et ouvre un champ nouveau à la poésie(41).

On notera enfin que l’ensemble de cette strophe est dominé par la procédure grammaticale de l’apposition, et par la parataxe. Ce recul de la vocation hiérarchisante et organisatrice de la syntaxe ne correspond pas seulement à l’émergence du lyrisme et à la logique de la voyance et du dérèglement: elle correspond aussi à une altération dont l’ambiguïté est glosée par un mot mis en valeur précisément par la syntaxe de l’apposition: “délires”. Le délire chez Rimbaud est une logique de déqualification/requalification (dé-lire), et participe lui aussi de l’ambiguïté morbide de l’enfouissement dans l’Ailleurs sous-marin (celui auquel le Bateau ivre renonce à la fin du poème en invoquant sa “souffrance”, qui constitue allusivement la voyance en pathologie, en phénomène morbide). Rappelons que la toute première opération de déqualification/requalification qui apparaît dans le poème est l’attribution d’un “je” au Bateau ivre: il ne s’agit pas seulement d’anthropomorphisme, mais, simultanément et à l’inverse, de la déshumanisation impliquée par l’entreprise de voyance en tant qu’elle vise un nouvel état de conscience, une nouvelle perception du monde qui met en cause la structuration du paradigme conscience/objet, comme l’indique la célèbre image :

Est-ce sa faute si le cuivre s’éveille clairon?(42),

qui, elle aussi, renvoie, bien que sur un autre mode, métaphorique cette fois, à la question de la manipulation des états de la matière(43).

Ces strophes appartiennent au premier temps du poème; si l'on se reporte maintenant à sa dernière partie, la composante morbide de l'Ailleurs est beaucoup plus apparente. En effet sa représentation s'infléchit vers une logique de la dissociation(44), qui exalte l'ambiguïté de l'Ailleurs en disqualifiant rétrospectivement l'exaltation (certes saturée de morbidité) qui caractérisait le premier moment du poème. Dans la phase qui précède immédiatement le renoncement à la dérive, la représentation de la mer est coïncée entre le Maelström ("sphincter d'expulsion", a dit un commentateur de Pym; il thématise ici les dangers d'implosion de la conscience "gonflée" par la dérive et la voyance) et les "immobilités bleues". Celles-ci nous renvoient à la minéralisation observée chez Gautier, qui bloque l'univers dans un état de vitrification colorée/coloriste. Incandescence versus vitrification, dynamique panique versus staturité mortifère: on retrouve ici un avatar de la dualité de la structure, mais dont les termes sont voués à l'univocité d'une thématique morbide.

Dans la strophe suivante, la vingt-deuxième, la verticalité est à nouveau anéantie par une écriture qui brouille le haut et le bas, dérèglement cosmique introduit par la métaphore des "archipels sidéraux" et des "cieux délirants" des îles. Ces "archipels sidéraux" renvoient essentiellement à la confusion ciel/terre, à sa dimension onirique et cauchemardesque -soulignée par le "j'ai vu": la vue est par excellence le sens onirique -d'où l'intérêt et le caractère probatoire, lorsqu'il s'agit de l'Ailleurs, de la manipulation, onirique ou cauchemardesque, de la couleur. Ce caractère onirique est prolongé par le syntagme "cieux délirants", qui prolonge aussi bien sûr, le brouillage ciel/mer. Mais la phase de requalification idéalement enclenchée par la voyance rimbaldienne est bloquée dans sa dimension interrogative:

*Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles,
Million d'oiseaux d'or, ô future vigueur?*

Comme dans le dénouement ouvert des *Aventures d'A. G. Pym*, la rencontre de l'Ailleurs radical se termine par la confrontation fugace, à distance, avec une "silhouette" indécise, mystérieuse et colorée. "Silhouette blanche" et oiseaux blancs chez Pym: le blanc figure une dépigmentation de la réalité qui signe l'entrée dans un envers du monde où couleurs et états de la matière incongrus -l'eau que l'on coupe au couteau dans un épisode antérieur- manifestent la morbidité de cette échappée. Chez Rimbaud comme chez Poe interviennent des oiseaux qui thématisent la dimension idéalement ascensionnelle et ruptrice de la dérive(45), la dissociant de sa dimension mortifère (désir d'éclatement

pour le Bateau ivre(46)- course incontrôlable et asphyxiante vers les rapides et l'inquiétante silhouette blanche chez Poe). Les "oiseaux d'or" rimbaldiens sont une sorte de cliché poétique dynamité par la structure appositionnelle (dont nous avons déjà commenté la fonction) et requalifiée: ce n'est plus l'or de l'objet précieux, de l'enluminure, la radiance du réel ensoleillé, mais le mystère d'un monde décoloré/recoloré, monde "sans fonds" d'où le Voyant n'a pu retirer cette "vigueur". Celle-ci reste "future", reste prisonnière de cette ambiguïté qui consiste à faire déboucher la "descente" du "Bateau ivre" sur l'image onirique d'une échappée vers un ciel qui pourtant n'est plus distinct de la mer. Il ne reste plus dès lors au Bateau ivre d'autre issue que sa propre dissolution dans la mer -ultime déqualification du sujet de la dérive-, qui n'a plus rien d'euphorique :

O que ma quille éclate!

mais dénonce l'inaboutissement des fermentations de la première partie du poème:

L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes.

La "fermentation" dégénère en rêve de décomposition: morbidité de l'Ailleurs.

Jeu sur la structure de perpendicularité -horizontal/vertical-, jeu sur les états de la matière et de la couleur, jeu sur la réversibilité ironique et la contamination mortifère -avec son imaginaire de la profondeur: c'est tout cela que met en scène, à des degrés divers, l'écriture de la morbidité de l'Ailleurs.

On peut, à ce propos, solliciter la dichotomie proposée par J. P. Vernant(47) entre "altérité horizontale" et "altérité verticale": la première semble encore offrir des possibilités de dialectisation, la seconde s'y refuse, acquiert un caractère d'opacité absolue, qui est volontiers à la fois onirique et cauchemardesque. Chez Gautier comme chez Rimbaud, bien qu'à des degrés divers, l'expressivité de la morbidité de l'Ailleurs tient souvent à l'exploitation par l'écriture de la marge incertaine qui sépare altérité horizontale et altérité verticale.

Guy BARTHELEMY

NOTES

1. P. 157. Le texte, comme tous ceux qui, dans ce travail, renvoient à la critique d'art de Gautier, est cité dans l'édition qu'en donne Marie-Hélène Girard dans son anthologie *Théophile Gautier critique d'art*, extraits des Salons (1833-1872), Séguiet, 1994.
2. Dans *Un Été dans le Sahara* (1857), texte capital pour la représentation de l'Ailleurs au XIXe siècle, mais auquel il ne sera fait ici que quelques allusions: j'ai consacré un court essai à ce texte qui paraîtra fin 96 ou début 97 aux éditions de L'Harmattan sous le titre *Fromentin et l'écriture du désert*.
3. "*La Mort de Sardanapale*", 1827.
4. Nous commenterons ce texte dans la dernière partie de ce travail.
5. 1851, str. 3.
6. Pour l'analyse du champ sémantique de l'adjectif "morne" dans la représentation de la morbidité orientale, voir aussi mon essai sur Fromentin.
7. On rencontre, dans *Une Nuit de Cléopâtre*, à propos du paysage égyptien. un syntagme qui nous permet de faire converger l'analyse de l'adjectif "morne" et celle de la représentation de l'éternité comme éternité de dégradation (voir infra) chez Gautier: "Pas un nuage ne tranchait sur ce ciel invariable et morne comme l'éternité" (op. cit. p. 147).
8. On retrouve cependant autour de ce motif de la fluidité vaporeuse l'ambiguïté et la réversibilité constitutive de la sphère de la morbidité orientale chez Gautier; en effet, "vapeur" et "brouillard" sont souvent associés dans les contes orientalisants de Gautier à un syndrome morbide: ainsi, dans *Le Roi Candaule*, le personnage éponyme, victime de sa passion morbide pour Nyssia, ne voit plus l'univers "que comme un brouillard vague où rayonnait le fantôme étincelant de Nyssia" (op. cit. p.282).
9. Str. 11, v. 1 et 2.
10. Str. 2, v. 2.
11. On trouve, dans *Une Nuit de Cléopâtre* une formulation synthétique de cette antithèse minéralité/liquidité -c'est Cléopâtre qui parle: " (...) je donnerais une perle pour une goutte de pluie!" (op. cit. p. 153).
12. Voir à ce sujet l'article de J. Cl. Fizaine "Gautier et la mélancolie orientale", *BSTG* n°12 (1990).
13. Dans la correspondance d'Égypte, et plus encore dans le *Voyage en Égypte*, éd. de P. M. de Biasi, Grasset, 1991.
14. *Op. cit.* p. 156.
15. Str. 14.
16. Str. 4, v. 1-4.
17. Str. 2, v. 3.
18. Strophe 6.
19. Anachronisme des hiéroglyphes, qui renvoient à un monde perdu, profondeur insondable qui n'est pas seulement celle du désert mais celle des "couches" de nécropoles évoquées, ainsi que ces inquiétantes populations de momies qui peuplent le sous-sol égyptien, par Cléopâtre (*Une Nuit de Cléopâtre*, chapitre 2).
20. Str. 7.
21. Str. 8.
22. Et de l'attente mystérieuse que leur prête Cléopâtre au chapitre 2.
23. Str. 2.
24. Quelque chose donc qui, là encore, relève analogiquement de l'impassibilité, des formes subduites ou approximatives de celle-ci. Or il est bien question d'impassibilité dans le premier vers du poème, mais elle est transférée sur les fleuves: "Comme je

descendais les fleuves impassibles". Pourquoi ce transfert? Il participe de la logique fondamentale du poème, qui vise à brouiller les instances, et il ironise ainsi sur la vieille pratique poétique de la métaphore anthropomorphique et humanisante: l'impassibilité des fleuves n'est pas la projection d'un comportement psychologique sur un élément non-humain, mais l'"intérieurisation" par les fleuves, qui peuvent ainsi en devenir les catalyseurs, les adjuvants, de l'entreprise de dérive du Je-bateau ivre-Voyant, dont on connaît les implications déshumanisantes et morbides (voir infra). D'où l'importance inaugurale de cette impassibilité: elle inaugure un texte ironique, une autre posture d'écriture, comme les fleuves, qui anticipent sur la mer, inaugurent le trajet de dérive et une représentation de l'Ailleurs dont la morbidité sera en proportion de l'ambiguïté et des résonances mortifères de la thématique de la dérive.

25. Voir les notes consacrées au poème dans l'éd. des *Oeuvres* chez Garnier par S. Bernard et A. Guyaux, Paris, 1987.
26. V. 2.
27. V. 4.
28. V. 3.
29. Voir les commentaires de Fromentin sur l'improbable couleur du désert, la "couleur peau de lion"; voir les deux célèbres esquisses de Laghouat, dans lesquelles la matérialité du désert se sublime dans la couleur.
30. *Une Nuit de Cléopâtre*, p. 147.
31. *Ibid.*, p. 166.
32. *Ibid.*, p. 174.
33. *Le Roman de la momie*.
34. *Le Roi Candaule*, p. 279.
35. *Ibid.*, p. 283.
36. *Une Nuit de Cléopâtre*, p. 182.
37. Str. 4.
38. Str. 2, v. 4.
39. A propos du regard de Nyssia (*Le Roi Candaule*, chap. 3, p. 305). Dans le chap. 2 (p. 279), Gautier a dit que ces yeux étaient d'une "étrangeté admirable" et qu'ils recelaient des "profondeurs incalculables": étrangeté et profondeur offrent, dans leur combinaison, une variante de la structure morbide.
40. C'est donc l'inverse de ce qui se passait avec l'adjectif "lactescent".
41. Rimbaud, à propos du "Bateau ivre": "Ah! oui, on n'a rien écrit encore de semblable, je le sais bien", propos rapporté par Delahaye.
42. Lettre à Demeny du 15 mai 1871.
43. Qui sont solidaires de la manipulation des états de l'être et de la conscience, revendiquée dans d'autres formules célèbres: "Je suis une bête, un nègre" ("Mauvais sang", *Une Saison en enfer*); "Je est un autre" (lettre à Demeny du 15 mai 1871) et, à propos de la voyance: "Il s'agit de faire l'âme monstrueuse: à l'instar des comprachicos, quoi! Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage" (*Ibid.*).
44. La logique de dissociation est celle qui, à l'inverse de l'ambiguïté, fige de manière ostentatoire le régime de valeur univoque dont sont affectés un objet, une donnée, une instance.
45. Str. 22.
46. Str. 23.
47. *La Mort dans les yeux*, 1985. Rééd. Seuil, "Textes pour le XXe siècle", 1995.

Le Poète et la Mort

**LA THEATRALITE DE LA MORT
DANS LES PREMIERES POESIES
DE THEOPHILE GAUTIER**

*Mme Malibran n'est plus! Celle qui par sa voix
faisait les délices de l'Europe et de l'Amérique est
maintenant silencieuse. C'est avec cette phrase d'assez
pauvre style que tous les journaux, grands et petits, ont
déploré la perte irréparable de la grande cantatrice.
Rien n'est plus fade...*

écrit Théophile Gautier le 3 octobre 1836, en tête de son article(1) du *Figaro* intitulé, "De l'à-propos dans la mort". Cette exigence de style que réclame ici le journaliste est bien un trait caractéristique de la poésie de Gautier et la mort est un thème privilégié où se dévoile le mieux ce que nous appellerons ici la théâtralité de l'écriture poétique de Gautier.

En 1836, Gautier a déjà écrit et publié deux recueils de poésies : les *Poésies* de 1830 et *Albertus*. Ce sont les poèmes(2) qui constituent ces recueils, hormis le poème "Albertus", cette légende mi-théologique, mi-fashionable, qui nous intéresseront dans ce travail. Le traitement du thème de la mort y est en effet très particulier, et les poésies que nous nous proposons d'étudier font en fait le lien entre le poème "Albertus" et l'univers macabre de *La Comédie de la mort*. Ces poésies, bien que faisant partie à l'origine de deux recueils différents, forment, à notre avis, un tout poétique. Gautier lui-même nous invite à cette lecture puisque, dans l'organisation de ses recueils, il a toujours rassemblé, que ce soit dans *Albertus*(3) en 1833 ou de façon encore plus significative en 1845, dans l'édition des *Poésies complètes*(4), les poèmes écrits avant 1830 et ceux écrits entre 1830 et 1832. En 1845 Gautier mêle indifféremment ces deux moments poétiques dans quatre parties successives "Elégies", "Paysages", "Intérieurs" et "Fantaisies", le tout formant la première partie "Albertus" de cette édition complète.

Dans cet ensemble de poèmes la mort apparaît à plusieurs reprises et sous des aspects fort différents. Tantôt il s'agit de l'évocation de la mort de la bien-aimée que le poète, devenu élégiaque, se met à déplorer, tantôt il s'agit au contraire de l'évocation brutale, réaliste et mouvementée, de la mort du champ de bataille, de la mort-cauchemar. Sous ces visages si différents, et en apparence contraires, la mort est en fait gouvernée par un principe unique, celui de la théâtralité. Est-ce à dire que la mort se présente sous la forme d'un personnage de théâtre, que ses apparitions et ses manifestations sont régies par une dramaturgie précise qui les organise selon une intrigue et un schéma actanciel élaboré ?

Nous verrons en fait que, tenter de définir la théâtralité de la mort dans les premières poésies de Gautier, ce n'est pas seulement chercher dans sa poésie, une conformité aux exigences fondamentales de la construction théâtrale en général, mais c'est plutôt comprendre que la théâtralité qui s'y pressent, est le reflet du théâtre tel que le conçoit Gautier, écrivain de poésies et de théâtre. Définir la théâtralité de la mort, c'est surtout lire les poésies de Gautier à la lumière de sa conception du théâtre, et y voir une théâtralité qui, à nos yeux, permet de mieux rendre compte de la vis poetica de Gautier, une écriture qui côtoie souvent la parodie et où

le grotesque est travaillé et martelé par la fantaisie(5).

A. Y a-t-il une théâtralité de la mort dans les premières poésies de Gautier?

Prise au sens général, la théâtralité est définie comme la conformité d'une oeuvre (musicale, poétique...) aux exigences fondamentales de la construction théâtrale. A savoir, l'intrigue, la situation, les dialogues entre personnages, etc.... S'il y a une certaine forme de théâtralité dans les premières poésies de Gautier, est-elle du même type que celle qui existe dans la très "théâtrale" *Comédie de la mort* ? Y a-t-il un personnage de la mort, un ver de terre capable de dialoguer avec les vivants et les trépassés ?

1. Les interventions de la Mort.

Le thème de la mort n'est pas univoque dans les poèmes d'avant 1833, et ce sont sans doute les années où il revêt chez Gautier le plus de variété. Il y a en réalité plusieurs visages de la mort et il est impossible de cerner à travers ces poésies un ensemble cohérent de caractères qui per-

mettrait de définir un personnage unique de la mort. C'est que Gautier-poète fait l'expérience à son tour de la contradiction fondamentale qui traverse toute rhétorique funèbre(6). Tout discours sur la mort porte en soi une tension qui existait à l'époque baroque, et que l'on retrouve jusque chez un Chateaubriand par exemple, entre le déploiement des fastes funéraires et la conscience que la mort doit être au contraire un témoignage d'humanité plutôt qu'une ultime parade.

Ainsi dans les poèmes "Le Champ de bataille" et "Sonnet III", Gautier se plaît à détailler des amas de cadavres, squelettes mouvants et colorés qui évoquent le souvenir des danses macabres du XVI^e siècle. Dans "Sonnet III" ce ne sont

Qu'ossements jaunis aux décombres mêlés(7).

Dans "Cauchemar" le poète tombe dans un marais de sang et bientôt
Des morts au teint bleuâtre en sortent deux à deux
(8).

Toujours dansant et gesticulant, des squelettes colorés et fardés hantent ces poésies. Si l'aspect théâtral de ces danses macabres auxquelles nous convie le poète est évident, notons que de pareils spectacles frappent par leur caractère purement visuel, spectacles oculaires guidés non pas tant par un ressort dramatique que par un certain plaisir dans la description de l'horreur. Et quand, dans "Le Cavalier poursuivi", la Mort intervient, au sens théâtral du terme, sous les traits d'un Vampire, c'est plus le spectacle de la victime ensanglantée qui intéresse le poète que le personnage de la mort qui, lui, conclut Gautier

n'est qu'un vilain crabe

Aux pieds boîteux, - l'ennui(9).

Il s'ensuit alors un tout autre visage de la mort, une mort non plus spectaculaire mais désirée et respectée. Il s'agit bien ici, de la part de Gautier, du témoignage que la mort n'est pas seulement le lieu d'un déploiement de fêtes macabres, mais aussi d'une réflexion sur la condition de l'homme et sa vanité. C'est ce second visage de la mort, complémentaire du premier, que les poèmes comme "Méditation", "Farniente" ou "Nonchaloir" illustrent. Mais ce visage de la mort n'a alors apparemment plus rien à voir avec le théâtre et il s'agit plus vraisemblablement de méditations sur la vanitas mundi qui dérive, comme bien souvent chez les romantiques, au *contemptus mundi*, la fuite du monde:

Ce qui charme s'en va, ce qui fait peine reste:

La rose vit une heure et le cyprès cent ans(10).

Mais nous reviendrons sur ce second visage de la mort, proche d'une

réflexion chrétienne sur la vanitas mundi, car si ce thème n'a rien de théâtral, le traitement qu'en fait Gautier a lui une orientation théâtrale, voire parodique, possible. Et lorsque le poète écrit

Laisser aller sa vie à la regarder vivre(11)

ce n'est pas tant la situation du mort-endormi, nouvel Endymion(12) -on pense aussi aux *Etudes de la nature* de Bernardin de Saint-Pierre(13)-, qui donne matière à poésie que ce qui se passe autour, que le spectacle de la vie et le décor qui l'environne. Et il faut avouer que c'est bien plutôt du côté de la vie que s'exprime le mieux, du moins avant 1833, la théâtralité des poésies de Gautier.

2. "La Comédie dans l'herbe"

De façon bien plus récurrente que pour le thème de la mort, et comme s'opposant à ces visages lugubres et macabres, c'est la vie et plus précisément la nature qui est personnalisée et humanisée dans les poésies de Gautier. Animaux, plantes, soleil et ruisseau, tout y parle et y agit, formant ainsi ce que Jean-Bertrand Barrère nomme "la comédie dans l'herbe"(14). Le poète nous présente à traits rapides de petites saynètes jouées par des *dramatis personae* qui ne sont autres que "la colline qui s'incline"(15), la modeste et petite pâquerette qui penche son front rêvant, ou encore, par un clin d'oeil(16) que Gautier fait à La Fontaine,

la fourmi

Qui, pensant au retour de l'hiver ennemi,

Pour son grenier dérobe un grain d'orge à la gerbe(17).

Il ne s'agit pas seulement d'une figure d'humanisation mais, comme l'a bien montré Jean-Bertrand Barrère, d'une véritable "comédie dans l'herbe" qui n'a plus grand chose à voir avec l'églogue virgilienne, mais plus avec la fantaisie hugolienne.

Et suivre l'araignée,

De lumière baignée,

Allant au bout d'un fil(18).

Ces vers annoncent ceux que Hugo écrit dans les années 1839:

Tout est lumière, tout est joie

L'araignée au pied diligent

Attache aux tulipes de soie

Ses rondelles d'argent(19).

Autour de 1830", note Jean-Bertrand Barrère, on trouve sans peine de semblables exercices chez un Gautier, inspirés peut-être à travers un Hugo, mais

dépassant en minutie ce que celui-ci donnait alors(20).

Allons plus loin et notons que le rapport possible d'influence et le cheminement de telles images s'observent, dans le cas de cette thématique des magnificences microscopiques et de la "comédie dans l'herbe", dans le sens de Gautier vers Hugo. Dans l'exemple cité précédemment, l'araignée de Gautier date d'avant 1830, alors que celle d'Hugo date de 1839. Quoi qu'il en soit, cette "comédie dans l'herbe", qui constitue une des nombreuses rencontres entre les deux poètes, nous prouve bien que, s'il y a théâtralité dans les premières poésies de Gautier, elle se fait aux dépens de la thématique de la mort, en opposition aux forces de mort qui scandent cette poésie. La théâtralité agit ici comme un contrepoids. Dans la célèbre *Comédie de la mort*, il en sera autrement et ce théâtre de la nature, en la personne du ver de terre notamment, se fera non pas au milieu des champs, mais à dix pas sous terre, dans les fosses mortuaires de jeunes trépassées attendant naïvement leurs époux. C'est bien cette réunion de forces, ce choc entre une théâtralité de la nature habituellement gaie et vivante et un univers morbide et macabre qui crée le malaise.

Néanmoins, la notion de théâtralité nous paraît d'autant plus pertinente dans le cadre de la "comédie dans l'herbe", que Gautier définit lui-même le théâtre, du moins celui qu'il aime, comme une comédie fantastique de la nature :

*C'est un singulier théâtre que celui-là. Des vers
luisants y tiennent lieu de quinquets; un scarabée
battant la mesure avec ses antennes est placé au pupitre.
Le grillon y fait sa partie; le rossignol est première
flûte(21)*

écrit Gautier dans *Mademoiselle de Maupin*. Et si la mort ne semble pas avoir droit de cité dans ce théâtre, c'est qu'il nous faut expliquer plus précisément ce qu'est le théâtre pour Gautier.

B. Les exigences fondamentales du théâtre pour Gautier.

*Un rideau d'ailes de papillons, plus mince
que la pellicule d'un oeuf, se lève lentement
après les trois coups de rigueur(22).*

Pour se faire une idée des exigences fondamentales que doit remplir le théâtre pour Gautier, plusieurs chemins d'accès sont possibles. Soit son oeuvre théâtrale même, bien que souvent fragmentaire, permet de donner un aperçu de ce qu'aurait été le théâtre gautieriste; soit sa critique dramatique, abondante mais parfois répétitive voire désabusée; enfin au

travers de ses oeuvres littéraires, romans ou récits, et en particulier *Mademoiselle de Maupin*, où le narrateur, au chapitre XI de ce dernier roman, se fait metteur en scène et expose ses idées sur le métier. Dans tous ces écrits, deux idées fondamentales pour le théâtre, et a fortiori pour la théâtralité, s'y font jour: d'une part ce que nous avons appelé "la comédie de la nature" plus que jamais y est proclamée; d'autre part un style parodique subtil et élégant par lequel les personnages interprètent différents masques et prennent des figures successives qui ne sont autres que des stéréotypes, que Gautier se plaît à démasquer ou non.

Rien que de la fantaisie et beaucoup d'esprit(23),
résume ainsi Mme Senninger.

1. Une Larme du diable.

En 1839, Gautier fait paraître une pièce de théâtre qui s'intitule *Une Larme du diable*. Dans cette oeuvre nous retrouvons l'idée de la "comédie dans l'herbe" que nous laissaient pressentir ses poésies. Toute chose parle, tant le grillon, la rose, l'étoile du matin que l'eau bénite, l'horloge, le sol ou même le silence.

O charmante rose ! je t'aime(24),

dit le colimaçon à la scène IX. Sans véritablement intervenir dans le cours de l'intrigue, ces personnages fantasques et poétiques viennent animer la scène et restent pour Gautier des éléments fondamentaux du théâtre, car ils créent un monde à part. Ce théâtre est par essence poétique, puisqu'il est création, et dans ce mouvement de palingénésie, les comédiens y sont

*ces types adorables, éternellement vrais,
éternellement jeunes, mais, à coup sûr, ils n'étaient
amais monsieur un tel ou madame une telle*(25).

Ainsi dans *Une Larme du diable*, mais aussi dans tous ses romans(26), les *dramatis personae* ne sont pas monsieur un tel ou madame une telle, mais Satanas, Christus, Le bon Dieu, Magdalena, Desdémona et toute une série de types mythiques et d'emprunts littéraires avec lesquels l'auteur joue à plaisir:

Allez donc, madame l'amoureuse de nègres(27)

répond Magdalena à Desdémona;

*Paix, Magdeleine! respectez un peu la plus belle
fille de mon poète Shakespeare,*

fait dire Gautier à Christus. Et ce principe de faire parler des types poétiques, les "principaux emplois de la comédie"(28), comme les appelle Gautier, va si loin que toute la pièce est construite sur les dégui-

sements successifs de Satanas, qui cherche à séduire deux pieuses jeunes âmes. Et Satanas passe son temps à prendre des masques, celui du chat, du marchand, du jongleur, de Lovelace, etc....

Ca, quelle figure allons nous prendre ? Don Juan ou Lovelace?

s'interroge Satanas, porte-parole de l'auteur qui de même jongle avec les types,

Don Juan est usé comme la soutane d'un séminariste ou l'escalier d'une fille de joie; Lovelace est un peu plus inédit, et je ne doute pas que sa perruque poudrée et son habit à la française ne fasse un effet merveilleux

poursuit-il avec délice.

2. L'Histoire de l'art dramatique.

De même dans sa critique d'art dramatique. Gautier reprend ces deux idées fondamentales du théâtre: d'un côté un univers fantasque et extravagant, de l'autre des caractères précis et poétiques. La notion de type y est tout à fait centrale et on ne saurait imaginer plus exacte définition que celle que donne Gautier dans sa critique dramatique:

Le contour de chaque caractère doit être tracé d'une manière précise et sculpturale(29).

Le type est bien étymologiquement ce qui est gravé dans la mémoire et qui, à la manière des images agentes de la littérature médiévale, fonctionne comme un réservoir d'énergie, un condensé d'éléments déjà aimantés par le sculpteur et convoqués par celui qui les réutilise. Forger des types, tel est le véritable objet du théâtre.

Pourtant le critique doit hélas ! reconnaître que

depuis bien longtemps, l'art et la poésie ont disparu du théâtre,

en vérité le théâtre tel que le conçoit, ou le rêve, Gautier, ce

théâtre fantastique, extravagant, impossible(30)

est poétique par essence et n'est réalisable que dans le cadre de l'écriture poétique.

Les exigences fondamentales du théâtre selon Gautier, dramaturge et critique, se retrouvent dans ses premières poésies et elles président selon nous à l'écriture poétique. S'il y a donc une théâtralité de la mort dans les premières poésies, elle est à rechercher dans les caractères fondamentaux de ce théâtre poétique propre à Gautier, non seulement dans l'univers fantasque et émerveillant que nous avons déjà rencontré, mais

surtout dans ce théâtre de masques, cet art de la greffe et de la griffe, si particulier à Gautier, et par lequel il se fait lui-même acteur. Mais si Gautier-poète feint de devenir un de ces imaginaires du théâtre de Molière, un de ces personnages, virtuoses dans l'art d'imposer une image d'eux-mêmes, et qui, dotés d'un très grand pouvoir d'illusion, ont une grande facilité à se donner la comédie d'un rôle; le masque qu'il porte, à travers ce réseau de déguisements, n'a pas, pensons-nous, pour fonction de fasciner, mais de libérer de la fascination de la grimace. Et c'est bien là une position romantique.

C. Gautier-poète, interprète des différents masques poétiques de la mort.

De même que Satan, dans *Une Larme du diable*, interprète successivement les différents types d'amoureux afin de séduire les deux jeunes filles, de même Gautier-poète, interprète littéralement et avec non moins de lucidité et de malice, les différents types de discours sur la mort, l'éloge funèbre, la méditation chrétienne sur le crâne ou le crucifix, etc..... Si le fait de reprendre une tradition poétique n'est pas original parmi les écrivains romantiques, le cas de Gautier reste original par son systématisme, sa minutie et surtout, par ce qui est le plus difficile pour nous à percevoir, la part d'ironie ou d'autodérision que glisse le poète dans cette sorte de *nekuia* au second degré. Car il ne s'agit pas seulement d'un exercice de style, ni d'une nouvelle Renaissance, mais d'un travail sur des types de langage et des topoi, que Gautier démasque, en introduisant une continuelle antiphrase par exemple, un travail qui finit non seulement

par désigner en quoi toute écriture est parodique
(31),

mais surtout en quoi tout acte littéraire est répétition.

Notons d'ailleurs que la présence systématique d'une ou plus souvent deux épigraphes(32) en tête des poèmes est une façon pour Gautier d'annoncer le thème qu'il va interpréter, de nommer le masque qu'il va revêtir. Ce sont ces exercices de comédien, où s'enchevêtrent travestissements et dévêtements, que nous essaierons de mettre à jour ici.

1. Le masque de l'éloge funèbre.

Ca prenons un air rêveur, et mettons sur notre face
cuivrée un masque de mélancolie amoureuse et de galante
impatience(33)

aurait pu inscrire Gautier en tête de ses "Éloges". Celles-ci reprennent

en effet, pour ce qui est du thème de la mort, la tradition de l'élégie funèbre telle qu'elle existe d'une part chez les poètes de la Pléiade, d'autre part et plus tard chez les préromantiques anglais, comme

ceux du nocturne Young et ceux du sépulcral

Hervey(34).

Un monument sur ta cendre chérie

Ne pèse pas,

Pauvre Clémence, à ton matin flétrie

Par le trépas(35).

Ainsi commence le poème intitulé "Clémence", qui est une véritable élégie funèbre du type de celles que pratiquent les préromantiques anglais comme Young, Gray et plus tard Feutry, dans le cadre nouveau de la poésie de cimetière d'après 1776. Et dans l'interprétation qu'en fait Gautier, nous retrouvons toute l'imagerie et la symbolique propre à cette poésie : "le bois de la croix", la "fosse" très simple et "sans faste", le cadre de verdure avec le "saule". De même Gautier reprend cette douceur un peu fade caractéristique de l'*Élégie écrite dans un cimetière campagnard* de Thomas Gray(36).

Mais d'une manière encore plus nette que dans l'utilisation du modèle de la poésie sépulcrale, Gautier dans "Élégie III" prend le masque de l'élégie funèbre telle que la pratique Ronsard. Ainsi, l'on peut lire cette élégie comme une interprétation par Gautier de "Sur la mort de Marie". Tous les topoi du poème de Ronsard sont présents à nouveau chez Gautier. Le poète se lamente sur la mort de sa bien-aimée : "Elle est morte"(37), sont les premiers mots du poème de Gautier.

Elle vit cependant (...)

C'est bien elle toujours, elle que j'ai connue(38)

fait écho chez Ronsard aux vers :

Toutefois en moi je la sens,

Encore l'objet de mes sens

Comme à l'heure qu'elle était vive(39).

Et le portrait rétrospectif de la bien-aimée défunte,

Mais je ne verrai plus ses grands yeux (...)

Mais je ne pourrai plus, ...entendre

De sa douce voix....(40)

de Gautier ressort du

Hélas! où est ce doux parler,

Ce voir, cet ouïr, cet aller(41)

du poème de Ronsard. Enfin l'apostrophe "ange exilé des cieux"(42),

qu'adresse Gautier à celle qu'il aimait, semble la copie littérale de l'apostrophe de Ronsard:

*Tu vois l'état auquel je suis,
Du ciel, assise entre les anges(43).*

Même si nous ne prétendons pas affirmer que Gautier voulut littéralement parodier ce poème de Ronsard, -pourtant il est évident que Gautier, à la suite de la redécouverte par Nerval et Sainte-Beuve(44) de la poésie du XVIe siècle, connaît et pratique Ronsard, nous en avons pour preuve les nombreuses références qu'il y fait dans *Les Grottesques*, et les épigraphes de quatre(45) des poèmes qui nous occupent aujourd'hui tirées de Ronsard également- constatons la parenté de ces deux réseaux de clichés et combien Gautier-poète utilise et interprète avec précision les modèles dont il s'inspire.

2. Le masque de la méditation chrétienne et le memento mori.

Dans d'autres poésies, Gautier prend le masque de la méditation chrétienne. C'est le discours sur la mort, tel qu'il s'est élaboré au fil du XVIIe siècle, matérialisant l'emprise que la pensée chrétienne réussit à prendre sur le fait brutal d'une mortalité omniprésente, un discours destiné à apprivoiser la mort et qui place la mort au coeur des choses, un nouveau quotidien morior, que nous interprète ici le poète. Parmi les exercices spirituels que recommandaient les prédicateurs chrétiens, quelques-uns reviennent en fréquent leitmotiv.

*Méditer sur la mort, c'est méditer sur la mort
d'autrui : et c'est le dialogue avec le crâne; c'est
méditer sur la mort du Christ : et le crucifix complète
ce tableau en termes de nature morte(46),*

explique Michel Vovelle. Cet équipement de base pourrait-on dire de dévotion, nous le retrouvons dans les premières poésies de Gautier. Ces textes s'apparentent à la méditation sur le crâne d'une part, à celle sur le crucifix d'autre part.

Il s'agit tout d'abord du poème intitulé "La Tête de mort" écrit avant 1830 et qui se situe dans une atmosphère fantastique et inquiétante propre à Gautier,

*Personne ne voulait aller dans cette chambre,
Surtout pendant les nuits si tristes de décembre,
Quand la bise gémit et pousse des sanglots(47).*

Une tête de mort, ou de morte plutôt, y est placée au pied d'un crucifix :

Un crâne blanc et nu,

Deux trous noirs et profonds où l'oeil fut contenu(48).

Ce spectacle conduit le poète à une réflexion sur la beauté disparue de cette tête:

*Belle, qui le dirait? où sont ces cheveux blonds,
Qui roulent sur son col si soyeux et si longs,(49)*

Enfin la confrontation des deux images, l'une jeune et belle, l'autre morte, confrontation qui est le principe même du *memento mori* amène une méditation sur le caractère fugitif de la vie:

*Du sort qui nous attend image menaçante;
Voilà ce qu'il en reste avec un souvenir
Qui s'éteindra dans le vaste avenir(50).*

Ce poème contient tous les éléments caractéristiques des poèmes religieux du XVII^e siècle, *memento mori* sur un crâne, dont l'un des plus célèbres exemples est la tête de mort du père Pierre de Saint-Louis :

*Au pied d'un crucifix, une teste de mort,
Ou de morte plutôt, lui déclare son sort,
Y voyant, sur son front, ces paroles écrites,
Qu'avec elle, lecteur, il faut que tu médites:
Dans les trous de mes yeux, et sur ce crâne ras,
Vois comme je suis morte, et comme tu mourras,
J'avois eu, comme toi, la chevelure blonde,
Les brillans de mes yeux ravissoient tout le monde,
Maintenant je ne suis que ce que tu peux voir(51).*

La parenté est évidente et cette rencontre est d'autant plus intéressante que nous savons que Gautier a lu le poème "La Magdeleine au désert" de Pierre de Saint-Louis, dont le texte cité ci-dessus est extrait. Gautier consacre en effet tout un article au père Pierre de Saint-Louis dans *La France littéraire* de septembre 1834. Cet article, dans lequel Gautier mentionne et cite abondamment le poème de Pierre de Saint-Louis, figure en 1844 dans *Les Grottesques*. Bien entendu il se garde bien d'y citer l'épisode de la tête de mort et il s'y moque bien au contraire du "ridicule du père de Saint-Louis", "un ridicule énorme et titanique", mais qui seul rend possible cette

*fécondité prodigieuse d'inventions burlesques et
baroques(52).*

Qui donc faut-il croire, le critique qui se moque des "vers abraca-dabrans"(53) de Pierre de Saint-Louis, le poète, qui reprend en hommage un style de poésie particulier, ou un peu les deux et lire le poème de Gautier, comme une figure d'autodérision, où le poète se moque de lui

“faisant du Pierre de Saint-Louis”? Mais que faire alors de l’atmosphère fantastique et inquiétante qui appartient en propre au poème de Gautier et en rien à celui de Pierre de Saint-Louis?

*Et me ressouvenant des fables qu’on débite,
Enfant, je croyais voir au fond de cette orbite
Que l’oeil n’anime plus, de blafardes lueurs;
Et, quand il me fallait passer là, des sueurs
M’inondaient, tour à tour brûlantes et glacées:
J’aurais fait le serment que les dents déchaussées
De cet épouvantail en ricanant grinçaient,
Et que confusément des mots s’en élançaient(54).*

Mais cette méditation sur le crâne que nous livre Gautier n’est-elle pas justement une de ces “fables qu’on débite” et que le poète feint de nous épargner dans un processus de dénégation dont nous avons été dupe?

De même, comment faut-il lire le poème “Cauchemar” de Gautier, dans lequel le narrateur, saisi par une main, est transporté sur un mont horrible peuplé de corbeaux et de gibets? N’est-il pas une autre forme d’interprétation des memento mori des poètes baroques, comme J. Auvray(55) par exemple, où dans un style violent, tourmenté et riche en symboles le poète contemple avec une sombre prédilection et dans tous leurs détails les plaies, les tourments du Christ en son agonie, qu’il imagine et revit afin de l’imiter? Dans “Cauchemar” Gautier, dans un style tout aussi violent, contemple non pas le Christ sur la croix, mais un pendu et avec la même avidité écrit:

*Agité, je ressens un immense désir
De broyer sous mes dents sa chair, et de saisir,
Avec quelque lambeau de sa peau bleue et verte,
Son cœur demi pourri dans sa poitrine ouverte(56).*

Le poème de Gautier s’arrête-t-il trop tôt pour que l’on puisse y voir la signification religieuse qui se cache derrière ce type de poésie, ou bien est-ce à dessein que ce poème, par lequel Gautier feint de prendre le masque de la méditation chrétienne, s’achève sur l’agonie non d’un Christ, mais d’un nouveau Prométhée ? Mais alors que nous croyions percevoir dans ces quatre vers le vrai visage de Gautier, ce dernier s’en défend puisque ce sont justement ces quatre vers qu’il choisit de faire figurer en épigraphe de “Daniel Jovard”, comme l’exemple des vers faits par son héros “après sa conversion”(57), une fois devenu Jeune-France, c’est-à-dire après avoir appris

à faire du rêveur, de l’intime, de l’artiste, du

dantesque, du fatal
et aussi
*quelques mots d'anatomies pour parler cadavre un peu
proprement(58).*

* *

Quelles sont les intentions de Gautier quand il feint de revêtir ces masques de la poésie mortuaire? Une intention ironique sans doute, mais nullement parodique, puisqu'il n'y a pas de jeux de mots, à proprement parler. La poésie est en fait une entreprise de désabusement par le masque. Une poésie non seulement au second degré, mais à lire, littéralement dans tous les sens, où le plaisir de la lecture et de l'écriture ne repose pas tant dans son contenu textuel, que dans son geste, sa manière de dire. La mort est donc chez Gautier un des thèmes où l'on peut envisager la poésie comme théâtre, comme répétition et mise en scène des différents discours poétiques possibles et le lieu où l'auteur s'improvise acteur.

Aussi n'est-ce pas un hasard si le type de mort qui revient au poète, à la fin du "Cavalier poursuivi", est de recevoir sur la tête

*Une chape de plomb comme aux damnés du Dante
Dans le neuvième enfer,*

c'est-à-dire de se voir infliger le châtement réservé aux hypocrites.

Cécile AVALLONE

NOTES

1. Cet article est mentionné par Lovenjoul sous le titre de "De l'à-propos de la mort" au numéro 141 de son *Histoire des oeuvres de Théophile Gautier*, Charpentier, 1887, tome I, p.97. Après vérification cet article anonyme, mais sans aucun doute de la main de Gautier, s'intitule en fait "De l'à-propos dans la mort".
2. Pour l'établissement du texte, nous nous reportons à l'édition des *Poésies complètes* de Gautier faite par Jasinski, Firmin-Didot, Paris, 1932.
3. Rappelons que le recueil *Albertus* publié chez Rignoux à la fin d'octobre 1832 se compose d'une préface datée d'octobre 1832, puis des poésies de 1830 suivies sans séparation de celles de 1831-32, et enfin de la légende mi-théologique, mi-fashionable. Lovenjoul, *op. cit.*, tome I, p 40.
4. Lovenjoul, *op. cit.* ne donne pas le détail de l'édition des *Poésies complètes* que fit paraître Gautier chez Charpentier dès 1845. Elle est constituée de quatre parties :

- "Albertus", "La Comédie de la mort", les "Poésies diverses" et les "Poésies nouvelles". C'est la première partie, "Albertus", qui offre le plus d'intérêt, puisque non seulement la plupart des poèmes ont été réécrits pour l'occasion, mais que tous ont été rassemblés après le texte de la légende "Albertus", et non après la préface comme en 1832, dans des sous-parties intitulées successivement "Élégies", "Paysages", "Intérieurs" et "Fantaisies".
5. Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, juillet 1837, Hetzel, 1858, p. 16.
 6. M. Maurel, "Fastes mortuaires et déploration: essai sur la signification du baroque funèbre dans la poésie française", in *Dix-Septième Siècle*, tome 82, 1969, pp 37-54.
 7. "Sonnet III", vers 14. *Poésies complètes*, éd. par R. Jasinski, tome 1, p 62.
 8. "Cauchemar", vers 24. *Ibid.*, p 19.
 9. "Le Cavalier poursuivi", vers 95. *Ibid.*, p 126.
 10. "Méditation", vers 15 et 16. *Ibid.*, p. 3.
 11. "Nonchaloir", vers 9. *Ibid.*, p 88.
 12. Sur le mythe d'Endymion et sur l'identification du sommeil à la mort, voir J. Prieur, *La Mort dans l'Antiquité romaine*, Ouest France, 1986, p.172: "Ce sommeil représente le plus doux des repos". Voir aussi Cicéron, *Des Termes extrêmes des biens et des maux*, V, 55: "La perspective même des rêves les plus agréables ne nous ferait pas souhaiter pour nous le sommeil d'Endymion et, si pareille aventure était possible, le sommeil nous paraîtrait être l'équivalent de la mort". Et voir surtout les deux tableaux, représentant le sommeil du berger Endymion, déjà présents au Louvre en 1830, celui de Van Loo (1731) et celui plus lunaire de Girodet (1793).
 13. Voir en particulier le chapitre intitulé "Le Plaisir des tombeaux" (p.124) où le tombeau, objet de fascination des hommes de son temps, est présenté comme un lieu de repos, et la mort comme un sommeil éternel, Bernardin de Saint-Pierre, *Études sur la nature*, tome III, 1781, 4 vol.
 14. Jean-Bertrand Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo*, Corti, 1950, tome III, p 182.
 15. "La Demoiselle", vers 13 et 14, p 20.
 16. Clin d'oeil dans lequel la fantaisie n'exclut en rien le discours poétique, puisque le vers 14 est remarquable par les allitérations en (g) et l'assonance en (o) et (e).
 17. "Far Niente", vers 7, 8 et 9, p. 26.
 18. "Ballade", vers 25, 26 et 27, p. 56.
 19. Victor Hugo, *Les Rayons et les ombres*, XVII, vers 1 à 4. Editions Rencontre 1968, p. 349.
 20. J.-B. Barrère, *op. cit.*, t 3, p 173.
 21. *Mademoiselle de Maupin*, chap. XI, Garnier-Flammarion, p. 242.
 22. *Ibid.*
 23. "Théophile Gautier, dramaturge et homme", *Europe*, mai 1979, p 135.
 24. *Une Larme du diable*, scène IX, Gautier, Théâtre, Charpentier, 1912, p 23.
 25. 16 octobre 1837, *Histoire de l'art dramatique.....*, tome I, p 49.
 26. Voir aussi la troupe de comédiens du *Capitaine Fracasse* et le glissement dans l'appellation des personnages. On passe dans la même page du Léandre, du Scapin, de l'Isabelle, c'est-à-dire du personnage du roman interprétant habituellement tel personnage de théâtre à Léandre, Scapin, Isabelle, où le personnage du roman et le personnage de théâtre, par leur nom et par leur manière d'être, ne font plus qu'un. *Oeuvres*, Bouquins, p. 1069.
 27. *Une Larme du diable*, scène VIII, p 21.
 28. *Le Capitaine Fracasse*, chapitre II: "Le Chariot de Thespis", p. 1065.
 29. Juillet 1837, *Histoire de l'art dramatique....*, tome I, p. 16.

30. *Mademoiselle de Maupin*, p. 242. De plus Mme Senninger parle de "théâtre de poète pour les poètes", op. cit., p. 135.
31. Jean-Luc Steinmetz, "Ombelles sur tombeaux. Gautier poète frénétique", *Europe*, mai 1979, p. 34.
32. "Une chose qu'il faut soigner", fait dire tout en se moquant de lui-même Gautier à Ferdinand, "ce sont les épigraphes. Vous en mettez en anglais, en allemand, en espagnol, en arabe; si vous pouvez vous en procurer une en chinois, cela vous fera un effet merveilleux, et sans être Panurge vous vous trouverez possesseur d'une mignonne réputation d'érudit et de polyglotte, qu'il ne tiendra qu'à vous d'exploiter", "Daniel Jovard", *Les Jeunes-France, Oeuvres*, Bouquins, p. 80. De même Gautier, dans ses premières poésies, soigne ses épigraphes et en met en anglais pour "La Basilique", en allemand pour "Paris", en espagnol pour Elégie III" et en arabe, ou plutôt du dictionnaire arabe pour "Pluie", mais aussi en latin pour "Paysage" et en breton pour "Cauchemar".
33. *Une Larme du diable*, scène XIV, p. 41.
34. *Les Jeunes-France*, "Onuphrius", p. 60.
35. "Clémence", vers 1 à 4, p. 47.
36. Thomas Gray, "Élégie écrite dans un cimetière campagnard", in *Les Prémantiques Anglais*, traduits par Martin, Aubier, 1977, pp.113-119.
37. "Elégie III", vers 1, p. 46.
38. *Ibid.*, vers 3 et 5.
39. "Sur la mort de Marie", vers 85, 86 et 87. Ronsard, *Les Amours*. Poésie-Gallimard 1991, p. 246.
40. "Elégie III". Gautier, vers 11 à 14.
41. "Sur la mort de Marie", Ronsard, vers 55 et 56.
42. "Elégie III, Gautier, vers 3.
43. "Sur la mort de Marie", Ronsard, vers 113 et 114.
44. Sainte-Beuve fait publier en 1828 la première version de son *Tableau de la poésie française au XVIIe siècle*. Pour une étude plus précise de cet ouvrage, nous renvoyons à G. Michaut, *Etudes sur Sainte-Beuve*, Paris, Albert Fontemoing, 1905.
45. Quatre poèmes portent une épigraphe tirée de Ronsard: "La Tête de mort", "Le Retour", "Colère" et "Elégie IV"
46. Michel Vovelle, *Mourir autrefois. Attitudes collectives devant la mort aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Gallimard, 1974, p. 67.
47. "La Tête de mort", vers 1 à 3, t. 1, p. 52.
48. *Ibid.*, vers 55 et 56.
49. *Ibid.*, vers 47 et 48.
50. *Ibid.*, vers 58, 59 et 60.
51. Pierre de Saint-Louis, "La Magdeleine au désert", Lyon, 1668. Cité par J. Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, Armand Colin, 1968, t. II p. 144.
52. *Les Groisques*, Charpentier, 1845, p. 196.
53. *Ibid.*, p. 222.
54. "La Tête de mort", vers 17 à 24.
55. Jean Auvray, *Méditation pour une âme dévote*, Rouen, 1633. Cité par J. Rousset, op. cit., tome II.
56. "Cauchemar", vers 39 à 42, p. 19.
57. En épigraphe de "Daniel Jovard", ces quatre vers sont réécrits avec une légère modification au premier vers qui débute non par l'adjectif "Agité", mais par l'expression "Par l'enfer!", p. 74.
58. "Daniel Jovard" p.84

L'EXPRESSION POÉTIQUE DE LA MORT DANS ESPAÑA

"Et dans le soleil, l'Espagne!"

V. Hugo

Les Quatre vents de l'Esprit (III, 7)

Baudelaire écrit dans *L'Art romantique*, à propos de Gautier :

*Il a continué la grande école de la mélancolie créée par Chateaubriand. Sa mélancolie est même d'un caractère plus positif, plus charnel et confinant quelquefois à la tristesse antique. Il y a des poèmes, dans La Comédie de la mort, et parmi ceux inspirés par le séjour en Espagne, où se révèlent le vertige et l'horreur du néant. Relisez par exemple les morceaux sur Zurbaran et Valdès Léal; l'admirable paraphrase de la sentence inscrite sur le cadran de l'horloge d'Urugne: *Vulnerant omnes, ultima necat*, enfin la prodigieuse symphonie qui s'appelle "Ténèbres". Je dis symphonie parce que ce poème me fait quelquefois penser à Beethoven(1).*

La structure même de ce long poème de 1837, dans ses mouvements pathétiques, l'appel constant au destin, et le martellement même du rythme peuvent évoquer la "5ème Symphonie" de Beethoven qui exprime à un très haut degré, selon Hoffmann

le romantisme dans la musique, le romantisme qui révèle l'infini.

On n'est donc pas surpris de ce rapprochement:

*L'étoile fuit toujours, ils lui courent après,
Et, le matin venu, la lueur poursuivie
Quand ils la vont saisir, s'éteint dans un marais.*

*Le soleil désolé, penchant son oeil de feu
Pleure sur l'univers une larme sanglante.
L'Ange dit à la terre un éternel adieu!*

*Rien ne sera sauvé, ni l'homme ni la plante.
L'eau recouvrira tout, la montagne et la tour,
Car la vengeance vient, quoique boîteuse et lente.*

Après avoir fait du Byron dans *Albertus* en 1832, Gautier s'est risqué à imiter Goethe et Shakespeare dans *La Comédie de la mort* en 1838. C'est souvent de la rhétorique banale, des puérités. Mais les vers du début dans "Portail" révèlent un talent véritable de peintre, ce qui ne surprend pas chez Gautier:

*En bas, l'oiseau de nuit, l'ombre humide des tombes;
En haut, l'or du soleil, la neige des colombes,
Des cloches et des chants sur chaque soliveau;*

*En haut, les minarets et les rosaces frêles,
Où les petits oiseaux s'enchevêtrent les ailes,
Les anges accoudés portant des écussons.*

En revanche les derniers vers témoignent d'une inspiration poétique de qualité. On passe ainsi du relief et de la vigueur de l'expression à une éloquence très pénétrante inspirée par le sentiment de la nature:

*Oeil ouvert sans repos au milieu de l'espace,
Perce, soleil puissant, ce nuage qui passe!
Que je te voie encor;
Aigles, vous qui fouettez le ciel à grands coups d'ailes,
Griffons au vol de feu, rapides hirondelles,
Prêtez-moi votre essor!*

Néanmoins la présence de la mort est toujours sensible et ne permet pas de célébrer comme il le faudrait

les femmes; les chansons, toutes les belles choses.

C'est sur une image obsédante que se termine le poème:

*Chantons, Io, Péan!... Mais quelle est cette femme
Si pâle sous son voile? Ah! c'est toi vieille infâme!
Je vois ton crâne ras;
Je vois tes grands yeux creux, prostituée immonde,
Courtisane éternelle environnant le monde
Avec tes maigres bras!*

Par suite l'évolution de la manière de Gautier va encore s'accroître. En effet, dans *España*, en 1843, le poète abandonne le Romantisme flamboyant des premiers textes pour rivaliser avec les peintres, et faire de certains un complément descriptif et poétique du récit en prose, des-

tinés aux feuilletons du journal *La Presse*.

Gautier a été ébloui par l'Espagne sauvage et poétique rêvée à travers les *Contes d'Espagne et d'Italie* de Musset et *Les Orientales* de V. Hugo, où la vie côtoie la mort(2). On constate que sur ces chemins réputés dangereux, Gautier ne rencontre que peu d'aventures, et le brigand espagnol n'est pour lui qu'"un être purement chimérique". Cependant le thème de la mort est sans cesse présent dans *España*, parce qu'il fait partie des impressions renouvelées et mal dominées du *Voyage en Espagne*, qui constituent une réalité protéiforme, mais il est largement amplifié par le tradition de l'Espagnolisme dans ses tendances dominantes: le goût de l'excès, l'exubérance délirante de l'expression, ou bien la préciosité, les couleurs, l'énergie et le point d'honneur. Le Romantisme avait mis à la mode une Espagne passionnée, entière, meurtrie par les guerres, où un catholicisme intransigeant s'imposait. La peinture espagnole du Siècle d'or venait d'enrichir la Galerie du Louvre en 1838, et elle fascinait Gautier qui y voyait non seulement un moyen de connaissance, mais une sorte de départ pour un rêve intérieur. Il écrira dans *La Presse* du 27 août 1850:

Que Velasquez vous peigne une infante, Murillo une vierge, Ribeira un bourreau, Zurbaran un moine, vous avez toute l'Espagne d'alors, moins les pauvres, dont tous les quatre excellent à rendre les haillons et la vermine.

Comme *Les Chimères* pour Nerval représentent le développement sublime des *Filles du feu*, de même, à un moindre degré, *España* est l'approfondissement et l'élévation des textes journalistiques du *Voyage en Espagne*, comme si Gautier avait voulu acquérir des lettres de noblesse dans un domaine supérieur, qui n'était pas à la portée de tous, malgré sa séduction. Il ne manquait que l'illustration par un artiste ami, que Gautier appelait de ses vœux, pour donner toute sa séduction à son entreprise.

D'une façon générale, Gautier laisse d'abord percevoir ses émotions, avant de passer à la description proprement dite. Puis il procède par transposition, élargissement personnel de ses points de vue, chaque vers, chaque strophe devant suggérer un tableau. A dire vrai, tout ce qui, dans l'optique du Baroque, est une souffrance pour le salut éternel risque de paraître, dans le Romantisme de Gautier, un simple exercice esthétique. Le texte d'*España* est la résonance intime de l'Espagne et de son art dans l'esprit de l'écrivain. Il y a un effort d'artisan pour passer des couleurs et des lignes aux mots; il y a un dépassement poétique qui associe, ou tente d'associer, l'idéologie espagnole et le rêve. Tout cela s'exprimant

dans une présence de la mort *familière et quotidienne*; une présence de la mort réaliste et cruelle; une présence de la mort *lumineuse*, ouvrant les portes du rêve. On sent le chemin parcouru depuis *La Comédie de la mort* aux résonances fantastiques et simplificatrices. Désormais l'horrible devra être une source évidente de beauté. Même si Gautier a tendance parfois à noircir plus que nécessaire la peinture espagnole, il reste que de son évocation naissent de fortes images qui frappent le lecteur.

Nous pourrions relever une vision de la mort sensible, presque quotidienne, dans la "morne campagne" de l'Escorial, et auprès
de ce géant qui rêve éternité.

C'est le paysage porteur de mort, source de réflexion et de méditation sur la nature. Ou bien dans "A la Bidassoa", où la guerre cruelle a fait peser son ombre

Une grêle de mort que nul soleil ne fond.

Nous ne retiendrons que les poèmes essentiels. La présence de la mort dans le recueil est nette, au plan religieux dans "Les Affres de la mort" (Sur les murs d'une Chartreuse), comme un appel constant à la méditation pour le voyageur.

*O toi qui passes par le cloître
Songe à la mort! (...)*

*La vie est un plancher qui couvre
L'abîme de l'éternité. (...)*

*Réfléchis. La mort est amère
A qui vécut trop doucement.*

Le Romantisme est très vivant ici, on évoque le voyageur atterré dans les cimetières, dont les rêveries ont été illustrées par Johannot, les arrêts devant les cadrans solaires messagers de la dernière heure. On peut penser à "L'Horloge" dont le disque "champ du combat" annonce la mort, "rude jouteur", et à "la Fontaine du cimetière" avec son

"Eau, de diamant qui avait un goût de mort.

Sur un mode plus réaliste, la mort est en rapport avec l'agrément de la vie tel qu'il est suggéré dans "En passant à Vergara", dans la plus pure tradition des Danses macabres médiévales.

*Un crâne sous la main, entre des murs glacés,
La mort n'a donc pour toi ni leçon ni tristesse?*

Et le portrait de la jeune Espagnole contient certes tous les stéréotypes

en usage (cheveux, allure hardie, toilette folle, yeux noirs, sourcils de velours, rire éblouissant, taille cambrée, pieds mignons, mains blanches), mais n'est pas exempt d'émotion, et d'une certaine sensualité;

Laissons rêver les morts dans leurs lits solitaires,

En conversation avec le ver impur! (...)

A nous tout ce qui chante, à nous tout ce qui brille.

Gautier se laisse porter naïvement par son modèle; il sait lui arracher son secret, en fixant son reflet exact dans une vision choisie(3)-. La fin du pème retrouve les impressions de Ronsard dans le célèbre "Sonnet à Hélène":

Ta figure est déjà bleue et décomposée

Tes parfums sont changés en fétides odeurs.

On peut penser aux impressions de Berlioz à Florence devant la *sposina morta al mezzo giorno*:

Ses noirs cheveux à demi-tressés coulaient à flots

sur ses épaules, grands yeux bleus demi-clos, petite

bouche, triste sourire, cou d'albâtre, air noble et

candide... jeune... morte!

De même les saintes sévillanes de Zurbaran, si élégantes, et d'apparence profane, se joignent, dans leur beauté andalouse, aux majas de Goya et aux vierges de Murillo pour incarner le type de la jeune Espagnole dont Gautier rêve, avec tous les Romantiques, de Musset à Hugo. Il est parti en Espagne pour y trouver la confirmation d'un rêve déjà fixé par les tableaux de la Galerie Espagnole. Ainsi P. Valéry, très inspiré par la peinture espagnole écrivait en 1892, à propos de Sainte Agathe de Zurbaran:

Regarde la courbe de ce corps que les robes

allongent, des minces cheveux noirs à la pointe

délicieuse du pied.

Mais il convient d'intégrer cela dans une tradition espagnole solidement établie qui ne s'accommode pas de ces déviations intellectuelles(4). Dans ses scènes de la vie castillane et andalouse, en 1835, Antoine Fontaney a su rendre compte de tout cela avec exactitude. Il a assisté aux fêtes et cérémonies religieuses, il est allé dans les églises, s'est entetenu avec des gens du peuple, et il a relevé les mentalités séculaires de l'Espagne:

Je décris mal les lieux. Ce serait l'homme plutôt que

je m'efforcerais d'esquisser(5).

A cet égard l'image du frère Esteban, guide de l'Escorial, mérite de nous arrêter:

Un homme d'environ trente ans, plein de cette santé malade, de cette force réprimée qui prêtent un si saisissant caractère à l'apparence de certains moines; une de ces belles têtes de cloître, telles que se plaisent à les peindre Zurbaran et Murillo, à l'oeil pieux et ardent, au visage chaudement pâle, au front élargi encore par des tempes rasées, et ressortant plus expressif sous une épaisse couronne de cheveux noirs(6).

Dans un registre plus contrasté qui va de l'ombre à la lumière, l'ascétisme des moines se montre chez Zurbaran, qui présente leur vie contemplative, avec rigueur, une grande symétrie de formes et un choix expressif des couleurs. Que l'on pense à "Saint François à genoux avec une tête de mort", qui s'impose par sa sobriété et sa valeur expressive. Les paysages environnants dans le cadre des activités quotidiennes, et les visages laissent apparaître une lumière qui monte, donne une qualité céleste et exemplaire. Pas des yeux au ciel comme dans les images de dévotion bolonaise, mais l'ombre d'un capuchon ou d'un voile, les yeux brûlants. Décrivant une vieille femme dans un église de Grenade, Gautier déclare:

Jamais Zurbaran n'a rien fait de plus ascétique et d'une ardeur plus fiévreuse.

De plus, dans sa folie religieuse, le peintre est toujours resté fidèle au ténébrisme vigoureux, à la piété populaire et à la familiarité fervente avec les êtres les plus proches. Il sait transcender le vulgaire. L'exercice journalistique et poétique de Gautier suppose réduction et concentration. Ce n'est pas une histoire de l'art espagnol au Siècle d'Or qu'il nous présente, mais une tentative, en différents genres, et avec le tempérament du critique, de mettre à la portée du lecteur un imaginaire vivant à travers des images connues. Dans le poème consacré à Zurbaran, chaque tercet présente un caractère d'inachèvement, la naissance d'une nouvelle pensée donnant l'écho attendu à la rime. Il n'y a pas de plan préétabli mais de successives évocations. On pourrait presque parler d'interrogations inquiètes. Pourquoi? car Gautier conteste les souffrances individuelles qui ne correspondent pas à une nécessité profonde, et s'opposent à une conception noble de la mort voulue par Dieu. Comment? où Gautier passe en revue les principaux modèles de Zurbaran, et fait un catalogue poétique des principaux sujets, autour de mots récurrents comme le froc, l'extase, le cloître, la solitude. Hélas! enfin qui constitue une interrogation profondément humaine et romantique sur la vanité de pareilles

attitudes, face

aux trompettes terribles du jugement.

Pour Gautier le moine de Zurbaran subit les perplexités, les tourments, les audaces généreuses du héros romantique, mais il garde la sérénité(7).

La mort cruelle des martyrs de Ribera est vue dans des scènes d'un réalisme très cru,

des choses qui feraient reculer le bourreau lui-même

dit Gautier. Il faut remarquer que Ribera apparaît surtout comme le peintre des ascètes tourmentés et des martyrs horribles chers aux Romantiques. Mais il relève dans les moments précédant l'exécution l'expression d'une foi passionnée et résignée; la contemplation même d'un cadavre dans son dernier sommeil est le triomphe de celle-ci. Il est vrai que l'on trouve aussi chez Ribera une manière tendre venue de l'Ecole italienne lorsqu'il tâchait d'imiter le Corrège. Néanmoins, parlant de "La Madeleine au désert" de Camille Roqueplan

si jolie, si jeune, si fraîche

Gautier écrit:

*Ribera nous l'eût montrée les yeux caves, la bouche
noire, les pommettes saillantes, la poitrine décharnée*

et ne cache pas sa préférence. Dans le poème qui lui est consacré, Gautier laisse d'abord percevoir son émotion, avant de passer à la description. Dans une certaine mesure, chaque vers suggère un tableau, et l'ensemble du poème est comme une galerie d'exposition. Avec logique, le poète passe de l'évocation à l'essai d'explication, avant d'en venir à une sorte de méditation sur la misère, les douleurs et la vieillesse. Très souvent ce qui est, dans l'optique du baroque, une souffrance pour le salut éternel reste, chez Gautier, un simple exercice de style.

Dans les "Vanités" de Valdès Léal, où s'impose la fascination de la mort face aux cruelles épreuves de la vie, et à l'éphémère possession des biens de ce monde, la lumière ne cesse de combattre avec l'ombre. On trouve l'expression du tempérament violent, du caractère agité, et de l'existence tourmentée de l'artiste, dans un art violent et inégal. On pense aux *Ames du purgatoire* de Mérimée, en 1834, avec le

*tableau dans le style dur et sec de Morales, qui
représentait les tourments du Purgatoire.*

Le caractère dramatique est fortement accentué :

*Il lui semblait que les figures s'éclairaient et
devenaient lumineuses, comme si le feu du Purgatoire que
l'artiste avait peint eût été une flamme réelle(8).*

Des contrastes s'affirment, dans les deux tableaux, entre le luxe et la mort, entre les catégories sociales et la balance inexorable du jugement. Tout cela touche au tragique le plus pur, même si l'expressionnisme apparaît parfois un peu forcé. Le dernier rayon de vie et de luxe semble s'attarder avant de disparaître, sur les épaves dérisoires, ce qui nous fait penser aux vers de Paul Valéry dans "Le Cimetière marin":

Je te soutiens, admirable justice

De la lumière, aux armes sans pitié.

Je te rends pure à ta place première.

Ainsi, "in ictu oculi" offre l'image de la mort, visiteur sinistre, éteignant la dernière lueur qui porte sur tous les objets du monde

miroités de lumière et de rayons tremblants,

abandonnés dans le plus grand désordre. Dans le second tableau intitulé "Les deux cadavres", bizarre peinture où germe le fantastique, une clarté symbolique, qui dénonce la valeur des actes de chacun, "ni plus ni moins" promet un sort équivalent et redoutable pour la vie future; une lumière mouvante, ondulante, qui pèse de son poids sur les plateaux de la balance, que désigne la blancheur du bras de Dieu :

Cet ennui de la mort qui regrette la vie,

Le soleil, le ciel bleu, la lumière ravie.

De même que Gautier a su, en quelques lignes d'un article de journal faire voir les *Caprices* de Goya, de même la couleur locale, le mystère, le rêve donnent à sa vision de la peinture du Siècle d'Or une dimension exceptionnelle.

Plus tard, dans *Emaux et Camées*, en 1852, les mots, les images et les rythmes seront judicieusement utilisés pour une entreprise d'art pur, où le don et le sens se trouvent constamment en relation. L'on aimera, en particulier, l'esthétique quasi sculpturale et la fluidité musicale de la "Symphonie en blanc majeur". Gautier a en quelque sorte constitué son propre Musée imaginaire fait d'illusions et de souvenirs, et il l'a animé à sa manière. La mort est toujours présente, sous des tonalités très variées, et en s'éloignant du réel qui n'est qu'une référence lointaine dans ce projet:

Le Squelette était invisible

Au temps heureux de l'Art païen;

L'homme, sous la forme sensible,

Content du beau, ne cherchait rien(9).

Ainsi dans ce qui n'est au fond qu'un hymne à la lumière et à la vie, face au ténébrisme de la peinture espagnole, comme dans le Nil où

tremble

le reflet élargi des étoiles,

Gautier laisse courir les arabesques de sa fantaisie dans le choix des sujets, dans l'invention des personnages, dans le tour même du style et le ton du récit. La véritable transfiguration s'opère ainsi, hors de la sainteté des moines, en extase, et des pratiques pieuses de la religion espagnole: elle est l'affirmation sereine et lumineuse du pouvoir de la poésie qui dénonce, prolonge, exalte au service de tous. Ils parlent, comme épanouis! Comme l'écrit Baudelaire:

*C'est un des privilèges prodigieux de l'art que
l'horrible artistiquement exprimé devienne beauté, et que
la douleur rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une
joie calme.*

C'est pourquoi la transfiguration que Gautier nous propose, en quête d'un idéal de perfection artistique, n'a rien d'édifiant, rien qui puisse se rapprocher de la pensée de Vigny, de l'imagination de Hugo, du sentiment de Lamartine, mais elle reste plus modestement une percée de l'imaginaire qui conjure les images trop angoissantes que donne l'art espagnol. Hugo lui-même, contemplant le port espagnol de Pasages, à quelques kilomètres de Saint-Sébastien a senti que même la contemplation du paysage passait par une méditation sur les inévitables contrastes que suscite l'Espagne:

*N'est-ce pas un endroit unique au monde que ce petit
coin d'Espagne, où l'histoire et la nature se rencontrent
et construisent chacune un côté de la même ville, la
nature avec ce qu'elle a de plus gracieux, l'histoire
avec ce qu'elle a de plus sinistre.*

De même lorsque R. Strauss composa son poème symphonique "Mort et transfiguration"(10), il déclara:

*C'est un pur produit de mon imagination, non celui
d'une expérience vécue.*

R. Rolland aimait dans cette partition

*le réalisme à la façon des dialogues de Beethoven
avec le Destin.*

Il est vrai que cette émotion intérieure est admirablement rendue, dans le dernier mouvement, avec la lente ascension de l'âme délivrée des entraves terrestres, dans une lumineuse tonalité d'ut majeur. Tout cela montre les caprices et les volutes de la création littéraire et artistique. De son côté Gautier, cédant au mirage du Voyage en Espagne n'a peut-

être pas assez mesuré la vanité qui s'attache à l'absence et au retour, au rêve et à l'exil, à la création littéraire qui n'arrive pas à se fixer. Il a donné un élan de critique et de poète à des représentations qui interrogent chacun de nous, et qui appellent des solutions individuelles. De "Ténèbres" à "España" on assiste à une conquête progressive par la lumière!

Joseph-Marc BAILBÉ

NOTES

1. Baudelaire, *Curiosités esthétiques et Art romantique*, Paris, Garnier, 1962, p. 685. Notons que le poème "Ténèbres" (mars 1837), composé de soixante-six strophes de trois vers (a-b-a, terza rima) parut dans les *Poésies diverses* (1833-1838). Voir éd. Lemerre, Paris, 1890, tome 2, p. 209.
2. Si le pittoresque est présent (la peur des brigands, voir *Voyage en Espagne*, p. 180, on trouve rarement chez Gautier les dispositions visionnaires de V. Hugo. Voir *V. Hugo et l'Espagne* (images, textes, musiques), Actes du colloque de Rouen, 19 et 20 mars 1985. Et l'on peut dire que lorsque Gautier partit en Espagne, il voulait confirmer des rêves que les tableaux espagnols avaient déjà fixés, notamment la sérénité calme des martyrs.
3. Sur le type féminin espagnol, voir Gautier, *Voyage en Espagne*, Paris, Gallimard, 1981, p. 83 et p. 129 et aussi p. 296 et p. 364.
4. On ne saurait oublier l'influence de Chateaubriand, dont *Le dernier Abencérage* (1826) contient une méditation sur la vie et la mort qui n'a pas échappé à Gautier. Voir *Voyage en Espagne*, p. 289.
5. A. Fontaney, *Scènes de la vie castillane et andalouse*, Paris, Charpentier, 1835, p. 57. Il s'agit d'un voyage plein de fantaisie, à la recherche de sensations nouvelles que Fontaney publia sous le pseudonyme de Lord Feeling: "C'est un voyageur tout d'émotion et de fantaisie, non pas un voyageur frivole cependant. C'est dans les fêtes et les cérémonies publiques, c'est dans les églises surtout qu'il a étudié l'Espagne" (Introduction).
6. A. Fontaney, *op. cit.*, "Une Visite à l'Escurial".
7. On pense à l'immense surprise que créa Zurbaran pour les visiteurs du Musée Espagnol en 1838. Champfleury dans *Les Confessions de Sylvius*, Bruxelles, Méline, 1857, p. 72, présente le peintre Sylvius qui travaille dans la Galerie Espagnole, en simple copiste. Il voudrait bien amener sa maîtresse Mariana à partager ses goûts pour Zurbaran, mais: "Elle avait peur de la peinture espagnole, sauvage, fougueuse et carrée, qui épouvante les esprits étroits." En effet, elle apprécie l'école du joli, du tendre, du gracieux. Dans ce discours amoureux que provoque la peinture espagnole, on trouve un écho précieux sur l'évolution de la sensibilité artistique du XIXe siècle.
8. P. Mérimée, *Les Ames du Purgatoire*, Paris, Garnier-Flammarion, 1973, p. 92. Luis Moralès, dit El Divino (1515-1586). Sa première oeuvre datée, "La Vierge à l'oiseau" (1546) fut peinte pour la Paroisse de la Conception à Badajoz.
9. "Bûchers et tombeaux".
10. Cette oeuvre, op. 24, fut créée le 21 juin 1890, sous la direction du compositeur à Eisenach. L'épigraphie d'Alexandre Ritter ne représente qu'un essai de transcription littéraire du programme symphonique.

LE MIROIR SYMBOLE DE LA VIE ET DE LA MORT DANS LES POESIES DE GAUTIER

Quel objet poétique plus que le miroir est un symbole de vie et de mort ? Quel objet davantage que le miroir obsède Théophile Gautier dans ses poésies ? Le miroir symbole des symboles, dit-on parfois, a une longue histoire.

Le mot "miroir" lui-même, dérivé du latin *mirus*, qui signifie "étonnant", appartient à une famille sémantique particulièrement riche
*autour de la racine miror a prospéré une bien étrange
famille: mirer, se mirer, admirer, admirable, merveille
et ses dérivés, miracle, mirage, enfin "miroir"(1).*

La liste n'est pas complète mais elle en dit déjà long sur les possibilités qu'elle recèle.

Depuis les civilisations les plus lointaines, le miroir est associé à un symbolisme puissant, particulièrement ambivalent, aussi bien par exemple à l'occasion des rites de mariages que des rites funéraires. Le temps et l'espace circulent à travers le miroir; on y lit, on croit y lire, le passé, l'avenir, la vérité. Le miroir dit le double, l'ubiquité, et l'âme s'y détache parfois du corps. On trouvait le miroir, même si ce n'était encore qu'un objet fruste, parmi les attributs du dyonysisme, et il était volontiers utilisé dans les rites de possession orgiaque.

En poésie, depuis l'Ovide des *Métamorphoses*, le miroir est souvent associé à Narcisse qui se mire et s'admire dans l'eau d'une fontaine. Au Moyen Age, le miroir, dans *Le Roman de la rose*, a joué un rôle important. Plus tardif apparaît le mythe de Psyché, dans son rapport au miroir, puisque c'est Jean de La Fontaine qui l'a orienté en ce sens.

Le mot "miroir" et ses dérivés, si présents dans la poésie de Gautier, serviraient-ils de symboles aux transformations qui vont s'effectuer dans sa propre écriture? L'hypothèse n'est pas nouvelle, surtout depuis la seconde moitié du XIX^e siècle. La question est d'essayer de savoir ce

que Gautier déjà en avait fait.

Miroirs romantiques et sentimentaux dans les *Poésies* de 1830, miroirs fantastiques dans *Albertus* et *La Comédie de la Mort*, miroirs des transpositions d'art avec les *Poésies diverses* et les *Poésies nouvelles*, miroirs parnassiens et mondains d'*Emaux et Camées*, enfin fragments de miroirs dans les *Dernières poésies*, telles seront nos cinq étapes; il faudra bien sûr nuancer en chemin, tant les catégories s'interpénètrent. Par jeu parodique, plaçons-nous sous le signe de Mme de Staël quand elle écrivait à propos de Faust:

Il fait réfléchir sur tout et sur quelque chose de plus que tout(2).

I. Miroirs romantiques et sentimentaux des *Poésies* de 1830.

Le miroir est romantique et sentimental avec une sorte de naturel dans les *Poésies* de 1830 de Gautier, un naturel en fait qui est aussi le reflet de la sensibilité poétique du temps et en particulier de Lamartine, de Victor Hugo, de Sainte-Beuve. Mais dès les premières dédicaces à Chénier et à Malherbe, Gautier prend du champ. En 1995, Marc Bizer, vient de publier un essai qui s'intitule *La Poésie au miroir* dans lequel il rappelle que la poésie antique gréco-latine, puis notre poésie de la Renaissance et de l'âge classique ont fonctionné sur le principe de l'*Imitatio*, imitation elle-même recomposée selon la personnalité de chaque artiste. Surtout avec son écriture romantique première manière, c'est encore ce qui se produit pour Gautier.

Dans ses *Poésies* de 1830, les deux premières occurrences du substantif "miroir" concernent les yeux, miroir de la conscience (quarante ans plus tard, la dernière allusion que fera Gautier au miroir dans un de ses poèmes désignera aussi les yeux, on y reviendra). Dans ce poème de jeunesse, "La jeune fille" -qui est un rêve de bonheur- passe devant les yeux endormis des poètes comme l'ombre du cygne passe sur "le miroir des lacs"(3). Si le rêve est caractéristique du romantisme, l'expression "miroir des lacs" vient de plus loin,

l'eau étant, semble-t-il, le miroir originnaire

comme le notait Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (4).

La seconde occurrence de "miroir" concerne toujours la jeune fille, les yeux, l'amour, la nature :

*Par tes yeux si beaux sous les voiles
De leurs franges de longs cils noirs,
Soleils jumeaux, doubles étoiles,*

D'un coeur ardent ardents miroirs (...)(5).

“Miroir” rime ici avec “noirs”, c’est souvent le cas en français, ce qui constitue peut-être une circonstance aggravante au mal du siècle! Les yeux de la jeune fille -soleils, étoiles- sont le miroir de son coeur, c’est là un cliché pétrarquiste. Les métaphores du feu “ardent” l’emportent tandis que le thème du double est plusieurs fois figuré, notamment par la reprise suggestive au centre du vers. Ce jeu du double et du miroir semble ici les symboles du désir et de la pulsion de vie.

Les rapprochements entre “elle” -alter ego féminin rêvé- et le motif du miroir et de l’eau se retrouvent avec quelques variantes dans le poème intitulé “Le Luxembourg”:

(...) elle aimait (...)

Admirer du jet d'eau l'arc au reflet changeant(..)

(6).

De même dans “Stances”:

Jeune fille (...)

Ainsi qu'un ruisseau clair où se mirent les cieux

(...)

Votre existence pure et limpide s'écoule(7).

Après l’eau, après le feu, un autre élément est convoqué, l’air. Dans “La Demoiselle”, l’homonymie entre l’insecte volant et la jeune fille renforce la légèreté et la fantaisie, fantaisie elle-même décuplée par l’alternance métrique, les enjambements, la typographie décrochée, le jeu des rimes, des reprises et même des diérèses :

Plus rapide que la brise,

Elle frise,

Dans son vol capricieux,

L'eau transparente où se mire

Et s'admire

Le saule au front soucieux(8).

C’est que l’amour, Dieu et l’harmonie du monde existent dans l’idéologie précieuse et idéaliste de ce premier romantisme. Le miroir apparaît bien, à ce moment, comme le symbole idyllique de la vie; il n’en sera plus tout à fait de même dès les textes suivants.

“Infidélité” est un poème en vers de sept syllabes (ce rythme impair serait-il à considérer, à lui seul, comme un signe de dysharmonie?). La référence animalière, liée à l’eau, n’y est plus le “cygne” mais la “grenouille”, infiniment moins noble et moins gracieuse. Plus de lac ni de ruisseau ni d’eau transparente mais un “marais” dont

(...) la grenouille en nageant

Trouble le miroir humide(9).

“Elégie II” répète ce même désenchantement, en alexandrins cette fois:

Elle était tout pour moi qui ne suis rien pour elle!

De ses affections ombre et miroir fidèle(10).

Surviennent enfin deux occurrences du mot “merveille”, l’une est associée au religieux dans les vers en sept syllabes de “La Basilique”:

Sur l’autel, riche merveille,

Ainsi qu’une étoile d’or,

Reluit la lampe qui veille (11).

L’autre occurrence ressuscite les “merveilles d’autrefois” (12). Pour qui a des chagrins d’amour, la religion et la nostalgie du passé peuvent constituer des refuges, le goût des merveilles annoncer une compensation. Notons-le, on trouvait déjà, dans les deux derniers textes cités, l’adjectif “fantastique”. En effet, à l’influence gréco-latine vont succéder l’influence allemande et la dimension gothique et fantastique.

II. Miroirs fantastiques: Albertus ou L’Ame et le péché et La Comédie de la mort.

Jean Fabre a publié, en 1992, un essai sur la littérature fantastique, *Le Miroir de la sorcière*. Dans la littérature du XIXe siècle, se développe une perception de la vie qui oscille entre le merveilleux et le terrible. Gautier, quant à lui, va insister sur “la dimension carnavalesque du monde fantastique” (13). Toutefois avec les poèmes préliminaires d’*Albertus*, l’ambiance reste encore très proche des amours déçues. Ainsi ces deux alexandrins d’“Elégie IV”:

Et toute jeune fille est comme son miroir,

Qui reçoit chaque image et n’en conserve aucune(14).

La référence à “l’image” n’est pas ici quelconque, elle continue à signaler la prééminence de la chose vue chez l’auteur “peintre et poète”.

Dans “Le Retour”, se trouve évoqué, en alexandrins, un paysage associé à l’art de la Renaissance et au classicisme. Le fantastique sommeille dans le mystère de l’arc-en-ciel, symbole d’une médiation entre notre monde et l’autre monde: l’apposition palette-miroir est ingénieuse:

Un vrai panorama vivant et bigarré,

Par un pinceau divin ardemment coloré,

Comme n’en fit jamais jaillir de sa palette,

Miroir où l’arc-en-ciel rayonne et se reflète,

Le grand Claude Lorrain, ni Breughel de Velours(15).

Plus résolument fantastique apparaît la pièce "Albertus". La description de la hutte de la sorcière en fournit un excellent exemple lié au merveilleux des contes et légendes. Le sacré chrétien est, pour ainsi dire, débordé; on recherche une autre origine où le Diable serait plus ancien que Dieu. La hutte de la sorcière est un "Tohu-bohu! -Chaos"(16), une nouvelle genèse -c'est le sens même du mot hébraïque dont dérive "tohu-bohu". Dans la hutte de la sorcière:

*(...) tout fait la grimace,
Se déforme, se tord, et prend une autre face ;
-Glace vue à l'envers où l'on ne connaît rien,
Car tout est transposé (...)(17).*

La mutation est d'importance, l'image reflétée n'est plus simplement doublée par le miroir, elle semble transformée, diabolisée. Le mot "glace" lui-même aurait quelque chose de trivial par rapport à "miroir".

On remarque, un peu plus loin, la référence au *Faust* de Goethe, que l'ami Gérard de Nerval vient de traduire en 1828; là, le miroir magique et Méphistophélès (celui qui hait la lumière) jouent un grand rôle. Il faut croire que la diabolisation du monde a son utilité qui permet la multiplication du sens. Le jeune Gautier, déçu par l'amour pur, découvre le mal, la luxure, la complexité du monde, la mort; il approfondit le sens de l'art et du sacré qu'il théâtralise.

La sorcière d'*Albertus*, "l'infâme Véronique"(18), se transforme elle-même, avec sa baguette magique, en une belle jeune fille aux

*longs yeux en amande (...),
Deux beaux miroirs de jais à vous donner l'envie
De vous y regarder pendant toute la vie"(...).*

cette créature a

*Un son de voix plus doux qu'un chant de rossignol
(...) -Un miracle, un rêve du ciel(19).*

On retrouve la même idéalisation, les mêmes formules hyperboliques que dans les premières poésies mais l'on sait maintenant que tout cela n'est qu'un leurre. La couleur noire de jais, ironiquement ici, est censée protéger de tous les démons tandis que le chant du rossignol rejoint le merveilleux -le rossignol, magicien de l'amour n'est d'ailleurs pas sans lien avec la mort.

Quand Véronique pose sur sa tête

*Un chaperon d'hermine, et, prenant une glace,
S'y mire plusieurs fois et sourit de se voir(20),*

elle paraît doublement luciférienne de vouloir s'approprier le signe de la puissance et de la pureté. Pourtant, même pour une sorcière déguisée en jeune fille, l'angoisse devant le miroir demeure. L'écrivain intervient dans ce poème-récit-théâtre et interroge:

*Qui cause ce chagrin ? En se levant, s'est-elle
Dans sa glace trouvée ou vieillie ou moins belle?
(21).*

Angoisse fondamentale. Il n'est pas rare que les sorcières questionnent ainsi leur miroir, mais, au-delà des contes, le vertige est réel. Victor Hugo le dira très bien:

*Le profond miroir sombre est au fond de l'homme. Là
est le clair obscur terrible (...) c'est plus que
l'image, c'est le simulacre, et dans le simulacre il y a
du spectre."(22)*

Albertus, l'artiste peintre, semble prendre Don Juan comme modèle, lequel est un autre diable, le "Diable-Mercure"(23), qui apporte le billet par lequel Véronique l'invite. Le jeune cavalier a vite fait sa toilette:

*(...) Et, le valet ayant apporté le miroir,
Il sourit, -et parut fort content de lui-même;
Mais tout à coup son teint de pâle devint blême;
Il avait (le vit-il ou bien crut-il le voir?),
Il avait vu bouger dans son cadre la tête
De la Vénitienne, et sa bouche muette
Remuer et s'ouvrir comme voulant parler(24).*

Le miroir est devenu magique, il s'est mis à refléter l'image d'une autre personne, en la circonstance, l'image de la tentatrice.

La scène quasi mythique du miroir a de nouveau lieu quand Véronique, avertie de l'arrivée d'Albertus:

*prenant d'un coup d'oeil les conseils de la glace,
Refit bouffer sa manche et remit à leur place
Quelques rubans mutins(25).*

Frivolité, vanité! Après avoir reflété la beauté de la nature et de la femme-ange, le miroir donne à voir maintenant la femme-démon et son masque.

La strophe LXXVII d'Albertus constitue une longue énumération d'objets exotiques:

Mille objets -bons à riens, admirables à voir(26).

Ce paradoxe annonce le goût artiste du petit objet porté presque jus-

qu'au fétichisme.

La Comédie de la Mort -bien qu'avec seulement deux occurrences liées au miroir -s'enfonce plus avant dans la dimension fantastique de la terreur sacrée. C'est toujours la trahison de l'amour qui va provoquer des hallucinations. Elle, rieuse, après le bal, se regarde dans le miroir tandis que le poète délaissé rêve de vengeance. L'effet est saisissant, confinant au morbide, au sadisme et presque à l'obscur:

*Pendant qu'elle est au bal, se tapir dans sa chambre,
Et lorsque, de retour,
Rieuse, elle défait au miroir sa toilette,
Dans un cristal profond réfléchir son squelette
Et sa poitrine à jour(27).*

Le héros enfin s'exclame: "ô terreur! ô merveille!"(28) ce qui tendrait à prouver que le miroir fantastique n'a pas seulement révéler le mal mais qu'il a déjà permis une fusion, un dépassement. En effet, même au plus noir de la crise, le miroir continue d'être le symbole de la connaissance dans la mesure où il est le passage obligé d'une sorte d'initiation....Mais c'est maintenant une appréhension plus vive de l'art, qui coloriant le miroir, permettra à Gautier de mieux surmonter la crise.

III. Miroirs de l'art dans les *Poésies diverses et Nouvelles y compris España.*

Ce recours à l'art va constituer, on le sait, l'originalité de Gautier et des parnassiens. Il est possible de faire une comparaison avec Musset et Nerval, ses exacts contemporains. Contrairement à eux, Gautier saura se sauver de l'alcoolisme, de la drogue, des chagrins d'amour, du désespoir. Le culte de l'art est pour quelque chose dans ce salut. Il n'est pas toutefois lui-même sans risque.

L'art signifie encore extase et tristesse dans "Melancholia"(29), poème inspiré de "La Mélancolie" du peintre allemand Dürer. L'école allemande est alors à la mode; Gautier écrit:

*Leurs tableaux sont vraiment les purs miroirs du ciel
(30)*

Il reprend l'adéquation première qui lui faisait tenir le ciel et son symbolisme religieux pour la perfection. La suite est davantage personnelle:

*Je ne sais rien qui soit plus admirable au monde,
Plus plein de rêverie et de douleur profonde
Que ce grand ange assis, l'aile ployée au dos(31).*

Gautier aura encore recours à cette dernière image de l'ange aux ailes

repliées, à un moment clé de sa vie et de son oeuvre, on le verra. Toujours dans "Melancholia", lisons ces trois alexandrins qui ne forment qu'une même phrase:

*Le vieux père Océan lève sa face morne,
Et dans le bleu cristal de son profond miroir
Réfléchit les rayons d'un grand soleil tout noir(32).*

Le poème est daté de 1834 et annonce "El Desdichado" de Nerval, et plus précisément *Le Voyage en Orient*:

*Le soleil noir de la mélancolie qui verse des rayons
obscur sur le front de l'ange rêveur de Dürer(33).*

L'art est bien la forme du nouveau merveilleux. Dans "A un jeune tribun", Virgile -désigné par une périphrase, "le doux berger que Mantoue a vu naître"(34) -devient celui qui sait "émerveill(er)" le bouvreuil par ses "molles chansons" (35). L'artiste et son chant sont des magiciens qui ont le pouvoir, c'est bien connu, d'appriivoiser les animaux sauvages. Dans "La Chanson de Mignon", inspirée de Goethe, ce sont "les contes (qui sont dits) merveilleux"(36). La littérature, la peinture, la musique ont un pouvoir euphorisant car elles prônent l'existence des grands hommes. Du coup, Dieu et la Nature sont de nouveau convoqués et les formules emphatiques sont au rendez-vous:

Le spectacle du ciel est admirable à voir(37)

Le poète, rassemblant "Ce monde-ci et l'autre", crie aux "miracles"(38)! Notre-Dame de Paris, "qu'on admire toujours" (39), est enchassée comme par "cent miroirs" (40)... Heureusement, Gautier, une fois encore, en viendra à une vision de synthèse plus complexe.

Le tableau "Magdalena" provoque cette exclamation surprenante:

Quel miracle du ciel, sainte prostituée(41).

L'alliance choquante de mots contraires exprime aussi la synthèse qui s'est produite dans l'art et dans l'idéologie chrétienne autour du personnage de la pécheresse célèbre de l'Evangile. Baudelaire appréciait certainement ce goût de l'art et ce sens du péché, ces "miroirs profonds"(42). Relisons ces trois alexandrins, déjà baudelairiens, extraits de "Compensation":

*Il naît sous le soleil de nobles créatures
Unissant ici bas tout ce qu'on peut rêver,
Corps de fer, coeur de flamme, admirables natures.
(43).*

Gautier cependant, las des superlatifs, va commencer à se détourner du sublime de l'art pour en revenir plus intensément vers de petites choses

-motifs de miniaturisation- qui, chez lui, se révéleront essentiels. Après avoir évoqué chinoïseries, japonaiseries et autres mignardises, il chante
*mille petits amours à leur miroir de flamme
(qui)Se viennent regarder et s'y trouvent plus beaux
(44).*

Les mythes antiques du miroir réapparaissent dans ces octosyllabes. Progression spiralée caractéristique de tout art baroque:

*Loin, bien loin égarant nos courses,
Faisons fuir le lapin caché,
Et le daim au miroir des sources
Admirant son grand bois penché(45).*

Mais, nous voilà en 1839 -1840, Gautier, s'ennuie à Paris:

*Le vent pleure, la nuit s'étoile de lanternes,
Les ruisseaux miroitants lancent des reflets ternes
(46).*

Le poète se sent "Esclave" du "miroir faux et charmant"(47). Le voyage en Espagne, qui sera suivi par d'autres voyages, va le sortir du marasme. En tout cas, dans *España*, le miroir, bien que toujours très sensible aux choses de l'art, devient plus réel.

Une fois dépassés les petits jeux habituels du miroir sur "La lune" et "l'eau du lac"(48), l'auteur va pouvoir pleinement exprimer son sens du syncrétisme avec "Le Laurier du Généralife". Il retrouve l'inspiration, très importante pour lui, du panthéisme:

*Je suspendais ma lèvre, et parfois, ô merveille!
J'ai cru sentir la fleur me rendre mon baiser(49).*

Même chose avec "Le Soupir du More" et ses octosyllabes, dans une tonalité davantage nostalgique:

*Adieu, Grenade, mes amours!
Riant Alhambra, tours vermeilles,
Frais jardins remplis de merveilles(50).*

Ces deux poèmes témoignent d'un sentiment retrouvé d'extase dans la nature et d'enthousiasme. Jamais, peut-être, Gautier n'avait semblé aussi à l'aise.

Le traitement du motif du miroir dans "Deux tableaux de Valdes Leal"-transposition, miroir de l'art, s'il en est- est davantage torturé. On y retrouve les alexandrins, le procédé de la juxtaposition et de l'énumération avec l'emploi rare de l'adjectif verbal "miroités": entassement:

*De vases, d'objets d'art, de brocarts opulents,
Miroités de lumière et de rayons tremblants(51).*

Le thème du carnaval et du déguisement, persistant depuis *Albertus*, se confirme:

*Et, parmi les flacons, un coquet masque noir
De ses yeux de velours semble rire au miroir(52).*

Le monde est composé d'objets étranges et bizarres, tout de reflets. L'art est un masque parce que les hommes et les femmes vivent masqués et pas seulement en période de carnaval -du moins Gautier en semble persuadé, il agit et écrit en conséquence, Un choix qui engage.

"Adieu à la poésie", le dernier poème d'*España*, n'était pas un vrai adieu. Il est vrai cependant qu'*Emaux et Camées*- pierres précieuses mais pierres vives, miroir -bijou- ne paraîtra qu'en 1852.

IV. Le miroir "contenu" des *Emaux et Camées*

"*Emaux et Camées*, chef-d'oeuvre de l'art contenu" écrivait Léon Thoorens(53). En effet, c'est cette domination de l'art -des quatrains et des octosyllabes comprise- que Gautier réalise. Il y avait une hystérie possible dans le motif du miroir que les pierres précieuses -symboles du passage des ténèbres à la lumière- voudraient maintenant neutraliser. Plutôt que de se laisser aller à l'errance, il s'agit de ciseler des médailles, des poèmes-médillons. Réduire pour dominer. *Emaux et Camées*, animé par un panthéisme artiste conquérant, va se présenter aussi comme une revisitation des miroirs.

"Le Poème de la femme" reprend et exalte à nouveau le mythe de l'Orient:

*Sur un tapis de Cachemire,
C'est la sultane du sérail,
Riant au miroir qui l'admire
Avec un rire de corail(54).*

Un quatrain exécuté comme une miniature précieuse -un véritable amalgame de merveilleux!

Le monde des choses serait-il redevenu presque vivant en soi, comme aux temps lointains de l'animisme ? Nombre de poèmes, apparemment descriptifs, donnent en fait une appréhension souvent malicieuse des choses et de la nature: (La source) murmure:

*Oh! quelle joie!
Sous la terre il faisait si noir!
Maintenant ma rive verdoie,
Le ciel se mire à mon miroir(55).*

Avec "Bûchers et tombeaux", là encore le caractère ludique modifie

le point de vue:

*Il entre chez la courtisane
Et fait des mines au miroir,
Du malade il boit la tisane,
De l'avare ouvre le tiroir(56).*

La rime de "miroir avec "tiroir" est unique dans ces poèmes -rime pour vers de mirliton, peut-être mais qui marque bien en tous cas la désinvolture de l'artiste, sa maîtrise dans un genre nouveau qu'il participe à inventer.

Réification toujours dans "Le Souper des armures" où l'on note une parodie du médiévalisme:

*Parfois un corselet miroite,
Un morion brille un moment;
Une pièce qui se déboite
Choit sur la nappe lourdement(57).*

Dans "Le Château du souvenir", la grande scène obsessionnelle du miroir fantastique nous replonge dans la quête de l'identité de l'auteur, souvenirs notamment du fameux gilet arboré pendant la bataille d'Hernani:

*Dans son cadre, que l'ombre moire,
Au lieu de réfléchir mes traits,
La glace ébauche de mémoire
Le plus ancien de mes portraits.*

*Spectre rétrospectif qui double
Un type à jamais effacé,
Il sort du fond du miroir trouble
Et des ténèbres du passé.*

*Dans son pourpoint de satin rose,
Qu'un goût hardi coloria,
Il semble chercher une pose
Pour Boulanger ou Devéria(58).*

Le Miroir de l'art mondain, miroir du paraître concurrencerait-il victorieusement les autres miroirs? Ainsi encore, dans "La Mansarde", "Rigolette" -du nom de l'héroïne des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue -Ri(ait) à son petit miroir"(59). Miniaturisation, réification, merveille et dérision vont souvent ensemble dans les miroirs d'*Emaux et Camées*.

par moquerie de la coquetterie que Gautier fait une dernière allusion au "miroir":

*Les brodequins à pointe étroite
Montrent leur vernis qui miroite(60).*

Constance Gosselin Schick -dans son essai tout récent, somme critique que l'on attendait(61), -utilise souvent le verbe to mirror; il est vrai qu'en anglais il signifie "réfléter". L'auteur reprend et actualise la thèse d'Oscar Wilde, dans *The Picture of Dorian Gray*, thèse selon laquelle les reflets du miroir ne disent pas tant la vie mais plutôt l'artiste lui-même et plus encore les métamorphoses de son art.

V. Fragments de miroirs, *Les Dernières poésies*.

Les Dernières poésies feront encore quelques allusions au "miroir", allusions toujours liées à l'amour: "Sonnet pour Marie Mattéi"(62) où "mire et admire" riment sans plus de façons, et tercets pour Carlotta Grisi(63). Ce dernier texte, "Le Globe", est à ce propos très intéressant car il montre un objet à la fois miroir, oeuvre d'art et sphère destinée à prédire l'avenir; prétexte aussi à badinage octosyllabique:

*Par malheur la courbe jolie
Des gens déforme les reflets ;
Mais vous saurez rester jolie (...) (64).*

Dans "Nativité", le mot "merveilles"(65) a des accents inattendus pris entre la politique et la célébration d'une naissance; c'était en 1856, un poème de circonstance -on connaît les prises de position pour le moins paradoxales de Gautier qui lui font refuser l'engagement politique et devenir malgré tout un chantre du bonapartisme. Mais dans l'ensemble, Gautier n'a que très peu associé le miroir aux images de son temps, images politiques, sociales, journalistiques etc...; le miroir, pour lui, semble d'abord réservé à l'art, à la nature, à la femme, à l'amour, dans leurs dimensions paradisiaques ou infernales.

Une des dernières allusions au "miroir" se trouve dans le sonnet "L'Impassible", en 1866. Le poète, don Juan sur le retour, s'adresse à une jeune dame qui reste insensible à ses avances; il se console en écrivant ces alexandrins:

*L'infini s'est fondu dans vos larges prunelles,
Et devant ce miroir qui ne réfléchit rien
L'Amour découragé s'assoit fermant ses ailes(66).*

Belle façon, après tout, d'en finir en inversant une des premières images des poésies de jeunesse quand les yeux aimés étaient comparés

à des miroirs réfléchissant toutes les merveilles de la nature! Belle façon d'en finir encore que ce rappel humoristique de l'ange de Dürer!

Les miroirs -symboles de la vie et aussi symboles de la mort dans les poésies de Théophile Gautier -ont beaucoup réfléchi -les yeux, l'eau, le feu, l'air, de Dieu au diable, de l'idéal romantique et fantastique aux miniaturisations parnassiennes -ils ont su éviter les gouffres de la folie, grâce toujours à l'amour et à l'art. Mais ces miroirs, compagnons de toute une vie, en viennent finalement à ne réfléchir plus rien! N'est-ce pas la leçon du plus humble réalisme? Heureux Gautier, malgré tout, qui, dans son miroir, n'a pas seulement vu les ravages du temps, selon la formule consacrée! A sa "mélancolie noire", le poète a su souvent associer "la bouffonnerie", "ses deux notes de son talent" - c'est Gautier lui-même qui parlait ainsi aux Goncourt(67).

Aptitude de Gautier poète à admirer, à s'émerveiller? Goût de plaire? Réussite surtout dans l'histoire de la poésie de celui qui sut, au moment opportun, dépasser la problématique des miroirs en ses seuls reflets, si magiques soient-ils, pour d'une certaine façon les incarner dans la pierre précieuse, préparant ainsi le chemin à Baudelaire, puis à Mallarmé mais aussi à d'autres acteurs de la poésie moderne. à ceux qui traverseront le miroir, Lewis Carroll, Jean Cocteau, Paul Eluard, Roger Caillois, Guillevic.....

Jacques LARDOUX
Université de Montpellier III

NOTES

1. P. Mabilbe, *Miroir du merveilleux* cité dans l'*Anthologie de la poésie populaire* présentée par Claude Roy, Seghers, Paris, 1954, p. 361.
2. Mme de Staël, cité par Nerval dans la préface de la troisième édition -1840- de sa traduction de *Faust*, Librairie Gründ, 1938, p. 7.
3. Th. Gautier, *Poésies complètes* publiés par R. Jasinski, Nizet, 1970, tome 1, p.7.
4. G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1984, p. 109.
5. Th. Gautier, *Poésies complètes*, tome 1, op. cit., p.12.
6. *Ibid.*, p. 15.
7. *Ibid.*, p. 28.
8. *Ibid.*, p. 21.
9. *Ibid.*, p. 40.
10. *Ibid.*, p. 43.
11. *Ibid.*, p. 33.
12. *Ibid.*, p. 45.

13. J. Fabre, *Le Miroir de la sorcière*, José Corti, 1992, p. 319. Voir aussi *Le Thème du miroir dans la poésie française de 1540 à 1815*, Service de reproduction des thèses de Lille, 1975.
14. Th. Gautier, *Poésies complètes*, tome I, op. cit., p. 110.
15. *Ibid.*, p. 95.
16. *Ibid.*, p. 132.
17. *Ibid.*
18. *Ibid.*, p. 136.
19. *Ibid.*, p. 138.
20. *Ibid.*, p. 139.
21. *Ibid.*, p. 146.
22. V. Hugo, "Contemplations suprêmes", dans *Post-Scriptum de ma vie*, p. 236.
23. Th. Gautier, *Poésies complètes*, tome I, op. cit. p. 168.
24. *Ibid.*, p. 169.
25. *Ibid.*, p. 171.
26. *Ibid.*, p. 165.
27. *Ibid.*, tome II, p. 12.
28. *Ibid.*, p. 14.
29. *Ibid.*, p. 83.
30. *Ibid.*, p. 84.
31. *Ibid.*, p. 87.
32. *Ibid.*, p. 88.
33. G. de Nerval, *Le Voyage en Orient*, 1843, 1851, p. 280.
34. Th. Gautier, *Poésies complètes*, op. cit., tome II, p. 118.
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*, p. 129.
37. *Ibid.*, p. 140.
38. *Ibid.*, p. 141.
39. *Ibid.*, p. 151.
40. *Ibid.*, p. 150.
41. *Ibid.*, p. 159.
42. Ch. Baudelaire, "L'Invitation au voyage" dans *Les Fleurs du mal*, Librairie Générale Française, 1972, p. 73.
43. Th. Gautier, *Poésies complètes*, op. cit., tome II, p. 191.
44. *Ibid.*, p. 195.
45. *Ibid.*, p. 208.
46. *Ibid.*, p. 229.
47. *Ibid.*, p. 241.
48. *Ibid.*, p. 297.
49. *Ibid.*, p. 296.
50. *Ibid.*, p. 303.
51. *Ibid.*, p. 304.
52. *Ibid.*, p. 305.
53. L. Thoorens, *Panorama des littératures*, Marabout, 1969, tome VII, p. 241.
54. Th. Gautier, *Poésies complètes*, op. cit., t. III, p. 8.
55. *Ibid.*, p. 70. Guillevic, de nos jours, utilise souvent le même procédé, et dans des poèmes pour enfants en particulier.
56. *Ibid.*, p. 74.
57. *Ibid.*, p. 79.
58. *Ibid.*, p. 106.

59. *Ibid.*, p. 113.
 60. *Ibid.*, p. 126.
 61. C. Gosselin Schick, *Seductive Resistance: The Poetry of Théophile Gautier*, Rodopi, Atlanta, USA, 1994.
 62. *Poésies complètes*, op. cit., tome III, p. 184.
 63. *Ibid.*, p.205.
 64. *Ibid.*
 65. *Ibid.*, p. 239.
 66. *Ibid.*, p. 198.
 67. Th. Gautier se confiant au Goncourt, cité par Cl. Gothot-Mersch, *Emaux et Camées*, Poésie / Gallimard 1981, p. 8.

Selon une perspective anthropologique, le miroir ne serait qu'un des avatars du merveilleux, le mirum, toujours proche des autres grandes catégories du numineux que sont le fascinant et le tremendum, le mysterium sans oublier la part inaliénable de la fantaisie, du grotesque, de l'humour. La mort qui ne se regarde pas en face, comme l'on sait, se regarderait-elle plus facilement par image interposée ? Même chose pour la vie qui aurait besoin d'un reflet, d'une distance pour être abordée. D'où l'originalité de Gautier et des Parnassiens, si décriés pourtant, qui accordent à l'art la plus grande importance. L'entreprise est baroque qui dit l'être par le reflet, mais n'est-ce pas là toute aventure de l'art ou même du langage avant les symbolistes, Oscar Wilde et le *Portrait de Dorian Gray*, avant Eluard dans *Donner à voir*, avant Bonnefoy dans ses poésies...?

UNE DROLE DE CONSOLATION : “AFFINITES SECRETES”

Histoire du poème

Trois poèmes de Gautier parurent dans *La Revue des Deux Mondes* le 15 janvier 1849 sous le titre “Variations nouvelles sur de vieux thèmes” : “Affinités secrètes, madrigal panthéiste”, “Le Poème de la femme, marbre de Paros”, et le plus fameux -chef d’oeuvre de l’Art pour l’Art- “Symphonie en blanc majeur”. Selon C. Spoelberch de Lovenjoul

Ils ont paru pour la première fois dans les oeuvres de leur auteur en 1852 dans Emaux et Camées(1); et (...) ils ont fait partie de toutes les éditions de ce recueil, qu'ils n'ont jamais quitté. Les éditions de 1863 et de 1866 portent le titre de Poésies nouvelles. “Affinités secrètes” avait été placé en 1850, avant son entrée dans Emaux et Camées dans les Poètes de l’amour (...) par divers auteurs(2).

Selon Madeleine Cottin(3) ce poème rappelle des “Affinités électives” de Goethe et annonce “La Vie antérieure” de Baudelaire(4).

Les Affinités électives/Die Wahlverwandtschaften (1809) est une étude psychologique où le romancier a appliqué à un cas moral le principe chimique des affinités(5),

c’est-à-dire la loi de l’attraction réciproque, *attractio electiva duplex*, dans le monde des sentiments humains(6). On pense tout de suite à l’idée semblable d’Aristote d’une seule âme partagée par deux personnes qui s’aiment, “les âmes soeurs”.

Dans “Affinités secrètes”, Gautier nous explique:

*De là naissent ces sympathies
Aux impérieuses douceurs,
Par qui les âmes averties
Partout se reconnaissent soeurs.
(...)*

*Toute résistance s’émousse,
Et l’inconnu devient amant.*

On pourrait penser aussi au poème de Goethe "Un et Tout/Eins und Alles", où l'on trouve les vers suivants et que je paraphrase ainsi, et qui propose, comme chez Gautier, que tout est en flux, tout paraît, disparaît, et reparaît, continuellement refait par Dieu:

Selon Gautier

*Marbre, perle, rose, colombe,
Tout se dissout, tout se détruit;
La perle fond, le marbre tombe,
La fleur se fane et l'oiseau fuit.*

*En se quittant, chaque parcelle
S'en va dans le creuset profond
Grossir la pâte universelle
Faite des formes que Dieu fond.*

*Par de lentes métamorphoses,
Les marbres blancs en blanches chairs,
Les fleurs roses en lèvres roses,
Se refont dans des corps divers.*

*Les ramiers de nouveau roucoulent
Au coeur de deux jeunes amants,
Et les perles en dents se moulent
Par l'écrin de rires charmants.*

Chez Goethe on lit:

Et une Activité éternelle et vivante essaie de créer de nouveau ce qui a été créé, pour qu'il ne devienne pas rigide. Et ce qui n'a pas encore été essayé maintenant d'être, comme des soleils purs et des terres multicolores: aucun élément ne peut rester en repos. Il faut bouger, agir, créer -d'abord pour former et après pour se transformer; ses mouvements d'immobilité ne sont qu'apparents. Dans tout ce qui vit la Force éternelle le travaille,; car tout doit se dissoudre en rien, s'il veut continuer à être.

Déjà en Espagne, en 1840, pendant son séjour à Grenade, Gautier s'en aperçut. Il fut charmé par les jardins du Généralife, surtout par ses roses, dont il parle dans "Affinités":

Au frais Généralife écloses,

*Sous le jet d'eau toujours en pleurs,
Du temps de Boabdil, deux roses
Ensemble ont fait jaser leurs fleurs.*

Là-bas, Gautier prétend être "tombé amoureux" d'un maurier-rose. Dans les vers suivants, il exprime son admiration pour cette rose qui est beaucoup plus qu'une belle chose pour lui, mais aussi un être pensant, qui partage son amour:

*Ce laurier, je l'aimais d'une amour sans pareille;
Chaque soir, près de lui, j'allais me reposer;
A l'une de ses fleurs, bouche humide et vermeille,
Je suspendais ma lèvre, et parfois, ô merveille!
J'ai cru sentir la fleur me rendre mon baiser...(7).*

Voici en germe l'idée principale des "Affinités", et aussi une de ses images principales: celle des êtres non-humains -des fleurs, des oiseaux, ou des monuments qui vivent, pensent, sentent, et aiment.

*Dans le fronton d'un temple antique,
Deux blocs de marbre ont, trois mille ans,
Sur le fond bleu du ciel antique,
Juxtaposé leurs rêves blancs;*

*Dans la même nacre figées,
Larmes des flots pleurant Vénus,
Deux perles au gouffre prolongées
Se sont dit des mots inconnus;*

(...)

*Sur les coupoles de Venise
Deux ramiers blancs aux pieds rosés,
Au nid où l'amour s'éternise,
Un soir de mai se sont posés.*

Bien sûr, l'influence du romantisme allemand est très évidente dans l'idée que la Nature est en sympathie avec les hommes, mais chez Goethe on ne trouve pas du tout la suggestion que les plantes elles-mêmes sont capables de penser, de s'aimer, d'embrasser, ou même de s'embrasser, comme on le peut dans les oeuvres de Gautier. Gautier lui-même fut victime de la fameuse "illusion romantique" identifiée par le philosophe anglais Bertrand Russell comme "the Pathetic Fallacy" - l'idée que la Nature partage nos sentiments.

Paul de Saint-Victor, dans son compte rendu du poème pour *Le Pays* du 26 juillet 1852 a écrit l'analyse suivante qui parle de Goethe, en le séparant de Gautier:

"Affinités secrètes", madrigal ou plutôt cantique panthéiste (est) adressé à une femme aimée, où le poète cherche le secret des attractions occultes de l'amour dans la décomposition et les métamorphoses éternelles de la nature. Goethe lui-même, ce Spinosa de la poésie, aurait reculé devant l'effrayante difficulté d'une interprétation intelligible de cette cosmogonie amoureuse, qui remue toute la création pour y poursuivre à travers les siècles le pollen de deux fleurs jumelles transformées en lèvres, la poussière de deux statues de marbre incarnées dans les corps de deux amants, le chant évanoui de deux ramiers répercuté à mille ans de distance par les soupirs de deux coeurs épris. Et pourtant avec quelle souplesse et quelle clarté de rayon le vers se joue dans ce tourbillon d'atomes générateurs, dans les enlacements et les luxuriances de cette histoire naturelle de l'amour.

Dans "Affinités", Gautier nous raconte:

*Docile à l'appel d'un arôme,
D'un rayon ou d'une couleur,
L'atome vole vers l'atome
Comme l'abeille vers la fleur.*

*L'on se souvient des rêveries
Sur le fronton ou dans la mer,
Des conversations fleuries,
Près de la fontaine au flot clair,*

*Des baisers et des frissons d'ailes
Sur les dômes aux boules d'or,
Et les molécules fidèles
Se cherchent et s'aiment encor.*

*L'amour oublié se réveille,
Le passé vaguement renaît,
La fleur sur la bouche vermeille
Se respire et se reconnaît.*

*Dans la nacre où le rire brille,
La perle revoit sa blancheur;
Sur une peau de jeune fille,
Le marbre ému sent sa fraîcheur.*

*Le ramier trouve une voix douce,
Echo de son gémissement...*

Celle qui inspira ce poème fut Carlotta Grisi dont la soeur, Ernesta, fut la compagne de Gautier et la mère de ses deux filles, Judith et Estelle. Carlotta fut toujours la muse favorite du poète, sa danseuse préférée et l'héroïne de son conte Spirite, nouvelle fantastique. Paradoxalement, Carlotta resta toujours pour lui la femme idéale, mais inaccessible(8):

*Vous devant qui je brûle et tremble,
Quel flot, quel fronton, quel rosier,
Quel dôme nous connut ensemble,
Perle ou marbre, fleur ou ramier?*

Chronologie

Sur la liste des oeuvres de ce madrigal composé par le poète quand il a trente-huit ans, on trouve celles-ci qui jouèrent un rôle important dans la formulation de ce poème: *Albertus* en 1832, *Mademoiselle de Maupin* en 1836, *La Comédie de la Mort* en 1838 et *Voyage en Espagne* en 1845. On y voit surtout l'influence de la religion de l'Art pour l'Art professée dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* où l'on trouve l'expression la plus claire dans toute son oeuvre de sa religion de la beauté et de son inquiétude devant la mort, -l'expression la plus claire aussi de sa soif d'infini, cet idéal impossible, et de son désir inassouvi de croire en l'immortalité.

Georges Poulet dans ses *Etudes sur le temps humain* a commenté l'angoisse de Gautier devant la Mort:

Ce qui domine chez Gautier, c'est la hantise de la mort... Rien ne devait paraître plus intolérable à Gautier que cette aperception simultanée de "l'éternelle beauté" et de l'éternel travail de dissolution qui en accompagne la présence(9).

Mais déjà dans la préface d'*Albertus* se manifestent ses doutes sur l'immortalité de l'âme. Gautier fut très troublé toute sa vie par la menace de décomposition du corps, donc la destruction de la beauté humaine

-l'objet d'art- et aussi par celle de la disparition de l'esprit, de la pensée, de la force créatrice des êtres humains -le don des artistes. Quoique catholique, et même pratiquant certaines de ses vertus, et quoique désireux de la foi, Gautier sceptique, même incroyant devant les grandes doctrines de l'Eglise de la Résurrection, du Salut et de l'Immortalité des Elus. Gautier ne plaça pas le catholicisme plus haut que toute autre religion dans son musée philosophique et religieux. Pour lui le paganisme grec, le bouddhisme hindou, l'islam arabe furent tous égaux. Tout en tolérant et en respectant toute religion, il n'en accepta aucune.

Dans *La Comédie de la Mort* Gautier se divertit en imaginant des *morts vivants* et des *vivants morts*. Dans la première catégorie existent ceux qui continuent à sentir et à penser, c'est-à-dire à souffrir, même enterrés. Ce fut une inquiétude de Gautier, comme de Hamlet, qui craignait que mourir ne fut pas simplement

dormir, mais peut-être aussi songer.

Une idée semblable se trouve exprimée en 1837 dans "Thébaïde":

Je suis las de la vie et ne veux pas mourir;

(...)

Assez je me suis dit: Voilà la question.

(...)

Etre comme un mort étendu sous la tombe;

Dans l'immobilité savourer lentement,

Comme un philtre endormeur, l'anéantissement

(...)

La mort n'est que le seuil d'une autre vie (..)

(10).

"une autre vie" -mais pas le paradis, plutôt l'enfer de la non-existence consciente, mais impuissante.

Dans la seconde catégorie, celle des vivants morts, Gautier place les plus misérables, ceux condamnés au pire sort imaginable, "le néant invisible" -la mort de l'esprit avant la fin de l'existence physique(11). Il illustre ce propos dans "La Comédie de la Mort" en 1835:

L'invisible néant, la mort intérieure

Que personne ne sait, que personne ne pleure,

Même votre plus cher...

On avait déjà pu trouver un autre aveu de son manque de foi, son refus de tout espoir d'immortalité dans "Mélancolia" en 1834:

Mais, hélas! Il n'est pas pour nous d'aube nouvelle,

Et la nuit qui nous vient est la nuit éternelle.

(...)

*Et le siècle futur, s'asseyant sur la pierre
De notre siècle, à nous, et la voyant entière,
Joyeux ne dira pas: "Il est ressuscité,*

Et dans sa gloire au ciel comme Christ remonté(12).

Par exception, Gautier saluera néanmoins la foi conventionnelle au moins une fois dans un poème postérieur à "Affinités", "Le Merle". Dans ce poème de 1866, écrit à Genève pour la fille de Carlotta Grisi et du Prince Radziwill, Léontine, on trouve cette petite, et assez rare, affirmation.

Un merle chante le printemps, en dépit de l'hiver qui continue. Il annonce un printemps qui n'est pas encore visible, parce que l'oiseau a confiance en la beauté de la nature et en la bonté de Dieu. Gautier suggère que l'on suive son exemple.

Un oiseau siffle dans les branches

(...)

*C'est un merle, chanteur crédule,
Ignorant du calendrier,
Qui rêve soleil, et module
L'hymne d'avril en février.*

(...)

*Il voit le jour derrière l'ombre;
Tel un croyant, dans le saint lieu,
L'autel désert, sous la nef sombre,
Avec sa foi voit toujours Dieu.*

A la nature il se confie,

Car son instinct pressent la loi.

Qui rit de ta philosophie,

Beau merle, est moins sage que toi(13)!

A l'Alhambra en Andalousie, Gautier passa quatre jours privilégiés dans la Cour des Lions, pour lui un paradis terrestre, l'apogée de l'art moresque, la réalisation de la beauté exotique par excellence

*-ce paradis d'artiste, musulman, cette vision de
hachisch(14).*

Mais, au milieu de son extase, Gautier fut frappé par le pressentiment de sa propre mort. Réveillé d'un sommeil profond au milieu de la nuit,

il s'exclama:

*Un jour tu te coucheras comme maintenant, et tu ne te
lèveras jamais!*

Huit ans auparavant, dans la préface d'*Albertus*, il avait dit de façon semblable qu'il

*aim(ait) mieux être assis que debout, couché qu'assis
c'est une habitude toute prise quand la mort vient nous
coucher pour toujours*

-une plaisanterie assez morbide.

La mort dans la vie de Gautier

Gautier, "le bon Théo", fut affligé toute sa vie par la mort de ses intimes. Dans un sens, son deuil ne fut que la manifestation de sa propre douleur face à sa mort éventuelle -comme chez tout le monde- mais ce fut aussi une expression sincère de la perte irréparable dont il souffrit à chaque rétrécissement de son cercle intime.

Dans cette longue liste des êtres chers disparus, on trouve d'abord sa mère, morte le 26 mars 1848. Gautier fut inconsolable. Mais force lui fut même dans sa douleur d'écrire un article pour payer ses funérailles. Il exprima sa souffrance personnelle dans le poème "Le Glas intérieur", en 1848, dont chaque stroche se termine par ces vers pathétiques:

Et toujours comme un glas

Cette phrase: Ta mère est morte!

-une phrase intermittante, une sorte de leit-motiv, qui sonnait dans sa tête, soit qu'il fût à cheval au Bois de Boulogne, soit qu'il fût à l'Opéra.

A travers sa vie, Gautier fut blessé par des disparitions pénibles: en 1848, Chopin, dont Gautier, comme journaliste, décrit les obsèques; en 1854, son père; en 1855, Delphine de Girardin, la femme de son directeur Emile, et l'une de ses muses; et la plus grande perte, celle de son ami de jeunesse, Gérard de Nerval; en 1864, Fiorentino, le critique musical du *Moniteur*, ce fut la seule oraison funèbre que Gautier ait jamais prononcée; en 1866, Louis de Cormenin, son compagnon de voyage en Espagne et en Algérie; en 1867, Baudelaire; en 1869, Sainte-Beuve; en 1870, Jules de Goncourt, aux obsèques duquel Gautier vit avec appréhension la grande initiale G en argent sur le catafalque, une prémonition de ses propres obsèques; en 1871, Mérimée. Toutes ces morts marquèrent le fils, l'ami, le collègue, l'admirateur, très profondément.

La Consolation par les arts

Selon l'encyclopédiste M. Mourre, dans son article sur Gautier
non seulement Baudelaire, mais Banville, (et) Flaubert se réclamaient de Gautier. Ce qu'ils aimaient chez lui, c'était son sens de l'éminente dignité de l'artiste, son amour de la beauté plastique, un exotisme et surtout une véritable religion de la consolation par l'art, dont le plus grand fidèle sera Baudelaire(15).

Cette consolation était fondée sur l'idée exprimée en 1857 dans son père "L'Art", le credo de l'école de l'Art pour l'Art:

*Tout passe. -L'art robuste
Seul a l'éternité;*

Mais est-ce vrai? L'art aussi est mortel, parce que l'art s'exprime en matière, et la matière est aussi victime du Temps. Selon J. Richer

La consolation par les arts ne pouvait apaiser une angoisse aussi profonde, aussi viscérale (que celle du poète). Gautier, durant sa vie entière, a conservé ses craintes et ses doutes(16).

Quel drôle de panthéisme!

Le sous-titre "Madrigal panthéiste" nous intéresse beaucoup.

Un *madrigal*, de l'italien *madrigale*, est une petite pièce de vers qui exprime une pensée fine, tendre, ou galante. En musique, c'est une composition vocale polyphonique, ou même monodique, avec accompagnement. A cause de sa musicalité, ce madrigal est donc une des fameuses transpositions d'art de Gautier, -une chanson silencieuse.

Mais il pose quelques problèmes philosophiques.

Selon R. Jasinski, dans son anthologie de la poésie de Théophile Gautier, la littérature panthéiste fut mise à la mode par Arsène Houssaye, fondateur de L'Artiste, avec son "Ode panthéiste" de 1841(17).

Le *panthéisme* identifie Dieu avec le monde, ce qui suggère le *polythéisme* -comme chez les Shintoïstes où l'on trouve des *kamis* partout(18). Il y a aussi le *pan-cosmisme* ou le *pan-en-théisme* -ce qui est plutôt Dieu confondu dans le monde, une sorte d'athéisme parce que, bien que Dieu soit responsable de sa création, il en reste absent(19).

Evidemment la philosophie de Gautier n'est pas strictement parlant le panthéisme. Son dieu n'est pas présent dans le monde. Il crée, puis il disparaît. Le dieu de son poème est artiste, plutôt artisan, presque un maître-boulangier, qui fond tout dans une pâte universelle pour le recycler en nouvelles formes.

En général, la philosophie quasi-panthéiste de Gautier explique néanmoins son indifférence vis-à-vis de la moralité, sa séparation du Beau, du Bien et du Vrai. Parce que Dieu est impersonnel et distant, le Beau reste séparé du Bien. Parce que chaque élément n'a pas plus d'importance qu'un autre, il n'y a par ailleurs aucun espoir d'une immortalité personnelle. Tout se fond dans la pâte universelle. Rien n'est préservé.

Le vrai panthéisme, selon l'encyclopédiste A. E. Garvie, refuse le rapport entre le *Moi* de l'Homme et le *Toi* de Dieu. Au contraire, il accepte le concept de la *Partie* et du *Tout*. Sans égoïsme et sans égocentrisme, la moralité devient relative, et la personnalité humaine perd son sens de la liberté et son assurance d'immortalité. Le péché et la pénitence ne sont que des illusions. On n'a plus besoin de rédemption. La doctrine du Salut par le Christ est réduite à un mythe(20).

Le dieu de Gautier -en dépit de quelques références dans ses oeuvres aux figures bibliques ou mythologiques, quelquefois combinées, comme par exemple Vierge-Vénus, le Christ-Apollon,-est généralement semblable à l'artisan-artiste de ce poème, le Créateur par excellence. Ses créations, surtout les êtres humains, sont des chefs d'oeuvre divins.

Selon Gautier, le premier devoir de l'homme est d'admirer la Création dans toutes ses manifestations et de célébrer la beauté naturelle, surtout celle du corps humain. L'artiste devrait adorer Dieu par ses transpositions d'art, comme le faisait Gautier -le sculpteur en écrivant le poème du corps en marbre, le peintre en exprimant l'idéal secret de l'âme sur le canevas, et le poète en chantant l'hymne divin sur la page(21). Selon Gautier, ce qui est plus important, c'est que l'art, comme l'amour, est un des deux efforts de l'âme pour éviter la mort. Il n'y a rien de plus vrai dans le monde pour lui que l'art et l'amour, parce qu'eux seuls savent créer(22).

Sa propre mortalité

Arrivé à la vieillesse, Gautier devint de plus en plus pessimiste. Il trouva ces années-là peu amusantes. L'optimisme et l'espoir sont les caractéristiques des jeunes, pensait-il. L'immortalité de l'âme et le libre arbitre, commenta-t-il à la veille de son cinquantième anniversaire, sont des concepts assez amusants jusqu'à l'âge de vingt-deux ans peut-être, mais après on ferait mieux de penser aux choses concrètes, par exemple à sa maîtresse, à sa collection d'objets d'art, à son milieu, et surtout à son talent(23). Ailleurs, Gautier remarqua que la vie n'est intéressante que pendant les vingt-cinq premières années, lorsque tout est neuf. A partir de cet âge d'or, tout se répète, et l'on est accablé de devoirs(24).

Vers la fin de sa vie, Gautier souffrit d'une série de crises cardiaques qui l'épuisèrent de plus en plus. Fier de sa beauté masculine, de ses traits mérovingiens, Gautier témoigna avec horreur de la dissolution de sa belle forme. Quand son ami Maxime Du Camp une fois lui demanda quel don il préférerait, sa réponse fut tout de suite -la beauté. Pour lui la mort était la laideur(25).

Lasciate ogni speranza, voi che entrate

En revenant pour la dernière fois au madrigal -qui est incontestablement un chef d'oeuvre esthétique, d'une beauté et d'une délicatesse sentimentale exceptionnelle- on regrette néanmoins que Gautier n'ait rien trouvé de plus consolant que cette idée de la rencontre hasardeuse des fragments artistiques et naturels chez les amoureux exprimée dans "Affinités secrètes".

Si l'on n'est que le dépositaire des restes d'objet d'art, des animaux ou des plantes, et si l'on n'a jamais l'espoir de retrouver à l'avenir sa propre forme individuelle et humaine, et surtout pas son esprit, son talent, ou sa beauté, -l'on a très peu de consolation. Le comble, à mon avis, est que les chefs d'oeuvre artistiques, eux-mêmes tellement adorés par Gautier, sont aussi mortels, même ceux créés à partir de matières dures.

On doit conclure donc que tout passe, même l'art, avec l'amour, la beauté, la jeunesse, et le génie. En fin de compte, en écho de Luce Irigaray, "cette drôle de consolation" n'en est absolument pas une. Le pessimisme profond de Gautier est ainsi très compréhensible.

Elwood HARTMAN
Washington State University

NOTES

Nous remercions nos collègues Jérôme Thirion, Laurence Glaude, et surtout Josée Kamoun pour toute leur aide dans la rédaction de ce travail.

1. Ainsi qu'en 1853, 1858, 1863, 1872 et 1884.
2. C. Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des oeuvres de Théophile Gautier*, tome I, p. 406.
3. Théophile Gautier, *Emaux et Camées*, avec une iconographie rassemblée et commentée par Madeleine Cottin, Paris, Minard, 1968, p. 20.
4. "La Vie antérieure" parut dans *La Revue des Deux Mondes* le 1er juin 1855. Baudelaire,

- Oeuvres complètes*, texte établi et annoté par Y. G. Le Dantec, Edition révisée, complétée et présentée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1961.
5. Le Petit Larousse.
 6. Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des oeuvres de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Robert Laffont, 1953.
 7. "Le Laurier du généralife", 1840, *España*. Poésies, édition de 1890, p. 139.
 8. *Emaux et Camées*, op. cit., pp. 20-23.
 9. Cité par P. E. Tennant, *Théophile Gautier*, University of London, The Athlone Press, 1975, p. 101.
 10. *Poésies diverses*, 1833-1838, tome I.
 11. Joanna Richardson, *Théophile Gautier, His Life and Times*, London, Max Reinhardt, 1958, p. 38.
 12. *Poésies diverses*, op. cit., tome I.
 13. *Emaux et Camées*, op. cit., pp. 187-189.
 14. *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, tome III, p. 303, cité par Jean Richer, *Etudes et recherches sur Théophile Gautier prosateur*, Paris, Nizet, 1981, p. 49.
 15. "Théophile Gautier" par Michel Mourre, Laffont-Bompiani, op. cit., 1985, tome II, pp. 288-289.
 16. J. Richer, op. cit., p. 62.
 17. René Jasinski, *Poésies complètes de Théophile Gautier*, Paris, Firmin-Didot, 1932. "Panthéisme": Belle Anadyomène, ô merveille de l'Onde./ Les yeux des libertins dévorent tes seins nus./ C'est avec volupté qu'ils boivent, ô Vénus!/ Les perles que répand ta chevelure blonde./ A ton temple de marbre en vain ils sont venus./ Ils te font de leurs jeux la courtisane immonde./ Ils t'ont calomniée, ô maîtresse du monde./ Fleur de mer, fruit sacré, miracles méconnus!// C'est qu'ils ne savent pas, ô reine de Cythère./ Que ton âme divine est l'âme de la terre./ Que tu verses l'amour avec la volupté./ Tu donnes le rayon, la flamme, le génie!/ Autrefois ton autel n'était qu'en Ionie./ Aujourd'hui dans le monde il est partout sculpté." Arsène Houssaye, *Poésies*, Paris, E. Dentu, 1877.
 18. Le Petit Larousse.
 19. A. E. Garvie, *Encyclopedia of Religion and Ethics*, edited by James Hastings with the assistance of John A. Selbie, MA, DD (...) and Louis H. Gray (...). Vol. IX, "Mundas-Phrygiens", NY, Scribner's Sons; Edinburgh, T. and T. Clark, 1917, p. 609.
 20. Cf. A. Z. Garvie, op. cit. p. 609.
 21. J. Richardson, op. cit., p. 131.
 22. *La Presse*, 11 février 1850, cité par J. Richer, op. cit., p. 155.
 23. J. Richardson, op. cit., p. 165.
 24. *Ibid.*, p. 221.
 25. *Ibid.*, pp. 265-267.

L'Évocation poético-musicale dans *Les Nuits d'été* de Berlioz-Gautier

Dans cette renaissance de 1830, [Berlioz] représente l'idée musicale romantique : la rupture des vieux moules, la substitution de formes nouvelles aux invariables rythmes carrés, la richesse compliquée et savante de l'orchestre, la fidélité de la couleur locale, les effets inattendus de sonorité, la profondeur tumultueuse et shakespeareienne des passions, les rêveries amoureuses ou mélancoliques, les nostalgies et les postulations de l'âme, les sentiments indéfinis et mystérieux que la parole ne peut rendre, et ce quelque chose de plus que tout, qui échappe aux mots et que font deviner les notes... Ce que les poètes essayaient dans leurs vers, Hector Berlioz le tenta dans la musique.... (Gautier, L'Histoire du romantisme)

Tout porte à croire que Gautier n'entendit jamais *Les Nuits d'été*, les six poèmes tirés de *La Comédie de la mort* et composés par Berlioz. Pourtant, il n'existe guère de meilleure illustration du jugement de Gautier — pour qui Berlioz était «le musicien le plus littéraire qui soit» et qui faisait partie de la «trinité de l'art romantique» (1) — que ce produit quasiment alchimique, où poésie, chant, et orchestre s'inspirent et se transforment en une oeuvre de la plus haute qualité artistique. Le propos de cette communication sera d'esquisser la nature et le sens de certains moyens employés par Berlioz dans la création des *Nuits*.

Cette création constitue finalement une double recréation : celle des poèmes de Gautier d'abord en mélodies pour voix et piano, et ensuite celle de la première composition musicale de Berlioz par lui-même, pour voix et orchestre. L'art de Gautier sert ainsi la cause d'un autre art, et contribue donc à un plaisir esthétique redoublé. Cette circonstance présente des difficultés multiples sinon des pièges à toute approche critique des *Nuits*, qu'elle soit purement musicale ou, comme celle-ci, qu'elle tente d'incorporer plus d'une perspective.

Pour ces raisons ou d'autres, les *Nuits* ont été pendant longtemps négligées par la musicologie. Dans le *Dictionnaire de la musique* de 1976, ni le texte de l'article sur Berlioz (par ailleurs excellent), ni celui

sur Gautier ne mentionnent l'oeuvre. Ce n'est que tout récemment que les spécialistes de Berlioz y prêtent une attention soutenue (2).

Il se peut que Berlioz lui-même soit un peu responsable de l'oubli des *Nuits*, car il en écrivait très peu, les considérant probablement comme une oeuvre mineure (3). Il a dû les composer vers 1840, peu après la publication de *La Comédie de la mort* et juste après son *Roméo et Juliette*, c'est-à-dire à l'époque où il devait de plus en plus reconnaître l'échec de son mariage avec Harriet Smithson. La version première pour mezzo-soprano ou ténor et piano fut publiée dès 1841. Berlioz a dû très tôt repenser la musique, et à plusieurs reprises, puisqu'«Absence» fut instrumentée dès 1843, «Le Spectre de la Rose» en 1855, et les autres dans le courant de 1856. Vu que le compositeur exprimait une préférence claire pour la version finale avec orchestre (4), publiée en 1856, c'est cette dernière qui nous intéresse surtout. Chaque mélodie exige une combinaison instrumentale différente, mais — circonstance bien rare chez Berlioz — dans le cadre d'un petit orchestre.

L'apparente simplicité de ces mélodies masque une complexité réelle et, pour Frits Noske, «un dévouement artistique comme s'il s'agissait de la composition d'un opéra ou d'une symphonie» ; avec cette oeuvre, en effet, «la mélodie est devenue un genre sérieux» (5). Deux jugements de Berlioz montrent que son exigence habituelle dans la performance s'étendait à ces morceaux apparemment mineurs : déjà pour la version avec piano, il fallait être «musicien...consommé» (6). Quant aux versions avec orchestre du «Spectre de la Rose» et d'«Absence,» Berlioz déclarait les avoir entendues plusieurs fois, mais «rarement bien exécutées» (7). Deux sortes de questions se présentent ici : celles soulevées par la complexité et la délicatesse émotionnelles, et celles posées par l'échelle et la structure de l'oeuvre entière.

Il n'est guère besoin d'insister sur les multiples qualités romantiques des associations évoquées par les titres, que Berlioz n'a pas hésité à changer ou à inventer, ni de celles explicitées par les textes que Berlioz a choisis et au besoin délicatement adaptés. Nous voulons en revanche souligner la grande envergure émotionnelle des poèmes choisis, depuis la mélancolie centrale jusqu'à la tendresse, l'insouciance, et même les pointes d'humour et d'ironie (8). Ces qualités sont rendues plus complexes dans la version orchestrale par la présence d'une double nostalgie, qui réunit autour de la poésie d'un «jeune poète de grande espérance

ce» — épithète que Berlioz donnait à Gautier en l'invitant à une répétition d'«Absence» (9) — le Berlioz des années trente, encore assez jeune, avec celui des années cinquante, d'âge mûr, non sans amertume, mais qui était au sommet de ses pouvoirs et sur le point de composer *Les Troyens*. La surprise que Berlioz éprouva devant l'effet nouveau produit par «Absence» et «Le Spectre de la rose» revêtus en tenue orchestrale (10) ne témoigne-t-elle pas d'un face-à-face du Berlioz mûri avec sa propre jeunesse? Nous croyons l'entendre, surtout dans les mélodies orchestrées dans les années cinquante (11), et aussi y déceler une source profonde de leur puissance évocatrice : en version orchestrale, les replis de la mémoire approfondissent non seulement les qualités des poèmes eux-mêmes, mais aussi celles mêmes de la version avec piano, devenue témoin d'une jeunesse de plus en plus lointaine...

En plus de la complexité émotionnelle, *Les Nuits d'été* soulèvent également des questions assez problématiques d'unité et de continuité, d'échelle et d'intimité. Tout d'abord, l'intimité accusée des quatre mélodies centrales s'allie difficilement avec l'absence de persona poétique soutenue d'un poème à l'autre. Faut-il alors en tenir compte, par exemple en distribuant les «rôles» à des voix différentes, ou tout simplement esquiver la question? Une autre question s'ensuit : s'agit-il au fond de musique de salon, ou bien de musique de concert? L'intimité du salon qui semble régner dans la version avec piano se voit évidemment modifiée dans la version avec orchestre. En dépit des petites forces orchestrales suggérées par la partition, Berlioz notait qu'«Absence» instrumentée produisait «dix fois plus d'effet» qu'avec piano (12). Mais paradoxalement, les *Nuits* en version orchestrale se révèlent encore plus intimes, car plus pénétrantes, et d'une puissance artistique amplifiée : encore une source de qualités évocatrices, qui réside dans cette intimité originaire du salon mais qui brise facilement ses confins, s'élargit dans la salle de concert, et semble unir ainsi les deux niveaux.

Avant d'aborder les qualités spécifiquement musicales au sein de chaque mélodie, il faudrait signaler que le style berliozien se base fameusement sur un sens mélodique profondément vocal, et partant irréductiblement français, plutôt que sur un sens de motif rythmique d'origine instrumentale. En cela, Berlioz s'oppose radicalement au style viennois dont il tire pourtant à bien des moments inspiration et procédés formels (13). L'ensemble des *Nuits* se distingue aussi des cycles de *Lieder* de Schubert (14). En effet, le degré d'unité des *Nuits* est encore

discuté par les spécialistes (15). Pour nous, les Nuits forment un cycle qui relève plus du principe du kaléidoscope que d'un plan tonal serré. En témoignent les tonalités différentes dans les deux versions ; les transpositions effectuées par plus d'un chanteur sur disque, sans entrave à l'effet final ; et même l'interversion d'«Absence» et «Sur les lagunes» dans l'enregistrement signé Régine Crespin et Ernest Ansermet (16). En plus de la thématique d'amour romantique explorée dans chacun des poèmes, en plus du tissu d'images verbales et de courbes mélodiques récurrentes (17), Berlioz emploie de façon moins évidente une série de déstabilisations — rythmiques, harmoniques, timbrales, et formelles — qui deviendront un moyen important de qualités évocatrices. En créant des attentes complexes au sein de chaque morceau et aussi d'un morceau à l'autre (dont l'issue est impossible à prédire), ces déstabilisations produiront des effets de «désirs inapaisés» comme le dit le texte d'«Absence.» Trois groupes de procédés musicaux aident à réaliser ces déstabilisations : (1) des décalages, déplacements, et substitutions effectués sur les plans accentuels, mélodiques, et harmoniques (18) ; (2) une transformation des strophes de Gautier en formes musicales presque toujours plus libres et complexes (19) ; et (3) un refus de clôture définitive, manifesté par des cadences finales atténuées ou ambiguës qui rendent légèrement instables les tonalités principales.

Ces amours qui se révéleront impossibles, naufragées à la recherche de cette «rive fidèle» que l'«on ne connaît guère» («L'Ile inconnue»), cet «ailleurs» qui jamais ne se réalisera en «ici» : tout cela fournira la négation implicite du «toujours» apparemment plein d'espoir et de confiance du premier morceau, «Villanelle» (1er exemple).

Exemple 1, «Villanelle.»

La mélodie crée l'impression d'une grande simplicité, presque du style d'une chanson folklorique pour Pierre Bernac (20), mais ce n'est qu'en surface : Berlioz commence vite à substituer aux harmonies diatoniques naturelles à une véritable chanson folklorique, un chromatisme soutenu qui devient rapidement la norme ; les harmonies diatoniques, inversement, deviendront une «nuance expressive» (21). Les strophes de Gautier subissent aussi de légères altérations dans un processus de transformation qui ira croissant dans les mélodies suivantes (22). Et puis le tempo et le rythme sur lesquels débute «Villanelle» sont inspirés de l'*allegretto scherzando* de la 8e symphonie de Beethoven : déjà c'est léger, allusif, 'scherzando', en effet ludique et détaché, qualités qui trouveront un écho à la fin légèrement ironique de «L'Ile inconnue.»

Allegretto $J = 96$

1 Flauto *p sempre leggiero* [sempre stacc.]

Oboe *p sempre leggiero* [sempre stacc.]

2 Clarinetto (A) *p sempre leggiero* [sempre stacc.]

Messa-soprano *deleo*
 Quand vien - dra in an - non non -

Violini I

Violini II

Vcllo *p*

Controbasso *p*

1 Fl. *p*

Ob.

2 Cl.

Messa *p*
 vi - ta, Quand an - runt dis - pa - ra - tur froids

Vcllo *p*

Ex. 1/1

2 Fl.

Ob.

2 Cl.

Bass.

Vcl.

Tous les deux sont l - rans, son

2 Fl.

Ob.

2 Cl.

Bass.

Vcl.

bel - le. Pour enfl - ur le mou - gent aux bois;

2 Fl.

Ob.

2 Cl.

Bass.

Vcl.

Cb.

Sous mes pieds é - gru - sant les

[sempre stacc.]

pizz.

Ex. 1/2

2 FL.
Ob.
2 Cl.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vcl.
Cb.

per - lui Quo l'an voit au ma - tin trem - bler

pp

pp

pp

2 FL.
Ob.
2 Cl.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vcl.
Cb.

Nous l - rons si - cou - er les

ppizz.

ppizz.

ppizz.

Ex. 1/3

A musical score for a symphony, featuring a soprano line, a vocal line with lyrics, and an orchestra (Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabasso). The score is written in G major and 4/4 time. The vocal line includes the lyrics: "mer - les Nous i - rons é - cou - ter les mer - les Sif - fler." The orchestration includes a soprano line, a vocal line, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is marked with a dynamic of *p* (piano) and includes a fermata over the vocal line.

Ex. 1/4.

«Le Spectre de la Rose» constitue pour plus d'un critique la mélodie la plus émouvante et la plus achevée de toutes celles des *Nuits*. Il faudrait noter que Berlioz change effectivement les trois huitains de Gautier en six quatrains, puisqu'il soumet la deuxième moitié de chaque strophe à des changements harmoniques bien plus audacieux que ceux de «Villanelle.» Berlioz en construit toute une scène théâtrale : on passe d'un lyrisme on ne saurait plus tendre, doux, et élégant à un style librement déclamatoire qui ne répétera pas entièrement la période initiale, mais continuera de développer un récitatif et presque un air d'opéra. Charles Rosen analyse de près la finesse harmonique employée déjà dans les premières mesures (une finesse liée, ajoutons-nous, à la plus profonde sensibilité littéraire), où un triple décalage oppose les implications harmoniques de la mélodie, celles de la basse, et les implications prosodiques (23). Berlioz étend de manière normalement injustifiée le «e» muet de «close» pour garantir le passage sans rupture musicale d'un vers poétique au suivant, tout en intensifiant l'expression et du langage et de la musique (exemple 2).

Exemple 2, «Le Spectre de la rose.»

La subtilité harmonique n'exclura pas une modulation des plus extraordinaires, car sur les paroles «et parmi la fête étoilée» on aura passé de la tonalité de si majeur à travers ré majeur jusqu'à celle de si bémol, très éloignée selon les critères harmoniques standards, mais comme si magiquement incluse dans l'étendue de la tonalité principale. Et notons la fin qui, selon D. Kern Holoman, prend la forme d'une trêve tendue et inquiète (24), évitant ainsi un sens de clôture nette (exemple 3) :

Exemple 3, «Le Spectre de la rose.»

La mélodie suivante, «Sur les lagunes. Lamento» (au lieu du titre de Gautier «Lamento. Chanson du pêcheur»), produit comme un bain froid harmonique, car la tonalité de fa mineur (en version orchestrale) s'éloigne d'un triton de la tonalité du «Spectre». Ce choc harmonique est pourtant mitigé, puisque les deux mélodies sont liées par la présence de la tonalité de si bémol que nous venons de remarquer dans le «Spectre». Sur le plan harmonique et mélodique (ou motivique, car les deux se confondent ici), «Sur les lagunes» emploie une ostinée d'une seconde mineure qui accomplira de multiples fonctions au cours de la chanson (25) et qui sera rappelé dans «Au cimetière». Le plan purement strophique de Gautier devient chez Berlioz ternaire avec un refrain ; mais là encore, d'après Julian Rushton, le refrain aide à produire une

dislocation formelle importante dans le plan ternaire, dont la seconde section fait contraste avec la première et la troisième (26). Mais le geste formel majeur sera la fin qui n'en est pas une, car elle reste ouverte sur le plan mélodique (le cinquième degré de la gamme), harmonique (la dominante sans septième, qui possède une «vie à elle-même» sans qualité anticipatoire d'une cadence sur la tonalité principale) (27), et même vocalique («Ah,» la plus ouverte des voyelles) ; elle prolonge ainsi à l'infini le sens de douleur et de désespoir (exemple 4).

Exemple 4, «Sur les Lagunes.»

Le choc du passage de fa mineur à fa dièse majeur au début d'«Absence» n'est peut-être guère moindre que celui du passage de la tonalité du «Spectre» à celle des «Lagunes» ; mais il arrivera vite un autre choc, celui du saut d'une dissonance marquée à l'accord tonique en position fondamentale, à l'encontre des lois du contrepoint : une substitution absolument individuelle pour la résolution normalement attendue. D'après Rosen, Berlioz aurait besoin de la brillance de la position fondamentale avec son intervalle résonant d'une cinquième pour faire pendant à la première mesure (28) : un exemple alors de l'influence du timbre (au sens large) sur un choix harmonique. Notons en plus que la tonalité elle-même est aussi éloignée que possible de celle de do, et traduit ainsi, à l'époque du Romantisme, l'idée de distance qui est au cœur thématique du poème (29). Voici ce début célèbre et ambigu : (exemple 5)

Exemple 5, «Absence.»

Et voici la toute fin d'«Absence» (exemple 6), qui rappellera nettement, nous semble-t-il, la fin des «Lagunes.»

Exemple 6, «Absence.»

L'autre «Lamento» de Gautier, «Au Cimetière. Clair de lune» pour Berlioz, finit sur l'un des gestes les plus extraordinaires — aux plans harmonique, timbral, et affectif — de toutes les Nuits. Quand Berlioz fait sonner la note dissonante de mi bémol par une clarinette contre un accord de ré majeur, s'en tenir à parler d'une sixte mineure ajoutée (30) ou même d'une résolution repoussée avec insistance et d'une «douleur exquise» (31) ne rend pas encore compte de l'effet produit. Pour nous, la note répétée de la clarinette semble être absorbée par l'accord principal pour le rendre lui-même instable, comme défectueux ou blessé : la résolution ne peut être que partielle, troublée, et la clôture résonne après cette demi-résolution de manière encore plus inquiétante que la fin de

Adagio un poco lento e dolce assai

2 Flute
2 Clarinet (A)
2 Basses (E)
Alto
Violin I
Violin II
Viola
Cello I
Cello II
Contrabass

1.
p
L.
p
con sord.
p
con sord.
p
con sord.
div.
sotto con sord.

Fl.
Cl. (A)
Viol. I
Viol. II
Vla.
Vcl. I

Fl.

Cl. (A)

Alto

Sma - li - ve la pas - pa - re

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Vcl. 1

Vcl. 2

Cb.

ppp

tutti con sord.

pizz.

pp

Alto

de - se Qu'eff leurs un son je vir gi nel je

Vln. I

Vla.

Vcl. 1

Vcl. 2

Cb.

Ex. 2/2

Alto
ma le spectre d'a me ro - se Que la per tale... li - or me bul.

Vla. I

Vla.

Vcl. I

Vcl. 2

Cb.

The image shows a musical score for a vocal and instrumental ensemble. The vocal part is for Alto, with lyrics in French. The instrumental parts are for Viola I, Viola, Violin I, Violin II, and Cello. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The vocal line is in the upper register, and the instrumental parts are in the lower register. The lyrics are: "ma le spectre d'a me ro - se Que la per tale... li - or me bul." The score is divided into three measures. The first measure contains the vocal line and the instrumental parts. The second measure contains the vocal line and the instrumental parts. The third measure contains the vocal line and the instrumental parts.

Ex. 2/3

«Sur les lagunes.» La voici (exemple 7) :

Exemple 7, «Au Cimetière.»

«L'Ile inconnue» avec son orchestre plus ample nous présente une énergie renouvelée, une poussée comme la brise marine évoquée par Gautier dans «Barcarolle.» Les musicologues y remarquent des ambiguïtés, de l'ironie, encore une fois de la mélancolie et une «cadence finale inquiétante» à côté de l'espoir et de la fantaisie qui y sont plus évidents (32). Rushton fait remarquer comment «Au Cimetière» et «L'Ile inconnue» accumulent plusieurs éléments des morceaux précédents pour tisser un sens de résolution sur le plan d'ensemble. Il note encore une subversion de la forme poétique de «L'Ile inconnue», surtout dans le refrain varié et même fragmenté dans la coda (33) (exemple 8).

Exemple 8, «L'Ile inconnue.»

Du début du morceau sur une forme instable de la dominante jusqu'à sa fin qui, à notre avis, dans ses trois petites cadences plagales suggère encore une qualité ouverte et ambiguë, «L'Ile inconnue» constitue, avec l'ensemble des *Nuits d'été*, une somme de l'art lyrique et orchestral de Berlioz et encore une preuve de la profonde sensibilité littéraire que Gautier sut lui reconnaître. Dommage qu'ils n'aient jamais pu entendre le chef d'oeuvre qui en résultait...

Stephen H. FLECK
California State University Long Beach

Notes

1. Théophile Gautier, *Correspondance générale*, Genève-Paris, Droz, 1988, t. III, p. 298, p. 119 respectivement.
2. Voir notamment deux articles parus dans Peter Bloom, éd., *Berlioz Studies*, Cambridge, P.U. Cambridge, 1992 : P. Bloom, «In the shadows of *Les Nuits d'été*.», pp. 80-111, et Julian Rushton, «*Les Nuits d'été*: cycle or collection?», pp. 112-135.
3. En 1856, après avoir achevé la version orchestrale, il les appelait «mon petit ouvrage *Les Nuits d'été*, six morceaux de chant de divers caractères». Hector Berlioz, *Correspondance générale*, Paris, Flammarion, 1972, t. V, p. 332.
4. «Je suis bien heureux d'apprendre que vous aimez *Les Nuits d'été*, surtout si vous parlez de la grande partition et non de l'édition avec piano.» H.B., *CG* t. V, p. 602, au Baron Wilhelm von Donop, le 28 septembre 1858.
5. Frits Noske, *La mélodie française de Berlioz à Duparc*, Paris, PUF/Amsterdam, North Holland, 1954, p. 102.
6. H.B., *CG*, t. IV, p. 150.
7. H.B., *CG*, t. V, p. 602.

en poco rit.

2 Flutes

Oboe

2 Clarinets (A)

Alto

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

Contrabass

Et sur l'ai - bé - tre ab ja - ru - po - se Un peite a - vec un bais - er é - cri -

Hr.

Ob.

Cl. (A)

Alto

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vel.

Cl.

sole *deixe assent*
p colla voce

vlu ci - git uac ro - na. Que tous les reus vont Je - les - sen.

pizz. *arco*

ppp *arco*

ppp *arco*

ppp *arco*

ppp *pizz.*

pp

Ex. 3/1 - 3/2

8. Voir Ian Kemp, p. XI de sa préface au vol. 13 de la New Berlioz Edition, Kassel, Bärenreiter, 1975 ; D. Kern Holoman, *Berlioz*, Cambridge, P.U. Harvard, p. 515 ; Noske, *op. cit.*, p. 84.
9. H.B., *CG*, t. III, p. 139.
10. H.B., *CG*, t. III, p. 84 ; t. V, p. 394.
11. Pour Holoman, «the orchestral Nuits d'été are also poignant reminders of the spirit of the 1830s» : *op. cit.*, p. 515.
12. H.B., *CG*, t. III, p. 84.
13. Voir le chapitre «Berlioz: Liberation from the Central European Tradition» dans Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Cambridge, P.U. Harvard, 1996, surtout pp. 545-548 ; et Bloom, qui voit dans «Sur les lagunes» «something of a restrained lyrical response to, if not a reaction against, the German tradition of motivic development», *op. cit.*, p. 106.
14. Pour Berlioz, *les Nuits* n'avaient «rien de la forme ni du style [des Lieder] de Schubert» ; *CG*, t. IV, p. 151.
15. Sur ces questions, voir surtout Rushton, *op. cit.*, pp. 118-22 ; et aussi le compte-rendu par Susan McClary de Richard Kramer, *Distant Cycles: Schubert and the Conceiving of Song*, Chicago, P.U. Chicago, 1994, in *Notes* vol. 52 no. 3, mars 1996, p. 777-80. Selon Kramer, la nature de l'unité des cycles de Schubert est à repenser intégralement. Decca/London cassette OS5 25821 ; réédition aussi en disque compact.
17. Rushton, *op. cit.*, pp. 121-32.
18. Rushton, *op. cit.*, p. 122 ; Rosen, *op. cit.*, p. 556 ; cf. Constance G. Schick, *Seductive Resistance: The Poetry of Théophile Gautier*, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 135.
19. Hugh Macdonald, *Berlioz*, London, Dent, 1982, p. 123 ; Rushton, *op. cit.*, pp. 118-20.
20. Pierre Bernac, *The Interpretation of French Song*, New York, Praeger, 1970, p. 39.
21. Rushton, *op. cit.*, p. 119.
22. Noske, *op. cit.*, p. 97.
23. Rosen, *op. cit.*, p. 551.
24. «a tense and uneasy truce», Holoman, *op. cit.*, p. 516.
25. Bloom, *op. cit.*, p. 105, Noske, *op. cit.*, p. 100.
26. Rushton, *op. cit.*, p. 120.
27. Bloom, *op. cit.*, p. 107.
28. Rosen 550-1.
29. Macdonald, *op. cit.*, p. 124.
30. Noske, *op. cit.*, p. 101.
31. «exquisitely painful», Holoman, *op. cit.*, p. 516.
32. Rushton, *op. cit.*, p. 121 ; Macdonald, *op. cit.*, p. 124 ; Noske, *op. cit.*, p. 98 ; Holoman, *op. cit.*, p. 516.
33. Rushton, *op. cit.*, p. 133, pp.120-21.

2 Cl. (Bb)

Hru. 3 (F)

Bar.

S'en al - ler - - - sur la mer! Ahl

Vla. I

Vla. 3

Vcl.

Cb.

pp

Bar.

Ahl

Vla.

Vcl.

Cb.

pp

div.

Vla.

Vcl.

Cb.

perdendo

Ex. 4/2

2 FL. *mf* *pp*

Ob. *mf*

2 CL. (A) *mf* *pp*

Hrn. 1 (A) *mf*

Hrn. 2 (D) *mf*

Mezzo *f* *dim.* *p*
 vo est sur-mi-e Lahn de tes sou-ri-re ver-mail.

Vln. 1 *mf* *pp*

Vln. 2 *mf* *dim.* *pp*

Vla. *mf* *dim.* *pp*

Vcl. *mf* *pp*

Cb. *mf* *pp*

Ex. 5/2

ritenuto

2 Fl. *p* *ppp*

Ob. *pp*

2 Cl. (A) *p* *ppp*

Hrn. 1 (A) *p*

Hrn. 2 (D) *p*

Mezzo
via mi fer-ma - e *Leti de tu-um-ri - tu ver-mell.*

Vln. 1 *poco f* *pp* *ppp*

Vln. 2 *poco f* *pp* *ppp*

Vla. *poco f* *pp* *ppp*

Vcl. *poco f* *pp* *ppp*

Cb. *pp* *poco f* *pp* *ppp*

Ex. 6/2

2 Flutes

2 Clarinets (A)

Mezzo-soprano

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

Contrabass

ppp

poco rall.

dia.

San - chian - tale - ut

2 Fl.

2 Cl. (A)

Mezzo

Vln. 1

Vln. 2

Via.

Vcl.

Cb.

pp

pp

perdando

perdando

perdando

perdando

Ex. 7/1 - 7/2

n tempo

2 Flutes
 Oboe
 2 Clarinets (Bb)
 2 Bassoons
 Horn 1 (F)
 Horn 2 (C)
 Horn 3 (Bb)
 Mezzo-soprano
 Violin 1
 Violin 2
 Viola
 Cello
 Contrabass

Oh vous les voyez... au fort?

pizz. arco
 pizz. arco
 pizz. arco div.
 pizz. div. arco mf
 pizz.

Ex. 8/1

un poco rit. a tempo

2 Fl.

Ob.

2 Cl. (Bb)

2 Bas.

Bar.

Hrn. 2 (C)

Hrn. 3 (Bb)

Messa

La bri

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

Ex. 8/2

2 Fl.

2 Cl. (Bb)

2 Bas.

Hrn. 3 (Bb)

Mezzo

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vel.

Ch.

pp

vo *soar*

p

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra and voice. The score is arranged in ten staves. The top three staves are for woodwinds: 2 Flutes (Fl.), 2 Clarinets in B-flat (Cl. (Bb)), and 2 Bassoons (Bas.). The fourth staff is for Horns in B-flat (Hrn. 3 (Bb)). The fifth staff is for Mezzo-soprano voice, with lyrics 'vo' and 'soar' indicated. The next three staves are for strings: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), and Viola (Vla.). The bottom two staves are for Cello (Vel.) and Double Bass (Ch.). The music is in 8/3 time. The woodwinds and strings play sustained notes with some melodic movement. The Mezzo-soprano has a vocal line with lyrics. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The score is marked with a large brace across the top three staves and another across the bottom three staves.

Ex. 8/3

2 Fl.

2 Cl. (Bb)

2 Bsn.

Bar.

Mezzo

Vin. 1

Vin. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

1.

2 Fl.

2 Cl. (Bb)

2 Bsn.

Bar.

Vin. 1

Vin. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

Ex. 8/4

GAUTIER ET NORGE: LA VIE MALGRE TOUT!

S'il ne sied point de présenter Gautier à une assemblée de spécialistes, peut-être est-il opportun de dire quelques mots de Norge, poète belge contemporain qui a longtemps vécu en France.

D'origine bourgeoise et d'abord représentant de commerce, il a tâté choisi la poésie et l'art. Venu du Nord, il a élu pour séjour définitif le bleu et le soleil de la Méditerranée. Apparemment léger et fantaisiste, il a de la condition humaine une compréhension profonde et le moraliste se cache toujours derrière le poète.

*Un critique écrit à propos de son oeuvre:
Qu'on ne s'y trompe pas. ce poète qui écrit, à sa
façon, un traité de l'homme en s'inspirant de
Polichinelle, n'ignore rien de la souffrance. S'il
grossit le trait, si la charge est quelquefois mordante,
nous ne doutons jamais de sa foncière bonhomie.*

Et il poursuit en remarquant qu'il

brandit l'humour des gargouilles,

que sa "générosité" ne peut être prise en défaut bien qu'il ne cesse de dénoncer

*l'interminable sottise de l'espèce humaine
sur fond d'idéalisme déçu et lucide et en soulignant
sa parfaite indépendance littéraire*

autant que sa virtuosité verbale(1).

Les gautiéristes auront cueilli au vol des traits qui permettent le rapprochement avec leur écrivain favori. On l'aura compris, mon propos concerne davantage "les affinités électives" chères à Goethe -qui est aussi de leur famille d'esprits- plutôt que d'influences, ces affinités de tempérament littéraire et de personnalité qui rassemblent des créateurs à travers l'espace et le temps.

Les Personnages

Norge n'est pas un poète éthéré ou délicat. Il prend volontiers le contre-pied du ton et du style romantiques. On se souviendra que Gautier s'est vite défait des aspects les plus mièvres de cette tendance et qu'il n'hésita pas à les caricaturer. Ici encore, souvenons-nous de Goethe:

Klassisch ist das Gesund, romantisch das Kranke.

Ce sont tous deux hommes de santé et, pourrait-on dire, de la "grande santé" nitzschéenne. L'un sportif et fier de sa force acquise par l'exercice et le steak saignant. L'autre de stature impressionnante -un chêne véritable- menant une vie épanouie et active jusqu'à plus de quatre-vingt-dix ans, qualifiant l'homme de "gai carnivore"(2) et aimant l'image matérialiste et volontiers gourmande comme dans cette strophe:

*Une chanson bonne à mâcher
Qui aurait le goût du bonheur
Mon enfance et de tes ruchers
L'odeur(3).*

Ou dans celle-ci:

*Jamais repu, jamais sobre,
Jamais, jamais repent
De mon funèbre appétit
Je mords au raisin d'octobre(4).*

Gautier s'est révélé aussi gourmand de la vie et de ses plaisirs, même s'il fut toujours, comme Norge, conscient du vice profond de la condition humaine, marquée d'un sceau funèbre, au cœur même de la jouissance, par l'inexorable fuite du temps.

Cette fatalité que les créateurs tentent d'exorciser par le rêve esthétique et par l'oeuvre jette son ombre sur toute leur poésie. Et pour se sauver d'un excès de souffrance, le remède choisi sera de part et d'autre une forme d'humour, voire d'auto-dérision: souligner la comédie de la vie et de la mort ou rappeler, parfois durement, que l'homme est d'abord, et peut-être essentiellement malgré tout, un animal:

*Broute, créature
Afin que ça dure
Encore
De voir s'enflammer
D'amour ton âme et
Ton corps(5).*

Moins marqué par le clacissisme et sans doute touché par le désen-

chantement du XXe siècle qui cultiva la littérature de l'absurde, Norge est certes moins obsédé que son prédécesseur par le rêve esthétique(6) et l'espoir de la fête, fût-elle située dans le pur imaginaire ou le lointain passé. Mais est-ce un hasard s'il se consacra aux antiquités pendant près de quarante ans dans un décor méditerranéen?

La Mort

On vient de s'en apercevoir, la mort est toujours dans le fruit, si beau soit-il. Quel que soit le désir, qu'advienne n'importe quel bonheur, et même le petit miracle de l'amour dans un monde voué à la destruction(7) sournoisement surgit, pour l'un et l'autre, la morsure de la conscience de la vanité des choses.

Par exemple, en jouant de l'homophonie qui suggère l'enterrement de tous nos désirs et plaisirs, Norge, en un raccourci saisissant, évoque le destin des hommes:

TERRE

Bon manger de terre

Bêtes et gens!

Puis irez vous taire

Terriblement....(8).

C'est une vision cosmique analogue qui résume par avance l'histoire humaine comme une illustration de la célèbre formule de Valéry, au sortir de la guerre 14-18:

Nous autres civilisations savons désormais que nous sommes mortelles...

..Une race cherche un lot

Polit ses armes, ses jades

Ses dieux, ses chants, ses grelots,

Ses ongles, ses palissades.

Ses dieux, ses chants, ses grelots,

ululent quelques décades.

Puis tout passe à la cascade

Et retourne dans le lot...(9).

Nous retrouvons une idée analogue, par exemple, dans "Affinités secrètes" du recueil Emaux et camées, poème sous-titré "Madrigal panthéiste".

Les chevaux de la mort galopent si vite que nous arrivons trop tard pour le bonheur:

Le temps d'apprendre à vivre, il est déjà trop tard
disait Aragon.

..Non, trop tard, bouée
Le type est déjà noyé.
Non, trop tard, azur.
Nos yeux sont déjà crevés..(10).

La cruauté du destin suscite l'ironie comme dans une sorte de paraphrase du fameux "Dormeur du val" de Rimbaud qui se termine ainsi:

..O mort, tu resserres
Les noeuds des familles(11).

Cette ironie souligne la cruauté de la vie qui coupe en deux l'humanité: les vivants qui festoient inconsciemment et les morts voués aux vers:

..Bien chatouillés de vermicieux
Beurrés de terreaux et de glaises
Ils sentent dormir sur leurs os,
Dormir et s'éveiller la fraise.

Nous chanterons encore un temps
-Allez-y tambours, contrebasses,-
Nous leur danserons sur la face,
La marguerite entre les dents(12).

Une inspiration analogue anime, dans *La Comédie de la mort*, le dialogue où le ver dit à la trépassée:

Console-toi.-La mort donne la vie -Eclose
A l'ombre d'une croix, l'églatine est plus rose
Et le gazon plus vert.

Avec le poème "Séraphin", l'ironie dévoile une blessure d'idéal qui nous rapproche encore de Gautier. Norge imagine que le ver qui ronge les cadavres, "le petit dodu", lassé de son oeuvre maçabre, "se sent en humeur d'azur" et veut goûter "le miel des nues" et que ce désir est comme une revanche sur le destin pour le "séraphin de l'argile" qu'est aussi l'homme.

..Ainsi, Séraphin
De l'argile, enfin
Te venge
Son désir ailé
Son élan d'aller
Aux anges(13).

Terrible ironie: les aspirations idéalistes d'un ver relaieraient l'utopie métaphysique de l'homme.

Le premier poème des *Poésies* de 1830 de Gautier, "Méditation", posait d'emblée le thème de la fuite désespérante du temps et de la fragilité du bonheur qui ne cesserait de hanter le poète.

Le style mis à part, car marqué par l'époque, l'aveu de Gautier pourrait être signé par Norge:

*Mes vers sont les tombeaux tout brodés de sculptures;
Ils cachent un cadavre, et sous leurs fioritures,
Ils pleurent bien souvent en paraissant chanter(14).*

La Vie

Comme chez Gautier, le goût de la vie procède d'un certain paganisme et d'un hédonisme certain. Ainsi un poème tel que "En forêt" représente un véritable manifeste anti-puritan glorifiant l'innocence et l'excellence de l'amour humain.

Evoquant deux jeunes amoureux se promenant, Norge n'hésite pas à frôler le sacrilège dans un pur élan d'idéalisation juvénile:

*..Le meilleur de Dieu
Des temps et des lieux
C'est eux.
Ineffable, étrange
Façon loin de cieux
D'être anges...(15).*

Et de conclure:

*On ne vit que pour
L'amour!*

Ce pourrait être la devise de Fortunio ou de Mademoiselle de Maupin. Nous trouvons dans de telles oeuvres l'esquisse -car tout est croquis chez Norge- d'une véritable religion de la vie et de l'art.

Et c'est peut-être cet esthétisme qui lui fait vanter la crémation lorsqu'il s'écrie:

*..Rien ne vaut, mes bons vivants,
L'honnête feu qui sait rendre
Notre coeur au vent, au vent
Tel qu'on le reçut: en cendre.(16).*

On songe immédiatement à "Bûchers et tombeaux" qui disserte sur

une forme de pureté esthétique de la mort dans l'antiquité païenne, pureté que le christianisme nous aurait dérobée et où le feu jouerait un rôle important.

Vivre l'instant, goûter à tous les bonheurs, avoir faim de vie, c'est bien une des leçons que veulent tirer les deux poètes de leur expérience.

..Pour ceindre le monde

Et l'aimer

Tu surabondes

Affamé!(17)

Ils illustrent tous deux "une religion de la volupté" qu'évoquait Pierre Leroux. Même miné dans sa jeunesse par l'atmosphère délétère du bas romantisme, Gautier est animé d'un vouloir vivre "malgré tout"(18). Même sans illusion sur le devenir humain, ni sur un au-delà, Norge resta un homme qui rayonnait de joie de vivre et un poète de la jouissance esthétique sous toutes ses formes, même s'il ne le déclare pas aussi nettement que Gautier

Le beau dans son essence absolue, c'est Dieu(19).

Tous deux sont quelque peu pareils à ces hommes de la Renaissance, profondément imprégnés d'humanisme, désireux de s'accomplir aussi parfaitement que possible, curieux de tout et tentant de faire de leur vie une oeuvre d'art(20).

La Langue

L'amour de la langue est une forme de l'amour de la vie. Le "poète impeccable", célébré par Baudelaire, était fier de sa connaissance de la langue et de son métier d'artisan. Au fameux poème "L'Art" qui clôt *Emaux et Camées*, dont la forme sculptée, elliptique et concise, paraît le moule de la plupart des poèmes de Norge, correspondent les pages de prose intitulées "Glose" qui ouvrent *La Langue verte*:

*Ah, beaux outils, les mots sont des outils, rabot,
évidoir, herminette, gouge, ciseau. Ainsi les formes
naissent, portant la marque de l'outil et je retrouve à
la statue ce joli coup de burin. Et je retrouve à la
pensée ce délicat sillon du verbe(21).*

C'est le même goût des mots exacts, charnus, précis, techniques même. C'est le même plaisir d'en jouer.

Les mots seraient peu s'ils ne faisaient l'amour(22).

*Les aventures du langage. Honneur de l'homme, honneur
de l'homme et mille grâces.*

*Ecrire, c'est se ranger dans la tradition des bons faiseurs,
les "faiseurs de beautés(23)".*

Il y a un goût rabelaisien des mot à mâcher, à savourer, à respirer, à faire rire.

*Fontaine de miel où ferait bien de se pencher la soif
de nos squelettes à stylos(24).*

On le voit, la chair se traduit en mots et les mots sont la chair vivante et généreuse de l'écriture. S'ouvrir aux miracles de la créativité languagière où verdure et vie se confondent:

*Verte la mer et l'envie
D'être groseille ou semence
Vert, le verbe qui commence
Et verte, la langue en vie(25).*

On retrouve chez les deux artisans, par générosité de tempérament, la même méfiance à l'égard d'une langue trop policée, aseptisée et contrôlée, en même temps qu'un goût certain pour une sorte de baroquisme qui manifeste la richesse de la vie, pour l'arabesque qui nous séduit et nous fait un clin d'oeil, pour tout ce qui se love dans la volupté. Il faut savourer la langue à l'égale des plaisirs sensuels mais aussi comme divertissement, une source de joie et d'humour, un voile d'or sur le néant qui nous guette.

Voici donc, par delà le temps, la rencontre virtuelle de deux hommes à la vie pleine, diversifiée, enrichie des multiples formes de l'esthétique. Deux poètes, au souffle court, au lyrisme contenu, au mètre serré, à l'allure parnassienne, au regard malicieux et critique, à la lucidité implacable mais s'efforçant à la joie de vivre, au bonheur de créer et de communiquer.

Deux virtuoses du verbe imprégnés de toute la tradition française aimant le charme de l'archaïsme comme l'audace de la nouveauté, chacun marqué par la poétique de son temps mais visant à l'universel.

Voici deux inspirations plutôt païennes et vaguement panthéistes mais dont la générosité foncière reste sensible au meilleur de l'évangélisme et à l'humanité fraternelle.

Deux fantaisies de haut vol aimant le défi et l'acrobatie, les jeux de l'ironie et de l'humour mais largement ouverts au monde dont ils aiment célébrer l'éphémère beauté.

Voici deux honnêtes artisans de la langue dans la tradition de Montaigne et de Rabelais, amoureux à la fois de la richesse lexicale et de la concision syntaxique.

Voici deux consciences droites qui stigmatisent toutes les formes de malhonnêteté et d'hypocrisie et qui revendiquent la franchise dans les plaisirs de la vie.

Deux âmes sensibles ayant choisi d'habiter leur corps malgré l'irrévocable menace de la mort qui le tourmente mais qu'ils veulent apprivoiser par le rire et oublier par la jouissance, décidés à opter pour la vie malgré tout.

Je pense que Gautier aurait pu signer cet hymne discret qui termine le poème "Orgie":

*..Louange à tout l'éphémère,
Au vin bref et à l'amour
Temporel.*

*Beauté, vignoble, ô ma terre
Louange à notre séjour
Temporel!(26)*

Marcel VOISIN

NOTES

1. François Jacqmin, préface à *Remuer ciel et terre*, coll. Espace Nord, éd. Labor, Bruxelles, 1985, p. 7. Nous nous référerons à cette édition qui regroupe quatre recueils: *Les Râpes* (1949), *Famines* (1950), *Le gros gibier* (1953), *La Langue verte* (1954). Georges Mogin est né à Bruxelles en 1898 et dès 1923, sous le nom de Géo Norge, puis de Norge, il commence une carrière littéraire. En 1931, il fonde le *Journal des poètes*, toujours vivant. En 1954, il devient antiquaire à Saint-Paul de Vence. Il a été publié par Seghers, Flammarion et Gallimard notamment. Il est mort en 1990. Signalons un disque "Jeanne Moreau chante Norge" (Majestic, 1981).
2. Le contraste est encore plus fort chez un Maeterlinck par exemple. Quel lecteur non averti des *Serres chaudes* ou de *Pelléas et Mélisande* pourrait imaginer que le poète a pratiqué la moto, l'automobile de sport et même la boxe?
3. *Op. cit.*, Les Râpes, p. 13. Les râpes sont des instruments d'usure et de décapage. Mais c'est aussi ce qui reste des grappes de raisin pressés, ou encore, au pluriel, des blessures chancreuses aux pattes des chevaux.
4. *Ibid.*, p. 17.
5. *Op. cit.*, *Famines*, p. 43. Pour Gautier, consulter Claude-Marie Senninger, *Théophile Gautier: une vie, une oeuvre*, Sedes, Paris, 1994, p. 585.
6. On peut rapprocher l'attitude de Gautier de ce que Otto Rank affirme de l'art grec: "Le Grec connut et ressentit les angoisses et les horreurs de l'existence: pour qu'il fût possible de vivre, il lui fallut l'évocation de cette protectrice et éblouissante splendeur du rêve olympien.", *Le Traumatisme de la naissance*, pp. 146-147.
7. Le recueil *Le gros gibier* s'ouvre par un poème du même nom qui met en scène de façon

dynamique une sorte de cannibalisme métaphorique représentant la férocité fratricide de l'humanité. Norvège a connu les deux guerres mondiales!

8. "Les Quatre éléments", *Les Râpes*, p. 29.
9. "Peuplades", *Famines*, p. 49. A comparer avec "Chevaux", *Le gros gibier*, p. 123.
10. "Trop tard", *Le gros gibier*, p. 142.
11. "Orties", *Les Râpes*, p. 25.
12. "La Marguerite", *Les Râpes*, p. 34. Ici nous ne sommes pas loin non plus d'un certain Brassens.
13. "Séraphin", *Les Râpes*, p. 22. Cf Eux, les anges, recueil de 1978.
14. *La Comédie de la mort*, "Portail". Voir aussi dans "La Vie dans la mort", le dialogue du ver avec la trépassée.
15. *La Langue verte*, p. 204. On pourra comparer, dans le même recueil, avec notamment "Dedans" où, évoquant tous les aspects profanes de sa vie, son terrestre art de vivre. Norvège conclut: "Moi ô/ J'ai vécu/ Dans le sacré".
16. "De la flamme", *La Langue verte*, pp. 200-201.
17. "Chandelle", *ibid.*, pp. 220-221. Voir, par exemple, le Gautier de 1843 dans Cl.M. Senninger, *op. cit.*, pp. 191 sqs.
18. *Journal officiel*, 9 mai 1869. Voir M. Voisin *Le Soleil et la nuit*, éd. de l'Université de Bruxelles, 1981, passim.
19. "Du beau dans l'art", *Revue des Deux Mondes* du 1er septembre 1847. p. 905.
20. Voir, par exemple, l'admiration de Gautier pour un Léonard de Vinci dans *L'Artiste* du 12 avril 1857, p. 23.
21. *Op. cit.*, p. 157.
22. *Ibid.*, p. 161.
23. *Ibid.*, p. 162.
24. *Ibid.*, p. 163.
25. Fin du poème "La Langue verte" qui ouvre le recueil du même nom, *op. cit.*, p. 169.
26. Dans *Le gros gibier*, *op. cit.*, p. 99. On pourrait comparer cette inspiration avec nombre de textes de Gautier, par exemple, avec "Débauche", dans *Albertus*.

Dialogue avec la Mort

AUTOUR D'ONUPHRIUS ET DE LA VIE DANS LA MORT

Le héros de la nouvelle *Onuphrius Wphly*, qui parut d'abord dans *La France littéraire* d'août 1832(1) fait un rêve terrible où il est enterré vivant. Cherchant désespérément à défoncer le couvercle de la bière qui l'emprisonne, il tombe finalement dans la torpeur et constate, dans un passage où l'humour noir est évident:

Ayant usé tous mes sujets de méditation, et ne sachant comment tuer le temps, je me mis à faire des vers; dans ma triste situation, ils ne pouvaient être fort gais: ceux du nocturne Young(2) et du sépulcral Graham(3) ne sont que des bouffonneries comparés à ceux-là; j'y dépeignais les sensations d'un homme conservant sous terre toutes les passions qu'il avait eus(sic) dessus, et j'intitulai cette rêverie cadavéreuse: La Vie dans la mort! Un beau titre, sur ma foi! et ce qui me désespérait, c'était de ne pouvoir les réciter à personne(4)

Quand le récit est repris quelques semaines plus tard par *Le Cabinet de Lecture* du 4 octobre 1832(5), sous le titre légèrement amplifié de *L'Homme vexé, Onuphrius Wphly*, la référence à Graham disparaît au profit d'une autre à Hervey(6), modification que le texte gardera lors de son passage dans l'édition originale des *Jeunes France* en 1833 chez Eugène Renduel, où il prend son titre définitif: *Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann*(7). En même temps, l'épigraphe de la version de *La France littéraire*, tirée de Goya, et selon laquelle "Le sommeil de la raison engendre des monstres", proposition on ne peut plus appropriée à l'extrait qu'on vient de citer, sera déformée au point de devenir méconnaissable dans *Le Cabinet de Lecture*, et sera remplacée dans *Les Jeunes France* par une citation de Rabelais(8).

La référence à *La Vie dans la mort* est, bien entendu, autoparodique, évoquant un poème que Gautier avait commencé à composer lui-même en décembre 1831, à en croire la date indiquée sur l'autographe(9), poème que les lecteurs de *La France littéraire* du mois d'août et du

Cabinet de Lecture du 4 octobre ne pouvaient pas encore connaître, car l'auteur ne le fera paraître que le 29 octobre 1832 dans *Le Cabinet de Lecture*(10). Ces vingt-et-une strophes macabres deviendront, à quelques variantes près, le premier tiers de *La Vie dans la mort* dans *La Comédie de la mort* en 1838. Dans ce qui est alors un premier échantillon de *La Comédie de la mort*, Gautier, comme Onuphrius, s'inspire des représentants britanniques de la poésie de cimetière du dix-huitième siècle, du Shakespeare d'*Hamlet*, et de certains lieux communs de la poésie romantique de son temps(11). Prenant ses distances vis-à-vis d'un de ses propres poèmes de 1830, "La Tête de mort", selon lequel

(...) *notre âme,*
Inexplicable essence, insaisissable flamme,
Une fois exhalée, en nous tout est néant(12),

Gautier élabore dans *La Vie dans la mort* des réflexions à caractère métaphysique qui correspondent tout à fait à la hantise d'Onuphrius, enfermé dans son cercueil. Loin d'équivaloir à l'oubli, comme l'avait suggéré "La Tête de mort", la mort semble être au contraire une nouvelle existence, minimale, où le défunt, victime d'une inhumation prématurée et conscient de l'approche des vers de terre, soupire toujours après la vraie vie. Le cauchemar d'Onuphrius, tourmenté par l'idée que Jacintha, de concert avec un jeune homme, qu'il croit maintenant être son amant, *ne m'eût fait enterrer tout vif pour se débarrasser de moi*(13),

le plonge dans des accès de jalousie furieuse. L'agitation de son esprit reflète de façon précise l'horreur du cadavre jaloux voué à l'impuissance dans le poème, horreur qui dépasse *tout ce que Dante*

A placé de tourments dans sa spirale ardente(14)

et tous les déboires hallucinants d'Onuphrius avec le Diable, qui cherche systématiquement à le déposséder de son identité, ne font que confirmer l'intuition pessimiste du poète:

La mort ne serait plus le remède suprême,
L'homme, contre le sort dans la tombe elle-même
N'aurait pas de recours,
Et l'on ne pourrait plus se consoler de vivre,
Par l'espoir tant fêté du calme qui doit suivre
L'orage de nos jours.-

THEOPHILE GAUTIER(15)

En renvoyant ainsi dans *Onuphrius* à l'un de ses propres textes, inédit à l'époque, Gautier se livre à un jeu de miroirs. De même que le narra-

teur du récit s'avère être l'ami d'Onuphrius, l'auteur s'identifie de façon oblique au personnage du peintre-poète. Il s'agit donc d'un double dédoublement, qui renforce avec complaisance le caractère autobiographique et satirique du texte. *Onuphrius* est en effet un conte fantastique qui parodie le genre et affirme, par-dessus le marché, le risque que prend l'écrivain-artiste qui s'adonne trop volontiers à la fantaisie. Mais si le personnage est par certains côtés un autoportrait de son créateur (Gautier, non moins "admirateur d'Hoffmann" que son protagoniste, qui a le même âge que lui, avait aussi été rapin dans le même quartier de Paris que fréquente Onuphrius), le nom à consonance barbare de ce "Jeune France et romantique forcené" fait penser à d'autres contemporains qui adoptent des noms de guerre se terminant en -us. On pense avant tout à Pétrus Borel, le plus tapageur des adhérents du Petit Cénacle, dont Gautier était loin de partager le républicanisme effréné et le goût démesuré du macabre, et dont il semble ici railler les excentricités. De même, si Jacintha, comme le prétend Madeleine Cottin(16), doit quelque chose à Eugénie Fort, on se souviendra que le nom fait aussi écho à celui de

la modiste Giacinta, qui essaye si coquettement les robes de ses pratiques

-il s'agit de Giacinta, héroïne de la *Princesse Brambilla*, récit traduit par Toussenel dans les *Oeuvres complètes de E.T.A. Hoffmann*(17)- qui avait suscité l'enthousiasme du jeune Gautier dans un article inédit sur Hoffmann de la fin de 1830(18).

Il convient aussi de rapprocher les versions préoriginales d'*Onuphrius* parues dans *La France littéraire* et *Le Cabinet de Lecture* d'un récit de Gérard de Nerval, *La Main de gloire, Histoire macaronique*, qui avait paru dans cette dernière revue le 24 septembre, comparaison d'autant plus justifiée qu'une note du *Cabinet de Lecture* du 4 octobre désigne les deux textes comme des extraits des *Contes du Bousingot*

qui seront publiés très prochainement, en deux vol. in-8°(19).

En réalité ce recueil collectif ne vit jamais le jour, mais le texte de Nerval, qui traite aussi, à sa façon, de la vie au-delà de la mort, présente quelques analogies avec le récit de Gautier. Cette histoire d'Eustache, jeune drapier du début du dix-septième siècle qui, obligé de se battre en duel avec un arquebusier, recourt à la magie blanche pour acquérir une main enchantée qui lui permet de se débarrasser de son adversaire, semble à première vue toute différente des aventures d'Onuphrius. La main possédée, qui continue à agir après le duel indépendamment de la

volonté d'Eustache, le fera passer pour un fou et l'amènera en prison. A la suite de l'exécution du malencontreux héros, la main, sevrée du corps, entrera en la possession du sinistre Bohémien, qui compte en user à des fins criminelles. Le motif de l'objet inanimé qui prend vie se trouve déjà dans un poème de Gautier publié en 1830, "Cauchemar", et fait partie des poncifs du fantastique romantique. En matière de récits fantastiques, les projets de Gautier et de Nerval se recoupaient à cette époque, et on retrouve dans *Onuphrius* les mêmes références aux livres de sorcellerie et de démonologie utilisées dans *La Main de gloire* (tels le *Grand* et le *Petit Albert*), ainsi que le même ton de goguenardise qui constitue une mise à distance ironique vis-à-vis du fantastique. Les réflexions paradoxales du Bohémien de Nerval sur les interférences entre la mort et la vie semblent d'ailleurs annoncer sur le mode parodique la situation d'Onuphrius:

*Vous êtes en la mort pendant que vous êtes en vie,
car, quand vous n'êtes plus en vie, vous êtes après la
mort; ou pour mieux dire, et bien terminer: la mort ne
vous concerne ni mort ni vif, vif parce que vous êtes,
mort parce que vous n'êtes plus!*(20)

En tant que réflexion sur la mort, ainsi que sur la folie qui peut nous détacher prématurément de la vie de tous les jours, *Onuphrius* relève alors non seulement d'une hantise personnelle mais aussi d'une tradition littéraire fortement implantée dans un certain romantisme, dont le long poème mi-macabre, mi-burlesque, *Albertus ou l'âme et le péché, légende théologique*, fournit un exemple le mois même de la publication des deux versions préoriginales du récit(21). On a constaté que Gautier se souvient dans son conte de la poésie sépulcrale britannique et particulièrement d'*Hamlet*, sources auxquelles il se réfère explicitement. Il s'inspire également des romantiques allemands, non seulement d'Hoffmann et de Chamisso, dont les ouvrages sont nommément cités dès les textes préoriginiaux d'*Onuphrius*, mais encore, dans une variante des *Jeunes-France*, de Jean-Paul Richter. De nombreuses autres sources, littéraires et journalistiques ont été proposées par R. Jasinski, depuis *Le Mort ressuscité*, nouvelle macabre signée "Galt..(B.-M.)" qui parut en 1829 dans *Le Mercure de France au XIXe siècle* et fut reprise par *Le Cabinet de Lecture* du 29 novembre 1829(22), et *Le Colonel Chabert*, récit que Gautier aurait pu lire sous le titre *La Transaction* dans *L'Artiste* des 19 et 26 février et des 5 et 12 mars 1832(23), jusqu'à des articles comme celui du *Cabinet de Lecture* du 19 février 1832, Sur l'inhumation précipitée des personnes qui ont succombé au choléra-mor-

bus(24). En ce qui concerne les emprunts que Gautier aurait faits, selon R. Jasinski et M. Crouzet au quatrième chapitre de *Cinabre* de Hoffmann, récit non encore traduit au moment où Gautier rédigeait *Onuphrius Wphly*, nous restons sceptique(25), mais il nous semble évident que Gautier s'inspire du *Choix d'une fiancée* du même auteur, où Tussmann, personnage mentionné dans *Onuphrius*(26) s'imagine être poursuivi par le Diable(27). Les interférences entre les textes fantastiques et macabres de ces années-là sont d'ailleurs très nombreuses. On retrouve par exemple dans le roman de Paul Lacroix (le bibliophile Jacob), *La Danse macabre*, histoire fantastique du quinzième siècle parut chez Renduel en 1832, le topos de l'enterré vivant. Au chapitre XIII, intitulé "Le Mort vivant et le Vivant mort", le pauvre Crespeau, mis en terre tout vif, vit en réalité le cauchemar subi par Onuphrius(26). Le thème du jeune homme égaré par ses lectures est d'ailleurs traditionnel. On se rappelle l'*Histoire des imaginations extravagantes de M. Ouffle* de Bordelon (1653-1730), écrivain dont il est question dans le texte(29), ainsi que les aventures grotesques de Lysidis, lecteur obsessionnel de romans champêtres, dans *Le Berger extravagant* de Charles Sorel (1597-1664).

L'imagination fébrile d'Onuphrius semble bien être la cause première de ses mésaventures, et il se peut qu'il soit interné pour avoir trop pratiqué Hoffmann et les démonographes, mais dans ce conte fantastique faut-il tout mettre au compte de l'exaltation solipsiste? En tournant en dérision certaines extravagances romantiques, le narrateur joue double jeu. Il semble lui-même focaliser le portrait traditionnel du Diable

*refourrant sous les basques de son habit une demie-aune
de queue velue qui venait de s'échapper et qui se
déroulait en frétilant*(30),

mais s'agit-il véritablement de confirmer le bien-fondé de l'obsession d'Onuphrius ou bien de montrer au lecteur, dans un clin d'oeil ironique, qu'à la différence du protagoniste le narrateur n'est pas dupe? Dans un récit à la troisième personne, où le narrateur n'hésite pas à intervenir à la première personne et où Onuphrius lui-même est un narrateur secondaire, Gautier problématise délibérément les rapports entre réel et imaginaire. Comment se fait-il que le narrateur, qui se donne pour un témoin qui ne fait que transcrire les rêves dont Onuphrius lui aurait fait état, soit en même temps omniscient? Quel est le statut des faits étranges qui se produisent lors de la visite d'Onuphrius chez M. de M***? Les cloches qui sonnent une heure durant, la main griffue qui intervient dans la partie de dames, les petits démons qui semblent replacer devant son cheval

le chemin déjà parcouru, sont-ce autant d'hallucinations auditives et visuelles qu'il faut mettre au compte de l'imagination délirante du superstitieux protagoniste, ou le narrateur les assume-t-il? Si les déboires du héros relevaient sans exception d'hallucinations qui l'accablent dans la vie de tous les jours autant que dans ses cauchemars, la portée fantastique du texte s'en trouverait anéantie et on n'aurait à faire qu'à un monde équivoque, à la limite même de la légitimité de toute énonciation narrative. En l'occurrence, le narrateur principal déplace la responsabilité de l'expérience onirique vers le protagoniste et n'autorise qu'à moitié le récit d'événements bizarres qu'il assure en tant qu'instance narrative extra-diégétique, ne voulant pas engager définitivement sa propre voix. Lorsque le texte est réuni, sous une forme quelque peu différente, aux *Jeunes France* en 1833, il garde cette ambiguïté fondamentale.

Ce qui est cependant évident, c'est qu'Onuphrius incarne le malaise existentiel de la bohème romantique. Gautier écrit dans une lettre du 26 juillet 1832 à propos d'un conte que Lovenjoual identifie très vraisemblablement comme *Onuphrius Wphly*:

Quoique fantastique, je ne pense pas que cela soit déplacé dans le plus grave recueil; il y a une idée philosophique dessous(31).

Ostensiblement, la hantise de la dépersonnalisation et du dépècement font du héros un cas d'aberration mentale. La névrose obsessionnelle d'Onuphrius a été diversement interprétée, en termes de la paranoïa, de la schizophrénie et d'un véritable complexe d'Onuphrius(32).

Dans un recueil qui présente au lecteur

un panorama des folies du jour, un catalogue des extravagances du siècle,

pour citer *Le Figaro* du 7 septembre 1833, Onuphrius reflète inévitablement la causticité parodique de son auteur, et le critique anonyme reconnaît:

Onuphrius est une histoire dévergondée, mais d'un dévergondage ironique et byronien.

Le critique de *L'Europe littéraire*, Emile Bérès, trouve que dans le récit des malheurs d'Onuphrius

l'auteur, voulant être original, a tout au plus réussi à être bizarre(33),

mais dans *Le Journal des Femmes*, Mme Alida de Savignac reconnaît à Gautier un talent original et le trouve enfin

sérieux dans son badinage(34).

En analysant la folie où sombre finalement Onuphrius, le narrateur la compare à

un état de somnambulisme et de catalepsie

et recourt à la littérature médicale de son époque pour approfondir son diagnostic.

M. le docteur Esquirol fit, l'année passée, un tableau statistique de la folie,

déclare le narrateur, qui reproduit alors une table où l'on fait état du nombre d'hommes et de femmes fous "par amour", "par dévotion", "par politique", "par perte de fortune" et "pour cause inconnue". Dans cette dernière catégorie, il n'y a qu'un seul cas, qui, dit le narrateur, "est notre pauvre ami". On a voulu voir dans cette référence à Esquirol une pointe purement satirique, ce qui semble être confirmé par le dernier paragraphe de la version des *Jeunes France*, où Jacintha oublie vite l'infortuné Onuphrius et prend de nombreux amants, ce qui constitue

une fin bien commune pour une histoire extraordinaire

que le narrateur invite le lecteur à prendre ou à laisser, en prétendant qu'il

(se) couperai(t) la gorge plutôt que de mentir d'une syllabe.

En revenant à *La France littéraire* et au *Cabinet de Lecture*, nous trouvons cependant une tonalité bien plus romantique. Le dernier paragraphe du récit constate simplement:

Et Jacintha? - Morte!- Son plus grand regret fut qu'Onuphrius la crût infidèle."(35)

L'héroïne meurt alors en proie à une tristesse incurable. Lors du passage du conte dans les *Jeunes France, romans goguenards* en 1833, où l'ironie et la parodie tiennent le haut du pavé, Gautier, pour rendre son texte plus approprié à son nouveau contexte, accentue le caractère satirique de l'ouvrage, augmentant le nombre de références directes à Hoffmann, coupant tel passage sur l'idéalisme esthétique et sentimental de son héros(36), et prêtant à son narrateur un cynisme désinvolte qui fait du dénouement, lieu stratégique du texte, un véritable paradoxe. A l'origine, cependant, le narrateur ne cherchait pas, par le moyen de l'ironie, à désamorcer le fantastique. On peut penser aussi que la tonalité plus sombre et pathétique du dénouement original incitait le lecteur de 1832 à prendre au pied de la lettre le tableau d'Esquirol.

Nous avons essayé de retrouver dans les ouvrages du célèbre aliéniste la source de la référence de Gautier. Il faut reconnaître d'abord qu'à l'époque où il rédigeait *Onuphrius*, Gautier n'aurait pas pu prendre connaissance d'un recueil d'études de Jean-Etienne-Dominique Esquirol (1772-1840), intitulé *L'Aliénation mentale. Des illusions chez les aliénés. Question médicale sur l'isolement des aliénés. Mémoires lus à l'Institut le 1er octobre 1832*(37), qui ne fut enregistré à la *Bibliographie de la France* que le 20 octobre(38), donc trois mois après la publication d'*Onuphrius* dans *La France littéraire*. En tout cas cet ouvrage d'Esquirol ne comporte aucun tableau statistique. On lit d'ailleurs dans *Onuphrius* que le tableau statistique en question remonte à "l'année passée", ce qui semble bien indiquer l'an 1831, non seulement parce que le récit fut publié en 1832 mais aussi parce qu'il contient une référence explicite à la mode féminine de cette année(39). Il n'y a cependant aucune référence à Esquirol dans la *Bibliographie de la France* en 1831, ni en 1830. Nous avons donc dépouillé les périodiques auxquels Esquirol collaborait à cette époque. Il n'y pas de relevé statistique qui ressemble à celui de Gautier dans la *Revue médicale* pour 1831(40), ni dans le *Journal complémentaire du Dictionnaire des Sciences médicales* de la même année(41), pas plus qu'en en 1832-1833(42), ni dans les *Annales d'hygiène publique*(43). Ces publications contiennent cependant souvent des articles consacrés à la statistique médicale. En 1830 la *Revue médicale* avait publié la "Statistique de l'hôpital des aliénés de Turin"(44), et dans les *Annales d'hygiène* Esquirol avait donné la "Statistique des aliénés de la Norvège"(45), où nous lisons:

Depuis vingt ans j'ai publié la statistique de la Salpêtrière, de Bicêtre, dans le Grand Dictionnaire des Sciences médicales, celle de la maison d'Aversa, de l'hôpital de Pétersbourg, dans les Archives des médecins; celle de Charenton dans le N°1 des Annales d'hygiène(46).

Cette dernière référence nous a permis de retrouver le *Rapport statistique sur la maison royale de Charenton* pendant les années 1826, 1827 et 1828. Extrait des *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*(47), où Esquirol, alors médecin en chef à Charenton, établit le compte statistique des aliénés traités au cours des années 1826-1828 selon des critères divers. Dans de nombreux tableaux(48), les admissions, qui sont comparées à celles d'autres pays européens et de l'Amérique du Nord, sont répertoriées d'après les saisons, d'après l'âge, le sexe, l'état-civil et la profession des malades, classées par rapport aux causes phy-

siques et morales, et finalement catégorisées selon les différentes espèces de folie (monomanie, manie, démence, idiotie...). D'autres tableaux statistiques mettent en évidence les variétés de délire et de guérison relativement aux saisons, les guérisons par rapport aux âges et aux caractères du délire, et la mortalité vis-à-vis des saisons, des sexes et des différents types d'aliénation. C'est surtout le tableau qui présente les "causes morales"(49), qui nous intéresse, car il fait état des circonstances ayant disposé les malades à la folie, qui étaient, en 1826-1828, au nombre de onze : chagrins domestiques, excès d'étude et de veille, revers de fortune, passion du jeu, jalousie, amour contrarié, amour-propre blessé, frayeur, dévotion exaltée, excès de joie et lecture de romans. Sur les cinq catégories de folie proposées par Gautier (par amour, par dévotion, par politique, par perte de fortune, et pour cause inconnue), trois (amour, dévotion, perte de fortune) correspondent parfaitement à celles d'Esquirol, une (par politique) semble avoir été inventée et la dernière (pour cause inconnue), que le narrateur assigne à son "pauvre ami", trouve peut-être son élucidation dans le phénomène de la lecture de romans qui, pour Esquirol, pouvait bien provoquer la démence.

Il est alors évident que le tableau statistique de la folie dressée par Gautier n'est nullement fantaisiste. Au contraire, il s'agit, sinon d'une imitation directe, au moins d'un pastiche, et non d'une parodie, des publications des aliénistes de l'époque. Il ne nous semble pas moins évident qu'en établissant sa liste, Gautier dut avoir sous les yeux l'un des rapports d'Esquirol, selon toute probabilité celui que nous avons cité, qui fut publié en 1829. Il se peut, bien entendu, qu'il existe un rapport du même type publié en 1831 mais nous n'avons pas réussi à le découvrir. Une publication anonyme de 1832, *Notice sur les ouvrages imprimés du Docteur Esquirol*, Membre de la Légion d'Honneur et de l'Académie royale de Médecine, Médecin en chef de la maison royale de Charenton, ancien médecin de la Salpêtrière, ancien Inspecteur général des Etudes à l'ordre de la Faculté de Médecine, Membre de plusieurs Sociétés médicales nationales et étrangères(50), qui constitue une petite bio-bibliographie du médecin aliéniste, n'évoque que les comptes statistiques de Charenton, de la Norvège et des hôpitaux de Saint-Petersbourg, (de Moscou) et d'Aversa, dont Esquirol parle dans les *Annales d'hygiène* en 1830. Gautier aurait-il pris connaissance de quelques-uns des nombreux mémoires et articles de ce médecin remarquable, qui, avant d'être nommé médecin en chef à Charenton, avait fait à la Salpêtrière, entre 1817 et 1826, un cours clinique sur les maladies

mentales, dont l'auteur anonyme de la *Notice* de 1832 dit:

Un cours semblable n'a jamais été fait, ni avant, ni après, celui de la Salpêtrière(51)?

L'auteur d'*Onuphrius* aurait certainement trouvé de quoi l'intéresser dans *Des Passions considérées comme causes, symptômes et moyens curatifs de l'aliénation mentale* (1805) ou dans le "Rapport sur deux homicides commis par un homme atteint de monomanie avec hallucinations"(52), et il n'aurait pas manqué de trouver du plaisir au titre même d'un mémoire de 1828 intitulé "Existe-t-il de nos jours un plus grand nombre de fous qu'il y a quarante ans?"(53) Que Gautier ait connu ou non de tels ouvrages, nous l'ignorons, mais la parenté de la table statistique d'*Onuphrius* et de celle du *Rapport statistique sur la maison royale de Charenton* témoigne d'une connaissance directe d'au moins un des travaux du grand maître de la psychiatrie et nous permet ainsi de remettre le conte non seulement dans le contexte du fantastique romantique, où le surnaturel et la psychopathologie s'interpénètrent souvent(54), mais encore dans celui de la littérature nosographique de l'époque(55).

Bien des années plus tard, Alphonse Karr évoqua, dans le troisième volume de son *Livre de bord*(56), un déjeuner chez le grand vulgarisateur des idées scientifiques des années 1830 et 1840, J.B.F.E. Ajasson de Grandsagne, déjeuner auquel il participa en compagnie de Gautier, de Nerval, et du peintre Boissard. Vers la fin du déjeuner on leur servit, sous forme d'une infusion, du haschisch. Passant de la salle à manger au salon, les convives y trouvent

*une dizaine de personnes, parmi lesquelles Esquirol,
le célèbre médecin des fous.*

Ils sont, en effet, "en exhibition". Sous le regard des spectateurs, l'influence de la drogue se manifeste de façon très différente chez les amis:

*Boissard pleurait à chaudes larmes et s'écriait: Ne
me dérangez pas, je suis si heureux! Gautier se mettait
la tête dans un coussin et essayait en vain de comprimer
des accès de rire fou. Gérard, avec son doux sourire,
faisait des concetti et des madrigaux en vers
improvisés.*

Karr saisit au vol une remarque d'Esquirol, qui aurait dit:

*Il ne serait pas sans danger pour la raison d'user
souvent de cette substance.*

Par malheur Karr n'assigne pas de date à cette rencontre, qui eut lieu

*dans une de ces vieilles maisons aristocratiques de
l'île Saint-Louis.*

Il s'agit, peut-être, de l'hôtel Pimodan où Gautier, Baudelaire et tant d'autres assistèrent aux séances du Club des Haschischins entre 1843 et 1846, sous les auspices de Moreau de Tours, d'Aubert Roche (médecin et collègue de ce dernier), et, à partir de 1845, de Boissard de Boisdenier. Esquirol mourut cependant en 1840, et on se demande si Karr, écrivant une quarantaine d'années plus tard, ne confond pas les fantasias de l'hôtel Pimodan, auxquelles Gautier et Nerval assistèrent, et une réunion ayant eu lieu quelques années plus tôt, d'autant plus que Gautier, qui avait pris de l'opium en compagnie de Karr en 1838(57), ne semble pas avoir pris du haschisch avant 1843. Quelque défectueuse que soit la mémoire de Karr, ses observations laissent subsister la possibilité intéressante que Gautier, sous l'emprise de la drogue, ait fait l'objet d'une enquête menée par l'un des plus célèbres fondateurs de la psychiatrie, évoqué en passant en 1832. En tout cas, il est évident que dans *Onuphrius*, où une mort imaginée contribue à la désagrégation mentale du héros, Gautier met déjà en évidence

Les deux cordes vraies de (son) oeuvre,
à savoir
la bouffonnerie et la mélancolie noire,
comme il le dira, trente ans plus tard, aux frères Goncourt(58).

Peter WHYTE
University of Durham

NOTES

1. Tome III pp. 388-418.
2. *Les Nuits*, 1742-1746, d'Edward Young (1683-1765) furent traduites par Le Tourneur en 1769, Lejay, 2 vol.. *Les Nuits de Young. Suivies des Tombeaux et des Méditations d'Hervey* parurent en 1824, E. Ledoux, 2 vol.. Ce volume contient aussi deux traductions, par Le Tourneur et M.-J.Chénier, de l'*Élégie sur un cimetière de campagne* de Thomas Gray.
3. Michel Crouzet se demande s'il s'agit d'un poète écossais du XVIII^e siècle, Robert Graham, mort en 1797, connu pour ses sympathies pour la Révolution française, Théophile Gautier, *L'Oeuvre fantastique I - Nouvelles*, Bordas, Classiques Garnier, 1992, p. 243, n. 44). Ou s'agit-il d'une simple erreur de la part de Gautier, qui corrige ce nom en Hervey dès la version du Cabinet de Lecture?
4. *La France littéraire*, août 1832, p.403.
5. IV^e année, n°216, pp. 7-120.
6. *Le Cabinet de Lecture*, 4 octobre 1832, p.10 col. 1. *Les Tombeaux et les Méditations*

sur les sépulcres de James Hervey (1714-1758) furent traduits en 1771 par Mme d'Arconville, Lacombe, et par Le Tourneur, Le Jay. Voir aussi note 2.

7. Pp. 67-122.

8. On lit dans *La France littéraire* "El sueno (sic) de la razon produce monstruos. Goya" (p. 388) et dans *Le Cabinet de Lecture* "El gueno de la ragoya produce monstruos" (citation non attribuée) (p. 7). La citation de Rabelais dans l'édition Renduel de 1833, "Croyoit que nues feussent paelles d'arin, et que vessies feussent lanternes, *Gargantua*, liv. I, chap. XI" (p. 66), semble avoir été choisie non seulement pour mettre en évidence la manière dont Onuphrius se fait illusion mais encore pour le jeu de mots sur "vessies" (de couleur), car Onuphrius est peintre de son métier.

9. Sur la genèse de *La Vie dans la mort*, on consultera Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des oeuvres de Théophile Gautier*, Slatkine Reprints. 2 vol., 1968), tome I, p. 39, n° 59, et p. 151, n° 302 bis, ainsi que Gautier, *Poésies complètes*, éd. René Jasinski, Nizet, nouvelle édition, 3 vol., 1970, tome I, p. XXXIX-XL.

10. IXe année, n°221, p. 12.

11. Comme l'a fait remarquer R. Jasinski, *op. cit.*, tome I, p. XXXIX, Gautier semble développer ici le célèbre monologue d'Hamlet (III, 1), tout en se souvenant du Victor Hugo des *Orientales* ("Fantômes") et des *Feuilles d'automne* ("Dédain").

12. "La Tête de mort", v. 25-27. On notera que ces réflexions ne se trouvent pas dans la première version du poème, dont Gautier envoya des exemplaires à Eugène de Nully et à Tremblay. Cette version, inédite du vivant de Gautier, fut reproduite par Lovenjoul, *op. cit.*, tome II, p.558-560.

13. *L'Oeuvre fantastique I. Nouvelles* (éd. M. Crouzet).

14. Strophe 15.

15. Nous respectons la ponctuation du *Cabinet de Lecture*

16. Voir son édition d'*Emaux et Camées*, Minard, 1968, p. 157. On notera aussi qu'Emile Bergerat enregistre dans son catalogue de l'oeuvre peint de Gautier un portrait de Jacinta, "type de la maîtresse d'Onuphrius", daté du 14 juillet 1831, *Théophile Gautier peintre*, J. Baur, 1877, p. 27; réimpression dans *Théophile Gautier. Entretiens, Souvenirs et Correspondance*, Charpentier, 1911, p. 239-272, p. 268.

17. J. Lefebvre, 1830, tomes VII-VIII.

18. Lovenjoul, *op. cit.*, tome I, p. 14.

19. *Le Cabinet de Lecture*, 4 octobre 1832, p. 7, col. 1, note. On rapprochera cette note de celle qui accompagne *La Main de gloire* de Nerval dans *Le Cabinet de Lecture* du 24 septembre 1832 (IIIe année, n° 214, p. 1-6) : "Extrait des Contes du Bousingo, par une camaraderie, 2 vol. in-8, qui paraîtront vers le 15 novembre", p. 1. Sur ce projet avorté de Gautier et de Nerval, qui aurait dû être exécuté avec Maquet etc., voir Spoelberch de Lovenjoul, *Les Lundis d'un chercheur*, Calmann-Lévy, 1894; Slatkine Reprints, 1968, p. 5-6.

20. *Le Cabinet de Lecture* 24 septembre 1832, p. 5. Voir aussi *La Main enchantée*, ch. XII, p. 387, Gérard de Nerval, *Oeuvres complètes*, Gallimard, la Pléiade, 1993, tome III.

21. Bien qu'il porte le millésime 1833, le recueil de vers qui porte le même titre que le poème, *Albertus ou l'Âme et le péché*, légende théologique, et qui fut inscrit à la *Bibliographie de la France* du 10 novembre 1832, parut vers la fin du mois d'octobre. Le poème d'Albertus fut composé, semble-t-il, en 1831. Voir Lovenjoul, *Histoire des oeuvres de Théophile Gautier*, tome I, p. 42.

22. Tome XXVII.

23. Tome III, pp. 27-33, 38-44, 51-57, 62-65. La seconde version de cette nouvelle parut sous le titre *Le Comte Chabert* dans *Le Salmigondis*, tome I, Fournier jeune, 1832.

24. René Jasinski, *Les Annes romantiques de Théophile Gautier*, Vuibert, 1929, p. 138-139.

25. *Ibid.*, p.139. Il semble peu probable que Gautier ait pu démarquer le quatrième chapitre de *Cinabre*, comme le proposent R. Jasinski, *op. cit.*, p.139 et M. Crouzet, *éd. cit.*, p. 245, car la première traduction (abrégée) de ce récit, sous le titre "Petit Zacharie", ne parut dans *Le Salmigondis* qu'au mois de décembre 1832. Voir Elizabeth Teichmann, *La Fortune d'Hoffmann en France*, Droz, 1961, p. 102, p. 241). Les interférences entre *Onuphrius* et cet ouvrage seraient-elles donc fortuites?
26. *Les Jeunes-France*, Charpentier, 1873, p.35.
27. *Le Choix d'une fiancée* avait paru dans les *Contes fantastiques* traduits par Loève-Weimars, Renduel, tome IV, 1829, réimpression 1831.
28. Le roman fut enregistré à la *Bibliographie de la France* le 21 avril 1832, n° 1858.
29. *Les Jeunes-France*, Charpentier, 1873, p.37.
30. *Ibid.* p. 66.
31. *Correspondance générale*, tome I, p. 31
32. Voir Jean Bellemin-Noël. "Fantasque Onuphrius", *Romantisme*, 6, 1973, p.38-48. p. 44; Marie-Claude Schapira, *Le Regard de Narcisse, Romans et nouvelles de Théophile Gautier*, Presses universitaires de Lyon, 1984, p.73; Marcel Voisin, *Le Soleil et la nuit. L'imaginaire dans l'oeuvre de Théophile Gautier*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 176, et p. 338.
33. 22 septembre 1833.
34. 16 novembre 1833.
35. *La France littéraire*, août 1832, p. 418. Ce dernier paragraphe est identique dans *Le Cabinet de Lecture*, 4 octobre 1832, p. 12, à une variante près ("crut" pour "crût")
36. On lisait dans les versions préoriginales le passage suivant (les phrases entre parenthèses se trouvent uniquement dans *Le Cabinet de Lecture*): Onuphrius (...) était peintre: il était aussi poète: il cultivait ces deux arts avec un emportement frénétique, un enthousiasme sauvage, qui surprenaient beaucoup de gens qui s'imaginent que tout artiste est une espèce de loustic, de clown qui fait des charges, un paillasse de société. Ses vers étaient tels qu'on pouvait les attendre de lui, les vers d'un homme qui ne voyait pas d'hommes, et qui de toutes les femmes n'en voyait qu'une. (Peu ou point de drame, beaucoup de descriptions, encore plus d'analyse, les vers d'un homme qui passe dans la vie sans s'y mêler. Le tout jeté dans une forme de bronze, patiemment et profondément ciselé, quelque chose d'une arabesque de Benvenuto Cellini et d'une vignette de manuscrit gothique, des vers ébauchés dans l'atelier du peintre et finis dans la cellule d'un moine.) Quant à sa peinture, elle était sévère, grave, dans la couleur forte et sombre du Caravage ou de Ribeira: des hommes bruns, des profils fins et maigres et des moustaches aiguës, des barbes en fer de lance, rousses ou noires, des ajustements singuliers qui ne se rapportaient précisément à aucune époque, des armes étranges; et puis, au milieu de toute cette nature sauvage et fière, une tête de femme, toujours la même, suave et pure, l'air un peu souffrant: une vierge de Masaccio qui aurait aimé, qui prouvait que lui-même était amoureux, et qui n'était autre que la belle Jacintha. (*La France littéraire*, p.391-392; *Le Cabinet de Lecture*, p. 8, col. 2).
37. Librairie médicale Crochard, 1832.
38. N° 5036.
39. *Les Jeunes-France*, Charpentier, 1873, p. 57. " (...) les (dames) en chapeaux et en robes de 1832", lit-on dans *La France littéraire*, p. 409, référence conservée dans *Le Cabinet de Lecture*, p. 11, col. 1, et dans l'édition originale des *Jeunes France*, Renduel, 1833, p. 107. C'est le texte de cette dernière édition que suit R. Jasinski dans son édition des *Jeunes France*, Flammarion, Nouvelle Bibliothèque Romantique, 1974.

40. Tome I-III.
41. T. 39-41.
42. T. 42-44.
43. 1831, t. 5-6.
44. Tome III, pp. 435 sqs.
45. Tome IV, juillet-août.
46. P. 136, note 1.
47. J. Gratiot, s.d.(1829).
48. Pp. 104-122.
49. P. 122.
50. Cet opuscule se trouve à la Bibliothèque nationale sous la cote 8°Ln27 7207.
51. *Ibid.*, p. 15.
52. *Annales d'hygiène*, juillet-octobre 1829, tome II, pp. 392-405.
53. *Mémoires de l'Académie royale de médecine*, tome I.
54. Sur la corrélation entre psychiatrie et fantastique dans la seconde moitié du XIXe siècle, on consultera la remarquable étude de Gwenhaél Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, CNRS 1987, réimpression 1990.
55. Un bel exemple de la façon dont la littérature nosographique s'empare de la littérature imaginative est fourni par l'article sur le haschisch que Gautier fit paraître à la fin de son feuilleton de *La Presse* du 10 juillet 1843, et, sous la rubrique "Variétés", dans *Le Messager* du 11 juillet 1843. On le retrouve dans les *Annales médico-psychologiques*, II, novembre 1843, p. 490-493. Jacques-Joseph Moreau de Tours cite la quasi-totalité de l'article dans *Du Haschich et de l'aliénation mentale. Etudes psychologiques*, Fortin, Masson et Cie, 1845; Genève, Slatkine Reprints, 1980, p. 21-25. Selon G. Ponnau, il fut aussi reproduit en 1845 dans le *Journal du magnétisme*, op.cit., p. 41. L'article original fut réimprimé dans *L'Orient*, tome II, Charpentier, 1877, sous le titre *Le Haschich*.
56. Calmann-Lévy, 4 vol., 1879-1880, pp. 205-207.
57. Voir *La Pipe d'opium*, qui parut dans *La Presse* du 27 septembre 1838.
58. *Journal*, 23 novembre 1863, Editions de l'Imprimerie nationale de Monaco, t. VI, 1956, p. 154.

ONUPHRIUS :
UNE MISE EN SCENE DE LA MORT DE LA CREATION

L'art, comme l'amour, n'est qu'un effort de l'âme qui veut se soustraire à la mort (...). Tout homme digne de ce nom cherche à s'assurer l'immortalité de corps ou d'esprit, et c'est ce qui fait qu'il n'y a de réel au monde que l'art et l'amour, les deux seules choses qui créent. La Presse, 11 février 1850.

Quoique fantastique, je ne crois pas que cela soit déplacé même dans le plus grave recueil; il y a une idée philosophique dessous(1)

affirmait Gautier à propos d'*Onuphrius*; je me propose donc d'apprécier dans cette nouvelle ce que masque la représentation fantastique de la mort, en interrogeant les relations qu'elle entretient avec le problème de la création artistique.

Je partirai du postulat suivant: pour un poète comme Théophile Gautier, dont l'oeuvre entier tend à se constituer en microcosme de l'art, où ce qui n'a pas pour fin de servir la gloire du Beau apparaît frappé de caducité: exister, c'est créer. L'impuissance créatrice signifie donc la mort absolue de l'âme, au point que la création apparaît véritablement dans son oeuvre une question de vie ou de mort. Ce problème trouve à s'exprimer de manière résolument originale dans la nouvelle *Onuphrius*(2), qu'il nous est possible de relire dans cette perspective: la représentation de la mort sur un mode combinant fantastique et dérision apparaît le truchement d'une mise en question de l'inspiration et de l'originalité créatrice, où se met en scène la mort dramatique de la créativité, hantise d'un manque qui affleure dans nombre de textes gautiéristes de la même époque.

Le thème de la dépossession, sous les formes du vol, du plagiat ou du vampirisme satanique, est modulé par l'ensemble de la nouvelle et tout particulièrement, en son centre, par le récit du cauchemar d'Onuphrius, où le personnage, qui se rêve enterré vivant, met en scène sa propre mort. D'abord dépossédé de son corps, qu'il doit abandonner aux tortures d'un scalpel disséqueur, il est dépossédé de ses créations par un ami plagiaire, qui à la faveur de sa disparition, s'approprie son drame et son tableau, aussi bien que Jacintha, sa maîtresse.

Or, l'obsession de la dépossession semble coïncider avec une mort absolue, comme hyperbolisée, puisque la mort corporelle est radicalisée par celle de l'âme d'Onuphrius, qui finit par périr entre les deux brosses d'un chasseur de farfadets au terme du cauchemar, cette mort de l'âme suggérant la mise en doute de la renommée posthume de l'artiste; la désappropriation de la création provoque l'anéantissement de l'être, et la mise en péril de la postérité.

La mise en question de la survie du poète par son oeuvre (qui fait également le sujet du "Portail" de la *Comédie de la mort*, auquel le cauchemar d'Onuphrius donne écho) apparaît sensible dans la teneur d'un jeu de mots ambigu: après s'être ému de l'éventualité d'être "mangé aux vers", Onuphrius s'emploie au fond de son cercueil à composer des vers de circonstance:

*Ne sachant comment tuer le temps, je me mis à faire
des vers.*

Faire des vers afin de tuer le temps, c'est semble-t-il postuler la possibilité d'une survie par l'art après la mort. Mais cette interprétation semble ironiquement démentie par la proximité des deux expressions "faire des vers" et "être mangé des vers" au coeur de la séquence, qui suggère entre elles une douloureuse équivalence (le calembour associant vers poétique et ver de terre est récurrent chez Gautier, et sert souvent une stratégie de démystification de l'acte créateur). Dans le cas précis du personnage d'Onuphrius, faire des vers, loin de consacrer la mort du temps dans l'éternité de la poésie, signifie au contraire l'anéantissement plus complet, la dévoration du cadavre: faire des vers ou pourrir sous terre revient au même, telle est la terrifiante vérité qu'Onuphrius en vient à suspecter dans son cauchemar. En effet ces vers demeurent dérisoires, puisqu'ils restent sans public:

*Ce qui me désespérait, c'était de ne pouvoir les
réciter à personne*

dit-il.

Le songe du mort-vivant révèle le soupçon que poésie et création peu-

vent échouer à assurer la gloire et la postérité. Si, sur la scène du cauchemar, les vers prétendent ambitieusement constituer la promesse d'une "vie dans la mort", Onuphrius, par une inversion propre au phénomène du rêve, n'est en réalité qu'un "mort dans la vie", et la mort qui se raconte au sein du cauchemar semble avant tout celle de la créativité du poète.

En effet, la suite du texte du cauchemar tend à suggérer que la dépossession répétée dont le personnage est victime résulte essentiellement d'une aliénation de ses facultés créatrices.

Sur la scène du rêve, le pouvoir de créer, décuplé par le fantasme, se manifeste de manière hyperbolique à travers une véritable apothéose de l'artiste, par laquelle se met en scène une épiphanie triomphale de ses oeuvres: c'est en rêve qu'Onuphrius, après s'être flatté de composer des vers (dont le titre est emprunté à Gautier, dépossession toujours, ici malicieusement inversée), en vient à s'accorder généreusement un tableau "prodigieux" unanimement admiré, qui déclenche un "rugissement d'admiration" et qu'il suspend complaisamment

*au milieu des tableaux de nos jeunes grands maîtres,
Delacroix, Ingres, Decamps,*

de même qu'il s'attribue un drame exemplairement romantique applaudi avec délire. Or, cette auto-complaisance est bientôt tournée en dérision par le renforcement des possessifs qui prélude à la brutale dépossession par le "plagiaire" qui se les approprie:

*Cette pièce était ma pièce,
J'aperçus mon tableau à moi*

(tournure dont la naïveté presque enfantine témoigne que l'on se situe bien dans le domaine du fantasme). La dérision s'accroît par le surcroît de grandeur que procure à l'ego du personnage cette démesure admirative:

*Je me sentis saisi d'un profond respect pour ma
propre personne,
J'étais grand à toucher le plafond.*

Or, le cauchemar nous livre instantanément la clé de cette hypertrophie du moi créateur:

Je ne pouvais ni parler, ni écrire

déplore le héros, désignant ainsi l'impuissance essentielle qui figure la matrice de l'ensemble du cauchemar, et dont le motif du plagiat n'est que la justification fantasmagorique et la figuration métaphorique: l'ensemble de la nouvelle nous donne à lire (sur le mode grotesque) le drame d'un

artiste devenu mort-vivant par impuissance créatrice, et assistant au tarissement de son propre génie. Au sein du rêve, l'angoisse de la stérilité se convertit en démesure créatrice, tandis que le mouvement inverse de régression du génie à la folie sera cruellement rétabli dans l'ordre du réel:

*Il eût été capable, sans cette tendance funeste,
d'être le plus grand des poètes, il ne fut que le plus
singulier des fous.*

Le fantasme d'impuissance mis en oeuvre dans le cauchemar se poursuit hors du songe, pour s'investir dans la figure de Satan, qui n'est d'ailleurs pas sans affinités avec "l'ami" peu scrupuleux du cauchemar, dont la signature avait été ajoutée "en petits caractères rouges" au bas du tableau d'Onuphrius. Ses interventions tendent à affecter graduellement le rapport d'Onuphrius à sa propre création: l'image de la main de Satan marque le texte de façon quasi-obsessionnelle, et vient concrétiser exemplairement un changement radical de manière, qui ratifie le tarissement de l'inspiration originale du héros.

Un problème de main s'avère en effet à l'origine du dérèglement dont Onuphrius est victime:

J'en mettrais ma main au feu

affirme-t-il dès l'ouverture de la nouvelle, entendant ainsi prouver sa bonne foi à sa fiancée Jacintha: pari fort imprudent, puisque, de ce moment, la griffe de Satan vient se substituer à cette main dont Onuphrius s'est ainsi dépossédé à la légère, perçant désormais toujours par quelque endroit dans ses compositions écrites ou peintes; or le drame d'Onuphrius, c'est précisément de perdre la main.

En effet le doigt du Malin orné d'un gros rubis ne se borne pas à doubler celui d'Onuphrius à la seule fin de le faire perdre au jeu de dames, il s'emploie encore tout particulièrement à métamorphoser ses créations afin d'en changer la facture et le sens, selon une diabolique gradation: une main griffue agrémente ainsi subrepticement le portrait de la belle Jacintha d'"une paire de moustaches" de "tambour-major", puis, plus perversément, "un coup violent dans le coude" du peintre fait "dévier sa main" au point qu'il se verra malencontreusement modifier les traits de Jacintha jusqu'à l'amener à la ressemblance d'une de ses rivales.

Amplifiée par le cauchemar, cette tendance à la "déviation" de la manière se radicalise par la suite en retournement complet: au cours d'une soirée de bal lors de laquelle Onuphrius doit déclamer des vers, Satan, sous l'apparence d'un dandy vampirique, s'ingénie à déposséder

le poète de son originalité créatrice, et devient le truchement d'une totale conversion de manière. Au moyen d'un réseau ténu, le diable escamote

*les pensées neuves, les belles rimes d'Onuphrius,
diaprées de mille couleurs romantiques*
dont il s'empare au vol pour leur substituer une
odieuse mixture en friperies mythologiques,
comble de la platitude conventionnelle, dont, à l'aide d'une spatule,
il remplit prestement la bouche du poète.

*Comment diable as-tu fait pour grimer ainsi ta
poésie? C'est d'un rococo admirable*

demande alors non sans à-propos l'un des convives au poète "vampirisé", éclairant ainsi l'origine de la conversion de manière dont Onuphrius est victime: Satan traditionnellement archétype du plagiaire et du producteur de simulacres, caractérisé tout au long de la nouvelle par des images de prédation (vampire, loup-cerier, hyène) est ainsi désigné comme la figure de l'usurpation littéraire. Double fantasmatique d'Onuphrius, il apparaît chargé de justifier, de personnifier l'impuissance créatrice qui affecte l'artiste au point de condamner son inspiration à une régression de l'individualité féconde au lieu commun, au pastiche, au plagiat stériles.

Ce changement de manière consacre la mort du génie créateur, clairement identifiée à la mort symbolique de l'individu. Ainsi, au moment de réciter les vers mythologiques auxquels Satan a ôté toute saveur et toute substance de vie, Onuphrius devient l'objet d'une pétrification révélatrice, restant "cloué" sur place comme s'il était cloué en son cercueil, tandis que le texte précise: sa

main tomba comme si elle eût été morte.

La mort de la main signale le figement de la manière individuelle en convention: le tarissement de l'inspiration originale et du génie romantique ont bien pour corollaires la pétrification et la mort symbolique.

Dès lors, comment interpréter ce tarissement de l'inspiration que l'ensemble du texte explore, et dont Satan assume la figure allégorique?

Le début de la nouvelle nous informe que lorsque le héros fit la rencontre de Jacintha

l'oeuvre était encore en lui
et qu'
*il ne savait comment s'y prendre pour mettre son idée
en action,*

ce qui suggère que la difficulté à laquelle se trouve confronté le personnage pourrait résider dans le passage problématique de la conception à l'exécution, de l'imagination au "faire".

Par la suite, un épisode fantastico-burlesque vient confirmer de manière imagée que la stérilité qui affecte Onuphrius découle de l'impossibilité subite de traduire ses conceptions dans le moule d'une forme concrète. Sous l'effet d'une sorte de "trépan" fantastique pratiqué par Satan sur la cervelle d'Onuphrius dont il a ôté la partie supérieure, nous voyons s'éparpiller et s'enfuir en désordre toutes les créations mentales du poète, avant d'avoir trouvé forme dans le monde réel:

Il entendit un bourdonnement étrange au-dessus de sa tête; il leva les yeux, et vit que c'étaient ses idées qui, n'étant plus contenues par la voûte du crâne, s'échappaient en désordre comme des oiseaux dont on ouvre la cage (...) Les types qu'il avait créés grandioses, grotesques ou monstrueux, les esquisses de ses tableaux à faire (...) ses idées métaphysiques sous la forme de petites bulles de savon, les réminiscences de ses lectures, tout cela sortit pendant une heure au moins(3).

L'épisode de la "fantastique évaporation de ses idées" opérée par Satan (reflet diabolique du héros surgi d'un miroir), figure une représentation originale de la fuite de l'inspiration, et de l'impuissance à concrétiser les types imaginés, dès lors condamnés à demeurer de pures chimères poétiques non réalisées, sans existence hors du domaine du songe, destinés à rejoindre cette

*région vague (...) où va ce qui ne laisse ni corps,
ni fantôme*

où se développent par exemple

les bonnes intentions qui n'ont pas été remplies
que Gautier évoque dans *Fusains et eaux-fortes*(4).

La préoccupation de ce difficile passage de l'oeuvre à l'existence, qui hante Gautier tout au long de son oeuvre, parce que là se noue le mystère de la création, et que sans

*la forme, l'exécution, rien ne peut exister en
art(5)"*

s'affirmera notamment dans *Mademoiselle de Maupin*: l'impuissance d'Onuphrius apparaît soeur de celle de d'Albert, qui, à son tour, prendra la mesure de la distance infranchissable qui sépare la conception de l'exécution. en des termes très voisins, fondés sur des métaphores similaires:

Dès que je prends la plume, il se fait dans mon cerveau un

bourdonnement et un bruissement d'ailes, comme si l'on lâchait des multitudes de hannetons. Cela se cogne aux parois de mon crâne, et tourne, et descend, et monte avec un tapage horrible; ce sont mes pensées qui veulent s'envoler et qui cherchent une issue; toutes s'efforcent de sortir à la fois; plus d'une s'y casse les pattes et y déchire le crêpe de son aile: quelquefois la porte est tellement obstruée que pas une ne peut en franchir le seuil et arriver jusque sur le papier(6).

Si d'Albert ne connaît pas de démon mettant en fuite ses conceptions imaginaires, c'est un même chaos d'idées bruissantes qu'il évoque, illustrant une semblable impuissance à donner forme à ses conceptions.

Or le héros de *Mademoiselle de Maupin* expliquera cette impuissance non seulement par la surabondance chaotique des idées, mais également par la difficulté d'inventer une manière individuelle susceptible de rivaliser avec les maîtres et les modèles qu'il admire à l'excès(7).

La confrontation des deux protagonistes, qui entretiennent de nombreuses affinités quant au rapport à la création, (Onuphrius apparaissant comme une préfiguration caricaturale, grotesque de d'Albert), nous conduit à formuler l'hypothèse que l'impuissance créatrice qu'ils expriment tous deux selon des modalités différentes trouve son origine dans une même fascination littéraire susceptible de pétrifier l'inspiration.

Le sous-titre d'*Onuphrius*, "les vexations d'un admirateur d'Hoffmann", souligne un rapport d'admiration qui s'avère excessive, déréglée. Le mal d'Onuphrius semble en effet s'aggraver avec la lecture assidue d'Hoffmann et de Jean-Paul qui

le trouvèrent admirablement disposé,

c'est-à-dire, au sens fort, disposé à l'admiration. Or cette fascination littéraire pervertit sa vision du monde jusqu'à l'ensorcellement, jusqu'au dédoublement satanique, au point de mettre en péril toute possibilité de création originale(8).

Onuphrius figure ainsi l'un des initiateurs de cette catégorie d'artistes abondamment représentés dans l'oeuvre de Gautier, qui échouent par l'excès d'admiration à l'égard des modèles, par le culte idolâtre de l'art et de la beauté légués par les artistes, tandis que Satan, son double pervers, figure l'usurpation littéraire, de l'imitation et du plagiat, tend à exorciser le penchant prononcé de l'auteur à la parodie, au travail sur le modèle, au jeu des innombrables réminiscences littéraires et artistiques.

Par le moyen du fantastique, le texte pose le problème de la menace stérilisante sous-jacente à la tentation de la fascination littéraire et artistique, dont Gautier lui-même n'est pas exempt, l'ensemble de la nouvel-

le figurant une imitation d'Hoffmann en forme de parodie et d'hommage tout à la fois. La fiction d'Onuphrius propose l'une des premières expressions en prose d'une problématique que l'on trouve à maintes reprises au long de l'oeuvre: la contemplation de la perfection confine l'artiste à l'impuissance, gèle son génie, car la beauté est méduséenne et pétrifiante, et le rapport aux oeuvres d'art et aux modèles, traversé par la mort.

En 1837, Gautier écrit à propos des statues de Michel-Ange:

Je sais bien que si j'étais sculpteur, après avoir vu ces divines statues, je me passerais une meule au cou et, profitant de ce que la Seine est haute, j'irais me jeter tout vif à l'endroit le plus profond(9).

Ce que l'auteur évoque ici en manière de plaisanterie, la nouvelle l'exprime sur le mode fantastique: l'idolâtrie d'un modèle artistique ou littéraire est réellement mortifère, parce que susceptible de ruiner l'inspiration individuelle.

Dans *Onuphrius*, la représentation fantastique de la mort s'avère le masque transparent d'une autre mort plus essentielle: l'ensemble de la nouvelle tend à conjurer, par la dérision qui résulte de l'alliance du grotesque et du fantastique, une obsession de l'impuissance créatrice, et de la fascination de l'art dont elle dérive, deux tendances tout particulièrement propres à Gautier.

En témoigne d'ailleurs l'exceptionnel investissement de la nouvelle par la figure de l'auteur, qui s'affiche à maintes reprises tout au long du texte, et dont les représentations apparaissent distribuées sur plusieurs personnages, ce qui contribue à un complexe brouillage de l'identité, en accord avec le thème central de la dépossession de soi. Le "je" de l'instance narratrice concurrence en effet celui d'Onuphrius, dont le cauchemar est relaté à la première personne, et qui figure clairement une image grotesque et dégradée de l'auteur en "Jeune-France romantique et forcené", tandis que Satan arbore le "fashionable gilet écarlate" de la première d'*Hernani*, et ressemble fort à l'ami plagiaire du cauchemar. Toutes ces images de l'auteur semblent se mêler et se superposer à plaisir pour élaborer une mise en scène ambiguë de la figure du créateur, de ses obsessions et de ses fantasmes, en un jeu de miroir où la mort qui s'exorcise semble avant tout celle de la création.

Véronique AVIGNON-LE ROUX
Université François Rabelais, Tours

NOTES

1. Dans la lettre à Mélanie Waldor du 26 juillet 1832, *Correspondance générale*, éd. par Cl. Lacoste-Veysseyre, Droz, Genève 1985, tome I, p. 31.
2. *Onuphrius*, dans *Les Jeunes-France*, romans goguenards, introduction et notes de R. Jasinski, Paris, Flammarion, Nouvelle bibliothèque romantique, 1974.
3. *Les Jeunes-France*, p. 79.
4. *Fusains et eaux-fortes*, Genève, Slatkine Reprints, 1978, p. 103. Texte initialement paru dans *La Charte de 1830* du 27 avril 1837.
5. Cf *La Presse* du 10 mars 1837: "Bien peu de personnes savent exprimer ce qu'elles sentent et rendre leur pensée visible pour d'autres. Il y a peut-être des manchots qui comprennent la peinture aussi bien que Raphaël ou Michel-Ange, et qui y réussiraient aussi bien qu'eux. Mais du diable qui peut le savoir! -Des artisans qui ne savent pas un mot de français ont des idées aussi poétiques qu'un poète, et pourtant ce ne sont point des poètes. Que leur manque-t-il? La forme, l'exécution, sans quoi rien ne peut exister en art." Ce texte est à rapprocher des plaintes de d'Albert qui déplore son impuissance à venir à bout du travail de la forme: "J'adore la beauté et je la sens; je puis la dire aussi bien que peuvent la comprendre les plus amoureux statuaires, -et je ne fais cependant pas de sculptures. La laideur et l'imperfection de l'ébauche me révoltent; je ne puis attendre que l'oeuvre vienne à bien à force de la polir et la repolir." (*Mademoiselle de Maupin*, p. 261).
6. *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 262.
7. Dans le cas de d'Albert, c'est en effet la fascination envers les modèles proposés par le "grand peintre", le "grand écrivain" (non sans quelque distance ironique), qui incite le poète à dévier sa manière, à détourner son inspiration du romantisme des modèles aînés vers le rococo et la poésie de "boudoir": "Sous peine de passer pour son imitateur, affirme-t-il, vous êtes obligé de détourner votre inspiration naturelle et de la faire couler ailleurs. Vous étiez né pour souffler à pleine bouche dans le clairon héroïque, ou pour évoquer les pâles fantômes des temps qui ne sont plus; il faut que vous promeniez vos doigts sur la flûte à sept trous, ou que vous fassiez des noeuds sur un sofa dans le fond de quelque boudoir, le tout parce que votre père ne s'est pas donné la peine de vous jeter en moule huit ou dix ans plus tôt." (*Ibid.*, p.259). Toutefois, la conversion de manière évoquée ici diffère essentiellement de celle que présente *Onuphrius* dans ses implications: le rococo ne relève plus ici de la pure convention, et peut apparaître au contraire valorisé comme recherche d'une expression personnelle et comme lieu de l'invention.
8. Sur le danger stérilisant de l'excès d'admiration, voir par exemple la notice consacrée à Philoxène Boyer: "Il admira: c'est là son titre, son caractère, son honneur, ce qui le détache de la foule et en fait un être tout à fait à part. Il consacra à des cultes exaltés, sans en rien réserver pour lui-même, des facultés de premier ordre. La passion de l'art le perdit. Il mourut victime de l'idéal" (*Portraits contemporains* (Paris, Charpentier, 1881, pp. 151-152), et: "Il se ruina par admiration, et cela peut se dire non seulement de sa bourse, mais encore de son génie" (*Ibid.*, p. 154). Tel est le sort de maints héros gautiéristes.
9. *Fusains et eaux-fortes*, op. cit., p. 142. "Statues de Michel-Ange", *La Charte de 1830* du 22 mai 1837

RESURRECTION DU PASSE ET CREATION ROMANTIQUE A PROPOS D'ARRIA MARCELLA

Arria Marcella parut dans le fascicule de mars 1852 de la *Revue de Paris* avec le sous-titre "Souvenir de Pompéi". Ce récit, sans doute l'un des mieux venus de Gautier, pourrait avoir connu une descendance illustre: on sait en effet qu'une longue étude de Freud sur la fiction(1) fut consacrée à la *Gradiva* de Jensen, texte qui semble prendre sa source dans la nouvelle de Gautier.

L'aventure vécue par Octavien apparente le héros de Gautier à un prédécesseur illustre, Faust. Dans la seconde partie de l'oeuvre allemande, Goethe évoque le royaume des Mères, espace irréel où le passé continue à exister, où coïncident les lieux et les époques; mû par la seule force de son désir, Faust parvient à pénétrer dans ce royaume et à lui ravir le fantôme d'Hélène de Troie. A deux reprises les théories qui ont inspiré cet épisode du Second Faust sont rappelés dans la nouvelle de Gautier: lorsqu'Octavien livre à Fabio et à Max son système amoureux(2) et aussi lorsqu'Arria elle-même apprend au jeune homme que c'est l'amour éprouvé par celui-ci, lors de la contemplation de l'empreinte du musée de Naples, qui a arraché la jeune femme au néant:

En effet, rien ne meurt, tout existe toujours; nulle force ne peut anéantir ce qui fut une fois. Toute action, toute parole, toute forme, toute pensée tombée dans l'océan universel des choses y produit des cercles qui vont s'élargissant jusqu'aux confins de l'éternité (...). Quelques esprits passionnés et puissants ont pu amener à eux des siècles écoulés en apparence, et faire revivre des personnages morts pour tous. Faust a eu pour maîtresse la fille de Tyndare, et l'a conduite à son château gothique, du fond des abîmes mystérieux de l'Hadès(3).

Le récit de Gautier établit du reste d'autres rapports avec l'oeuvre de Goethe. Le sujet d'*Arria Marcella* fait allusion, les critiques l'ont noté, à un poème de l'écrivain allemand, *La Fiancée de Corinthe*. De surcroît, un vase, présentant devant Arria et Octavien

*divers fruits que leur saison empêchent de se
rencontrer ensemble(4)*

symbolise la coïncidence des époques: Empouse et Phorkyas -personnages auxquels Arrius Diomèdes compare sa fille(5)- apparaissent dans le *Second Faust*. Les ruines de Pompéi constituent, à l'évidence, le cadre idéal de la manifestation du passé. Du reste, dès avant la renaissance nocturne de la ville, le lecteur perçoit que la cité antique s'apparente à l'univers qu'évoque Goethe. Ainsi, pendant leur promenade dans les ruines, les trois jeunes gens remarquent une porte en briques, qui présente

*dans son arcade intérieure deux profondes rainures
destinées à laisser glisser une herse(6).*

Devant

une fermeture aussi romantiquement gothique(7)

Max imagine

*un chevalier romain attardé, sonnant du cor devant
cette porte pour se faire lever la herse, comme un page
du XVe siècle(8).*

Pompéi accueille les "ondulations"(9) des siècles révolus, toutes époques confondues. De là, l'atmosphère étrange qui règne sur le site et que ressentent les trois jeunes gens lors de leur découverte des ruines.

Dans l'univers du *Second Faust*, non seulement les époques coïncident, mais les grands épisodes historiques se répètent sans cesse:

*Pâris continue d'enlever Hélène dans une région
inconnue de l'espace(10).*

De même, à Pompéi, celui qui ne regarde point les ruines avec "des yeux vulgaires"(11) peut éprouver que le site réitère inlassablement la scène de l'anéantissement du monde gréco-romain: ainsi c'est bien à une nouvelle éruption du Vésuve qu'assiste Octavien, qui voit son amante idéale réduite en cendres par le chrétien Arrius Diomèdes. La destruction toujours renouvelée de l'Antiquité est le "souvenir de Pompéi" que tout visiteur du site peut emporter avec lui. Le texte suggère qu'au premier rang de ces visiteurs figure le narrateur lui-même: il précise en effet que la nouvelle n'appartient pas au genre des "impressions de voyage"(12) - c'est donc un souvenir d'un autre ordre- et avoue plus tard qu'il n'est "pas loin de partager"(13) -prudente litote- les théories exposées dans le *Second Faust*.

Mais Goethe ne constitue pas la seule autorité invoquée par l'auteur d'*Arria Marcella*. Au début de sa promenade nocturne, Octavien croise un bouvier qui attire son attention par

une pose de statue à faire tomber Ingres en extase(14).

Gautier vouait une particulière admiration à Dominique Ingres et a notamment évoqué longuement, trois ans après la publication originale d'*Arria Marcella*, "L'Apothéose d'Homère", tableau du peintre conservé au Louvre. Or la description par Gautier de la scène figurée sur ce tableau se rapproche par maints aspects de la résurrection de Pompéi. Dans la nouvelle, la lumière est d'abord qualifiée "d'or et d'azur"(15), puis "argentée et d'ombre bleuâtre"(16). Quant au tableau d'Ingres, il présente

une sérénité lumineuse, une atmosphère élyséenne argentée et bleue, d'une douceur infinie;

de plus,

ce n'est pas le soleil des vivants qui éclaire les objets de cette région sublime, mais l'aurore de l'immortalité(17):

rappel de l'hallucination d'Octavien, qui a cru voir le soleil se lever en pleine nuit.

On ne s'étonnera pas de voir Gautier réunir Goethe et Ingres au fronton de sa nouvelle. Faust du XIXe siècle, le peintre appartient à ces âmes choisies pour lesquelles les siècles antérieurs subsistent éternellement dans quelque région de l'espace ou du temps:

(Ingres) représente maintenant les hautes traditions de l'histoire, de l'idéal et du style; à cause de cela, on lui a reproché de ne pas s'inspirer de l'esprit moderne, de ne pas voir ce qui se passait autour de lui, de n'être pas de son temps, enfin. Jamais accusation ne fut plus juste. Non, il n'est pas de son temps, mais il est éternel. -Sa sphère est celle où se meuvent les personnifications de la beauté suprême, l'éther transparent et bleu que respirent les sibylles de la Sixtine, les Muses du Vatican et les Victoires du Parthénon(18).

Les "personnifications de la beauté suprême" qu'a rejointes le peintre sont bien proches des types

-ces sublimes personnifications des désirs et des rêves humains(19)-

qui son évoqués dans *Arria Marcella* et qui peuplent le *Second Faust*. L'art naît du mouvement qui arrache ces types au passé et le fait revivre. -On rencontre sans doute ici un des caractères majeurs de la création romantique, à l'oeuvre non seulement chez Gautier, mais aussi chez bon

nombre de ses contemporains. Rendant compte de L'Imagier de Harlem, que Nerval composa pour le théâtre avec Joseph Méry, Gautier affirme que les personnages de la pièce

semblent avoir existé de tout temps(20).

Lorsque, dans une étude consacrée à Théodore de Banville, Baudelaire s'attache quelques années plus tard à définir le lyrisme, il écrit:

(...) le talent de Banville est essentiellement, décidément et volontairement lyrique. (...) Tout mode lyrique de notre âme nous contraint à considérer les choses non pas sous leur aspect particulier exceptionnel, mais dans les traits principaux, généraux, universels. (La lyre fuit les détails). L'âme lyrique fait des enjambées vastes comme des synthèses; (...) La femme (n'est pas seulement pour le poète) un être d'une beauté suprême comparable à celle d'Eve ou de Vénus; non seulement pour exprimer la pureté de ses yeux, le poète empruntera des comparaisons à tous les objets limpides et à toutes les belles cristallisations de la nature (...), mais encore (il va) doter la femme d'un genre de beauté tel que l'esprit ne peut le concevoir que comme existant dans un monde supérieur. C'est là une espèce de trait de génie particulièrement lyrique, c'est-à-dire amoureux du surhumain(21).

Le plus fameux des producteurs de types, au XIXe siècle, est incontestablement Balzac.

Un type, dans le sens qu'on doit attacher à ce mot, est un personnage qui résume en lui-même les traits caractéristiques de tous ceux qui lui ressemblent plus ou moins, il est le modèle du genre

lit-on dans la préface d'*Une ténébreuse affaire*(22). Dans ses *Lettres sur la littérature*, en 1840, le romancier explique son admiration pour Walter Scott par la capacité qu'il reconnaît à celui-ci de produire des types(23). Ainsi que l'a observé Erich Auerbach, toute manie se mue chez Balzac en grande passion, tout coquin en démon, tout malheureux en héros ou en saint, toute femme en ange ou en Madone; le Père Goriot lui-même devient "un Christ de la paternité"(24). Pareilles créations, ou transformations, se révèlent intimement liées à l'esthétique romantique - on pourrait aussi évoquer les romans de Hugo- et c'est précisément l'absence de tels personnages exemplaires que Barbey d'Aurevilly reprochera en 1857 à *Madame Bovary*, ouvrage avec lequel Flaubert entreprend précisément de se faire l'antiquaire, le liquidateur du romantisme.

Barbey regrette d'avoir découvert en Emma "une âme faible", "une femme médiocre", une "nature si peu exceptionnelle", une *espèce d'être faible sans grandes passions, sans l'étoffe des grandes vertus ou des grands vices, inclinant de hasard au bien comme au mal*(25).

Les types sont des universaux qui permettent aux romantiques d'appréhender, voire de configurer, l'ultime et immuable vérité. Ils ne sont pas seulement -et c'est à souligner- le produit du rêve. Avant de visiter Pompéi Octavien s'est consacré aux travaux d'érudition; lorsque Max et Fabio recherchent leur compagnon sur le site, ils le croient d'abord *occupé à copier une peinture ou à relever une inscription*(26).

La réminiscence se fonde sur l'étude et sur la connaissance historique. Ainsi la peinture de Dominique Ingres *remonte directement aux sources primitives, à la nature, à l'antiquité grecque*(27),

ce sont les mots de Gautier; le peintre français crée des oeuvres inspirées par la connaissance intime du passé, nul n'est plus que lui respectueux de la "couleur locale"(28), revendication essentielle de l'esthétique romantique. A Pompéi, Octavien se trouve en pleine couleur locale: restait ensuite à laisser son imagination, guidée par le désir, se reprendre aux figures découvertes.

C'est la fidélité à la réalité qui permet d'atteindre l'idéal. Fruits de la création de Balzac, les personnages de *La Comédie humaine* montrent que l'imagination peut "inventer" le vrai, reconstruire le réel et surpasser la vérité de celui-ci. Le souci du détail précis, l'assise documentaire qui constitue le soubassement de romans d'imagination qui vont parfois jusqu'à la fantasmagorie mystique, comme *Séraphîta*, situent *La Comédie humaine* au point d'équilibre entre la rationalité, le réalisme d'une part, et l'illusion, le rêve, l'irrationnel, le fantastique d'autre part. Chez les romantiques, le fantastique ne va pas sans le réalisme: au dire de Nerval, par exemple, en une double et exemplaire antithèse, le poète allemand Henri Heine crée

*des êtres fantastiques d'une vérité saisissante,
des tableaux (...) impossiblement réels*(29).

Michel Crouzet a fait observer que Gautier usait rarement -seulement dans l'un ou l'autre cas précis- du terme "fantastique" pour désigner ceux de ses récits que nous avons pourtant l'habitude aujourd'hui de désigner ainsi(30). On doit sans doute appliquer plutôt à ces mêmes récits la formule que l'écrivain a utilisée pour qualifier la peinture de

Rembrandt: fils tendus entre l'imaginaire et la réalité, ils sont, de manière indissociable, à la fois anecdotiques et symboliques, réalistes et fantastiques(31).

Cette double nature procède de l'origine même des types, qui appartiennent à l'univers du polythéisme gréco-romain. Une des caractéristiques du polythéisme réside précisément dans les liens, ou les métaphores, qui unissent le monde d'en bas et le monde des idées. Les Anciens cultivaient l'idéal de la beauté, et particulièrement de la beauté du corps humain:

*Autrefois le corps, proposé comme type du beau,
comme suprême effort des configurations de la matière,
servait d'idéal régulateur aux conceptions
artistiques(32).*

Gautier n'a jamais caché son attachement aux valeurs du monde gréco-romain qui unissait, dans une même exaltation de la personne humaine, la beauté physique, l'art, l'amour et la religion. Arria Marcella et Octavien échangent des baisers sous un plafond où

*étaient peints, avec une pureté de dessin, un éclat
de coloris et une liberté de touche qui sentaient le
grand maître (...) Mars, Vénus et l'Amour(33).*

L'Antiquité ne voyait point de mal dans la divinisation de la matière et dans la ferveur enthousiaste pour les formes du corps humain, lesquelles réclamaient une vénération d'autant plus grande qu'elles revêtaient les dieux eux-mêmes. Le corps d'Arria Marcella a des "contours divins"(34), il présente

*ces belles lignes pures qu'on ne retrouve à présent
que dans les statues(35),*

sa poitrine est "de marbre"(36). Etendue sur son "biclinium", la courtisane rappelle

*la femme couchée de Phidias sur le fronton du
Parthénon(37).*

La jeune Pompéienne se confond avec les statues véritables, que l'amour paraît à tout instant sur le point de mouvoir, tant leur divine beauté semble devoir naturellement s'accompagner de la faculté d'aimer. Le narrateur signale que, plusieurs fois, en passant devant la Vénus de Milo, au Louvre, Octavien se serait écrié:

*Oh! qui te rendra les bras pour m'écraser contre ton
sein de marbre((38).*

Avatar, publié quatre ans après *Arria Marcella*, déplore à nouveau la

perte de cette intime union de l'art, de la religion et de la beauté, -union consubstantielle au polythéisme:

(...) Le polythéisme a emporté avec lui ces jeunes dieux, ces génies souriants, ces éphèbes célestes aux formes d'une perfection si absolue, d'un rythme si harmonieux, d'un idéal si pur, et (...) la Grèce antique ne chante plus l'hymne de la beauté en strophes de paros(39).

C'est le christianisme qui a réprimé et anéanti cet idéal de beauté:

Sous cette doctrine (la doctrine chrétienne), le corps non seulement n'est plus l'idéal, il est l'ennemi. Loin de l'exalter et de le glorifier, on l'abaisse, on l'avilit, on le torture, on le tue. C'était un palais, on en fait une prison(40).

En mettant face à face les deux civilisations, *Arria Marcella* insiste sur la laideur du monde moderne, issu du christianisme(41). Celui-ci a écrasé le monde gréco-romain et avec lui le culte de la beauté physique. *Arria Marcella* renouvelle le récit de cet écrasement: pénétrant dans la pièce où s'étreignent la courtisane et Octavien, le père d'*Arria* prononce une formule qui, jointe à l'audition d'un lointain angelus, anéantit la jeune femme et réduit son corps à

une pincée de cendres mêlée de quelques ossements calcinés parmi lesquels brillaient des bracelets et des bijoux d'or(42).

Or pareille description ressemble fort à l'évocation, par le cicerone napolitain, des restes découverts dans la maison d'*Arrius Diomèdes*: le squelette dont l'empreinte se voit au musée des *Studii*

avait des anneaux d'or, et les lambeaux de sa fine tunique adhéraient encore aux cendres tassées qui ont gardé sa forme(43).

La scène d'exorcisme à laquelle assiste Octavien se rapproche donc de l'éruption de Vésuve, catastrophe qui, dans le récit de Gautier, devient le symbole de la destruction et de l'ensevelissement du monde ancien par le monde nouveau. Le texte indique que cette destruction fut non seulement physique mais également morale -puisque le luxe, le confort et le plaisir se trouvèrent dès lors considérés comme des péchés- et aussi esthétique, la beauté humaine étant déchue de son statut d'idéal.

Le christianisme a tranché les liens unissant -notamment à travers la personne humaine- le monde d'en bas et le monde d'en haut. En l'absence de tels liens, le surnaturel est devenu proprement terrifiant: au cours de leur promenade dans la voie des Tombeaux de Pompéi, Max et

Fabio parcourent

avec une curiosité allègre et une joyeuse plénitude d'existence qu'ils n'auraient pas eues dans un cimetière chrétien, ces monuments funèbres si gaiement dorés par le soleil et qui, placés sur le bord du chemin, semblent se rattacher encore à la vie et n'inspirent aucune de ces froides répulsions, aucune de ces terreurs fantastiques que font éprouver nos sépultures lugubres(44).

On notera l'utilisation du terme "fantastique", seul, dans un contexte très dépréciatif. Si l'on suit Gautier, le fantastique seul est haïssable; il est le fruit d'une religion qui a anathémisé la chair et la matière(45) et à cause de laquelle plus rien sur terre, n'évoque pour l'homme le monde d'en haut. Les polythéistes, au contraire, en prenant le parti de diviniser le corps, avaient accompli l'union du ciel et de la terre, du fantastique et du réalisme.

Créés, ou plutôt recréés par la réminiscence, les types littéraires nous ont conduit tout droit à la doctrine platonicienne. De nombreux auteurs, au premier rang desquels figure Baudelaire, avaient déjà souligné que l'esthétique de Gautier se fondait sur "l'amour exclusif du beau", sur un "rêve de beauté"(46) inlassablement poursuivi. C'est à ce poète du Beau, doué comme son frère Baudelaire d'

*une immense intelligence innée de la correspondance
et du symbolisme universels(47),*

que fut dédié en 1857 le bouquet des *Fleurs du mal*. L'auteur d'*Arria Marcella* était en effet loin d'être isolé en une époque où l'on observe la convergence des plus grands écrivains autour des thématiques majeures de la pensée platonicienne. Le romantisme français constitua pour celle-ci une renaissance, au coeur de laquelle il faut rendre à Gautier sa vraie place: celle d'un guide qui a exprimé le plus purement le stil nuovo, renouvelé de l'Antiquité. Dans *Spirite*, sorte de testament esthétique, l'émerveillement de Malivert à la vue du Parthénon est rapporté en ce termes:

Malivert eut le frémissement que donne la sensation du beau, et il comprit ce qui jusqu'alors lui avait semblé obscur. Tout l'art grec se révélait à lui, romantique, dans cette rapide vision, c'est-à-dire la parfaite proportion de l'ensemble, la pureté des lignes, la suavité incomparable de la couleur faite de blancheur d'azur et de lumière(48).

Au soir de sa vie, Gautier restitue le romantisme à ses sources grecques; loin de suggérer une conversion tardive, pareil geste est l'oeuvre d'un auteur qui, pour sa part, n'a jamais cessé d'être Grec.

Michel BRIX

NOTES

1. *Der Wahn und die Träume in W. Jense*, "Grädiva", 1907; voir à ce propos Jean-Luc Steinmetz, "Gautier, Jensen et Freud", *Europe*, n° spécial Gautier, mai 1979, pp. 50-57.
2. "Comme Faust, il (Octavien) avait aimé Hélène, et il aurait voulu que les ondulations des siècles apportassent jusqu'à lui une de ces sublimes personnifications des désirs et des rêves humains, dont la forme invisible pour les yeux vulgaires, subsiste toujours dans l'espace et le temps", *Arria Marcella*, édition de Michel Crouzet, *L'Oeuvre fantastique, I. Nouvelles*, Paris, Bordas, classiques Garnier, 1992, p. 209.
3. P. 221.
4. P. 198.
5. "Jeune chrétien, abandonne cette larve qui te semblerait plus hideuse qu'Empouse et Phorkyas, si tu la pouvais voir telle qu'elle est", p. 223.
6. P. 203.
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*
9. P. 209.
10. P. 221.
11. P. 209.
12. P. 200.
13. P. 221.
14. P. 212.
15. P. 201.
16. P. 210.
17. Th. Gautier, "Peinture, sculpture, XIV. M. Ingres", *Le Moniteur universel*, 12 juillet 1855. Sur Gautier et Ingres, voir Robert Snell "Gautier critique d'Ingres", *BSTG*, "Gautier, l'art et l'artiste", 1983, pp. 11-20.
18. *Ibid.*
19. P. 209.
20. Gautier, *Souvenirs romantiques*, éd. Boschot, Paris, Garnier, 1929, p. 243, cité par G. Poulet, *Études sur le temps humain*, tome I, Paris, Plon, 1949, p. 302.
21. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, la Pléiade, tome II, 1976, pp. 164-165, étude parue le 1er août 1861 dans la *Revue fantaisiste*.
22. Balzac, *La Comédie humaine*, éd. P. G. Castex, Paris, Gallimard, la Pléiade, tome VIII, 1977, pp. 492-493.
23. "(...) (Les imitateurs de Scott) généralisent des particularités, au lieu de particulariser des généralités, principe essentiel de Walter Scott, *Revue parisienne*, 25 juillet 1840, p. 91.
24. *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968, p. 477.

25. Barbey d'Aurevilly, *Les Oeuvres et les hommes*, tome IV, "Les Romanciers", Paris, Amyot, 1865, p. 63 et p. 67.
26. P. 224.
27. Gautier, "Ingres", *L'Artiste*, 5 avril 1857.
28. *Ibid.* Autre déclaration capitale, extraite du même article: "Ingres, lorsqu'il peint un sujet antique, fait comme un poète qui, voulant faire une tragédie grecque, remonterait à Eschyle, à Euripide, à Sophocle, au lieu d'imiter Racine et ses copistes. En ce sens il est romantique -bien que pour la foule tout homme qui représente des scènes de l'histoire ancienne ou de la mythologie soit classique- et il ne faut pas s'étonner qu'il ait compté de nombreux adeptes parmi la nouvelle école".
29. Nerval, *Oeuvres complètes*, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, la Pléiade, tome I, 1989, p. 1123.
30. Voir *op. cit.*, t I, p. VII.
31. "Rembrandt le plus étonnant et le plus original peut-être de tous les peintres, qui a inventé son dessin, son style, sa couleur, sa lumière, ses ajustements, à la fois réaliste et fantastique, trivial et plein de poésie, qui sait mettre une âme dans un paquet de haillons et un soleil dans une cave, et dont l'oeuvre de magicien semble faite par le docteur Faust avec l'aide du Diable", "Le Musée ancien", *La Presse*, 10 février 1849. On aura noté l'allusion finale à Faust. Sur Rembrandt, voir aussi l'article du *Moniteur universel* du 14 avril 1860, ainsi que les pp. 88-93 et 98-100 de *Caprices et zigzags*, Paris, Lecoll, 1852.
32. Gautier, "Plastique de la civilisation. Du beau antique et du beau moderne", *L'Événement*, 8 août 1848.
33. P. 220.
34. P. 213.
35. P. 218.
36. P. 223.
37. P. 220.
38. P. 209.
39. *Op. cit.*, t II, p. 35.
40. Voir note 32.
41. L'"affreux chapeau" (p. 214) d'Octavien lui donne l'air, aux yeux de Rufus Holconius d'un "pauvre barbare égaré"(p.214); les places de taureaux en Espagne s'inspirent des amphithéâtre romains, moins "la beauté des matériaux" (p.203); respirant l'air parfumé du théâtre de Pompéi, Octavien ne peut s'empêcher de penser "aux émanations fétides qui vicient l'atmosphère de nos théâtres, si incommodes qu'on peut les considérer comme des lieux de torture" (p. 216); enfin, au théâtre San Carlo de Naples dans un essai de nymphes -triste contrefaçon du paganisme- "culottées, sous leurs jupes de gaze, d'un affreux caleçon vert monstre qui les faisait ressembler à des grenouilles piquées de la tarentule" (p. 225).
42. P. 224.
43. P. 205.
44. P. 204.
45. A preuve l'image du chrétien offerte par le père de la courtisane: sévère, revêtu d'un manteau brun, "le visage sillonné par la fatigue des macérations" (p. 222) et couvert d'une barbe grise; Arrius Diomèdes fait souffrir son corps et repousse la triple aspiration des Anciens à la beauté, à la jeunesse et au plaisir, en haine de laquelle le christianisme "religion morose" (p. 223) a créé la notion de péché.
46. *Op. cit.*, tome II, p. 121 et p. 117.
47. *Ibid.*, p. 117, cité par Michel Crouzet, *op. cit.*, tome I, p. XCV. Sur le platonisme de

Gautier et l'influence du Second Faust, voir aussi Georges Poulet, *op. cit.*, pp. 288-307.

48. *Op. cit.*, tome II, p. 315. La construction de la phrase recèle une équivoque, qui est peut-être délibérée: l'adjectif "romantique" désigne-t-il Malivert ou l'art grec? L'équivalence entre l'art grec et le romantisme est, à tout le moins, ici évoquée.

LE TRIANGLE DE LA MORT: DU ROI CANDAULE A JETTATURA

*Wer die Schönheit angeschaut mit Augen
Ist dem Tode schon anheimgegeben.
August von Platen, Tristan*

Dans les récits de Gautier(1), sans doute "tout se tient". Les mêmes choses -les situations, les rapports entre les personnages, les images-reparaissent; comme l'a dit Marcel Voisin

*les contes les plus anodins expriment toujours l'une
ou l'autre des grandes obsessions de l'auteur(2).*

Mais si les choses reviennent, ce n'est pas tout à fait de la même manière. Ce que je veux examiner, c'est une situation, des motifs et des images qui reviennent trois fois, mais chaque fois avec des changements, afin de les voir non pas comme des reflets de l'inconscient ou comme les étapes successives de son attitude envers la femme(3), mais plutôt du point de vue du lecteur, comme si Gautier cherchait à créer des variations, à jouer avec les perspectives, à exploiter la situation de trois points de vue différents, dans une sorte de kaléidoscope. Dans les trois contes on trouve un narrateur omniscient, qui donc en principe pourrait "tout savoir" de la vie intérieure de ses personnages; mais Gautier limite de plus en plus la focalisation, pour jouer sur les sympathies du lecteur et intensifier l'émotion de la situation où se trouvent les personnages, et aussi pour créer un certain resserrement thématique de la nouvelle.

Le Roi Candaule, en 1844, est le premier des trois récits -les deux autres sont *Avatar* et *Jettatura*- où l'on trouve chaque fois une situation triangulaire: l'épouse (ou la fiancée) modeste et vertueuse, mais trahie (ici Nyssia); le voyeur illégitime (ou magique, ou dangereux) (ici Gygès); le mari (ou l'amoureux légitime, "le possesseur") menacé ou dépossédé: Candaule. D'une certaine manière, ce sont des histoires de double(4), mais ce sont aussi trois variations sur une situation triangulaire qui se dénoue dans la mort(5).

Le Roi Candaule est la version la plus simple du triangle, celle où la situation se résout de la façon la plus "juste", la plus morale. Cela malgré la "renommée galante"(6) et la "morale facile" de Gygès qui le font choisir comme confident par Candaule(7) et malgré le fait que le point de départ légendaire est donné par Platon(8) comme exemple de l'égoïsme de l'homme qui n'est pas contraint par la loi, qui n'est pas forcé de respecter les droits des autres. Le mari, possesseur légitime, est dépossédé (et tué) par un rival, un intrus lié à des pouvoirs magiques. Quoique Gautier garde une référence à l'anneau magique -quand les jeunes filles qui regardent le cortège nuptial essaient d'expliquer la pâleur de Gygès(9)- et de plus associe, selon l'opinion publique de Sardes, le fantastique au regard de Nyssia(10), Gygès n'a pas besoin d'utiliser ces pouvoirs qu'on trouve dans la version de la légende chez Platon(11) pour voir Nyssia et tuer Candaule. Le fantastique est donc présent (du moins dans l'opinion publique), mais marginalisé, et Gygès n'emploie pas des moyens suspects. Dans les récits ultérieurs, le fantastique deviendra de plus en plus important dans l'intrigue et sera lié à l'idée centrale du récit, dépossession ou destruction. L'usurpation de Gygès chez Gautier est d'ailleurs rendue légitime de deux manières. D'abord de façon traditionnelle, en déplaçant la responsabilité sur Candaule par le moyen de sa proposition téméraire. Après la scène du voyeurisme, le roi rappelle à Gygès:

C'est une statue que je t'ai fait voir et non une femme(12)

mais la distinction est-elle possible quand il s'agit d'une femme? Le Candaule de la Fontaine, exemple explicite que

force gens ont été l'instrument de leur mal,

commet la même erreur quand il avertit Gygès:

Point de ridicule désir:

Je ne prendrais pas de plaisir

Aux vœux impatients qu'une amour sott et vaine

Vous ferait faire pour la reine.

Proposez-vous de voir tout ce corps si charmant

Comme un beau marbre seulement(13).

A ceci s'ajoute le défaut que Gautier prête à Candaule: le fait qu'il n'est ni amant -chez lui l'"admiration était plus forte que l'amour"(14)-, ni artiste -à la différence de Tiburce. Mais Gygès est de plus innocenté par un détail important que Gautier invente -sans vraiment chercher à justifier le voyage en Bactrie qui le permet, et dont on ne connaît pas le mobile-: le fait qu'il a vu le visage de Nyssia (et qu'elle l'a vu aussi)

avant Candaule: son amour est légitimé par le fait qu'il a le premier violé -par hasard- le secret de son visage, dans un récit où voir équivaut à posséder. Dans la nouvelle, on passe de l'idée que seule la possession autorise le regard -Gygès rappelle à Candaule que

chacun ne doit regarder que ce qui lui appartient
(15)-

au corollaire que le regard est signe ou même preuve de possession:

*Dès l'instant où la tunique (...) s'était abattue aux
pieds de Nyssia, il lui avait semblé qu'elle lui
appartenait(16).*

Le caractère implacable de Nyssia après sa réalisation réduit d'ailleurs Gygès à l'état de "complice passif"(17), dans son meurtre de Candaule, tout comme dans son acte de voyeurisme.

Un récit légendaire immoral, qui montre l'égoïsme de l'homme, faible, voyeur, assassin, se transforme donc en un récit où le voyeur aux pouvoirs magiques ne les utilise pas, et est innocenté. Il en résulte un récit qui laisse le lecteur un peu perplexe. Le titre semble annoncer Candaule comme personnage principal, mais l'intérêt oscille entre les trois personnages. Le narrateur omniscient qui nous guide laisse pressentir d'abord Gygès comme personnage principal; dès le premier chapitre, qui décrit la procession de mariage, c'est Gygès qui est le centre d'intérêt: l'analepse nous révèle sa première vision de Nyssia, et ses pensées, et le chapitre se termine avec sa vision de Nyssia qui descend de l'éléphant. Dans les conversations nous connaissons en général ses pensées et non pas celles de ses interlocuteurs(18); nous découvrons avec lui une série de lieux secrets où il pénètre pour la première fois; quand les personnages se séparent à la fin des chapitres II et IV, c'est avec lui que le narrateur reste. Mais le narrateur interrompt la cohérence de cette perspective pour nous exposer par exemple la réaction de Candaule à Nyssia, au chapitre II, et à la fin du chapitre III la focalisation change brusquement, quand le narrateur nous révèle les pensées de Nyssia. Le chapitre IV surtout est partagé entre les pensées de Gygès (sa jalousie), de Nyssia et de Candaule, et dans le chapitre V le narrateur est obligé de nous présenter longuement les pensées de Nyssia et de discuter ses mobiles, avant de retourner à Gygès, à ses émotions et à sa perspective pour la répétition de la scène de voyeurisme et le meurtre.

L'image qui reparaît dans ces trois récits est, bien sûr, celle de Méduse. Gygès

*avait été ébloui, fasciné, foudroyé en quelque sorte
(...) par ce monstre de beauté(19),*

c'est-à-dire de Nyssia; il sent l'impossibilité de s'approcher d'elle: avant de lui adresser la parole il eût voulu

ôter à Phoebus sa couronne de rayons(20).

La vision d'une beauté surhumaine et interdite conduit à la mort: Gygès sait bien que

*les femmes si semblables aux déesses ne peuvent
qu'être fatales aux faibles mortels(21).*

La chaîne des associations semble être: beauté surhumaine = soleil qui éblouit, qu'on ne peut pas regarder sans qu'il laisse une trace sur la rétine, = mort = Méduse. Quand Gygès refuse d'abord l'offre de Candaule, il craint ce que Candaule appelle

l'éclat radieux de sa blancheur étincelante: Comment (...) oserai-je lever les yeux vers ce soleil de perfections, au risque de rester aveugle le reste de ma vie ou de ne pouvoir plus distinguer dans les ténèbres qu'un spectre éblouissant(22)?

et craint également que dans sa jalousie Candaule ne l'aveugle, de façon littérale(23). Après la scène du voyeurisme

*la rapide apparition de Nyssia avait ébloui ses yeux
comme l'angle aigu d'un éclair,*

il la voit

*flotter devant lui dans un tourbillon lumineux, et il
comprendait que jamais de sa vie il ne pourrait chasser
cette image(24).*

Pour Candaule aussi, Nyssia est un "soleil"(25). Quand il la regarde il se sent pris d'un éblouissement et de vertige, comme quelqu'un qui se penche sur l'abîme ou fixe ses yeux sur le soleil(26).

Gautier reprend une série d'équivalences qu'on trouve déjà dans *Une Nuit de Cléopâtre*:

Comme l'imprudent qui a regardé le soleil et qui voit toujours une tache insaisissable voltiger devant lui(27), Méïamoun voyait toujours Cléopâtre. Les aigles peuvent contempler le soleil sans être éblouis, mais quelle prunelle de diamant pourrait se fixer impunément sur une belle femme, sur une belle reine(28)?

Et dans *La Toison d'or*:

*L'image éblouissante de la Madeleine voltigeait
devant ses yeux en taches lumineuses, comme s'il eût
regardé le soleil(29).*

Quand il utilise l'image de Méduse pour désigner Nyssia, il semble donc que Gautier ne pense pas tellement à l'horreur qui saisit le spectateur de la tête hideuse, celle d'une femme ailée avec des serpents pour cheveux, des dents de sanglier, la langue protubérante et des griffes de bronze(30) -tradition dans laquelle Mario Praz se situe quand il évoque la beauté de Méduse comme une beauté mêlée de douleur, de corruption et de mort, et où ce qui produit l'horreur est beau(31). Gautier se situe plutôt dans une autre tradition(32), où la tête de Méduse, entourée de serpents, est une tête de vierge pure et noble, et conserve sa beauté, même dans la mort, et où c'est la froideur, l'insensibilité, le caractère inhumain (ou surhumain chez Gautier) qui frappent le spectateur d'immobilité et de mort(33). Voyant Nyssia pour la première fois

Gygès resta immobile à l'aspect de cette Méduse de beauté(34),

immobilité liée à une "secrète terreur". Quand Nyssia, se déshabillant pour la seconde fois, dénoue sa chevelure, Gygès croit voir

*leurs boucles s'allonger avec des ondulations
vipérines comme la chevelure des Gorgones et des
Méduses(35).*

Mais si c'est surtout Gygès qui est paralysé par la vue de Nyssia, c'est pourtant Candaule qui meurt.

Le récit est en même temps fantastique (Gygès a son anneau) et ne l'est pas (il ne l'utilise pas). L'atmosphère en est fantastique surtout dans le sens que c'est une histoire de passivité, d'impuissance: Gygès voit Nyssia par hasard (si ce n'est le destin), il est choisi par Candaule pour son plan, éprouve même après la scène du voyeurisme

*ce désespoir morne d'un homme monté sur un char qui
voit ses chevaux effarés, insensibles au frein, courir
d'un galop furieux vers un précipice hérissé de rocs(36).*

Face à son alternative, tuer son maître et son bienfaiteur ou mourir, il est désarmé. Mais cela se résout par un "happy end". La focalisation sur Gygès comme personnage central a permis à Gautier de développer l'angoisse de Gygès; celle de Nyssia lui a permis d'explorer un parallélisme de dualité chez les deux personnages entre les mobiles avoués et les mobiles inavouables(37); le point de vue de Candaule est nécessaire du point de vue de la compréhension des événements, mais n'a pas le même intérêt émotif. Gygès est le voyeur, mais c'est Nyssia (malgré l'anneau) qui a le regard avec des pouvoirs à demi surnaturels, qui selon l'opinion est

si perçant qu'elle voit à travers les murs(38)

et qui à la fin, même s'il est

faux qu'elle eût la prunelle double(39)

lui permet de "pénétrer l'ombre" et de deviner ce qui se passe. Gygès est médusé par Nyssia, mais c'est Candaule qui meurt. L'intérêt du lecteur s'en retrouve un peu partagé, diffusé: on voit bien les obsessions de Gautier, mais du point de vue thématique l'intérêt est dispersé.

Dans la deuxième version du triangle, *Avatar*, nous retrouvons l'épouse (ou la fiancée) modeste et vertueuse: Prascovie; le voyeur illégitime, Octave, qui utilise un moyen interdit, le "magicien" Cherbonneau, pour être là où il ne devrait pas être, invisible, comme le Gygès de la légende, qui voit tout ce qui est interdit; et le possesseur, le mari menacé, Olaf. Octave est saisi par un "amour impossible"(40); il écrit dans son journal:

*Pourquoi faut-il que j'aime précisément la seule femme
qui ne peut m'aimer(41),*

tout comme Gygès au commencement de son histoire; tout comme Gygès il se trouve

*aimer en secret une femme et se voir conduit par
l'époux (plutôt dans le corps de l'époux) jusque sur le
seuil de la chambre nuptiale(42).*

Prascovie s'arrête

*blanche et froide comme une statue, jeta un coup
d'oeil effrayé au jeune homme(43);*

elle réagit

sur le seuil de la chambre conjugale(44)

tout comme Nyssia, et pressent, par son intuition, dans le regard d'Octave, le désir(45) qui la réduit à la situation d'une courtisane(46), tout comme Nyssia qui se demande en quoi elle diffère "de la courtisane la plus vile"(47).

La situation se développe d'abord d'une façon analogue à celle du *Roi Candaule*, où l'on trouve la même importance accordée non seulement au regard de la femme, mais également au seuil, à la porte, à toute une série de sanctuaires, de lieux secrets ou sacrés, de refuges, où pénètre Gygès: le vieux palais au chapitre II, l'appartement des femmes au chapitre III, "chambre profanée aux yeux de Nyssia"(48), l'appartement des femmes au chapitre V(49). Dans *Avatar* le seuil sert de façon plus décisive de barrière infranchissable, défendue par la femme vertueuse mais trahie. Si Olaf, le possesseur légitime, est menacé, dépossédé, s'évanouit même dans

un sommeil lourd (...) semblable à la mort(50),

si le duel où il est vaincu rappelle le moment où Gygès s'élançe sur Candaule, le poignard à la main, il y a plusieurs différences dans la situation.

Octave n'est pas "légitimé" comme Gygès: ce n'est pas le mari, mais
*un moyen horrible, effrayant, et qu'une passion
délirante seule peut risquer(51),*

l'intervention de Cherbonneau, qui lui permet d'usurper la place d'Olaf, et il ne voit Prascovie qu'après Olaf, et après leur mariage: le hasard joue le même rôle, quand Octave voit Prascovie à Florence, où son "caprice" l'a conduite, mais cette fois il est trop tard(52). Gautier crée un univers plus tragique, où le fait que l'amour d'Octave est "involontaire" comme le souligne Prascovie, ne lui est d'aucun secours; où l'amoureux n'a aucune légitimité, où le mari, le possesseur n'est nullement coupable, ce qui n'empêche pas la dépossession "magique" du mari et son angoisse réelle.

Le narrateur nous permet d'abord de connaître les pensées, les émotions d'Octave -que nous prenons d'abord pour le héros-, qui révèle ensuite son passé à Cherbonneau; dans le chapitre III nous découvrons Olaf et -dans une deuxième analepse- son passé; et la focalisation, alterne entre les deux personnages: nous suivons les événements essentiellement du point de vue d'Octave dans les chapitres VI et IX, et du point de vue d'Olaf dans les chapitres V, VII et VIII -nous entrevoyons les pensées de Prascovie au chapitre IV et surtout aux chapitres IX et X-, des deux personnages dans les chapitres XI et XII pour terminer avec celles de Cherbonneau. La femme est donc marginalisée encore plus que dans *Le Roi Candaule*, et la distribution de la focalisation et du centre d'intérêt entre les deux hommes est plus équilibrée. Ce qui permet à Gautier de développer l'intérêt de la situation des deux: surtout les émotions de deux personnages qui se trouvent, de façon différente, impuissants et sans défense. Dans *Le Roi Candaule*, Gygès se trouve impuissant, devant la première vision de Nyssia, devant le plan de Candaule, devant l'alternative de Nyssia; et si Candaule est d'une certaine manière la victime d'un plan qui se retourne contre lui, c'est sans le savoir, et il meurt ignorant, drogué par sa femme, endormi. Dans *Avatar*, Octave est impuissant devant son amour, devant le refus de Prascovie, il le sait; Olaf se découvre dépossédé de son corps, de sa maison, de sa femme, et se sent impuissant:

*Comment prouver son identité? (...) Il était bien
réellement et bien absolument dépossédé de son moi(53),*
impuissant de plus quand il découvre le journal d'Octave, de prévenir

Prascovie qui va

commettre innocemment un crime abominable(54).

Votre bonheur est entre mes mains

lui dit Octave(55). La jalousie de Gygès, après qu'il a vu Nyssia entrer dans le lit de Candaule, et qui imagine

tous ces détails intimes de familiarité conjugale, si amers et si poignants pour ceux qui aiment une femme au pouvoir d'un autre (une douleur affreuse lui mordait le coeur)(56)

devient la jalousie d'Olaf qui imagine sa femme en train d'accueillir Octave:

Une idée affreuse lui mordit le coeur de ses crochets de vipère(57).

Mais la situation est renversée, et Gautier exploite le point de vue plus intéressant du personnage jaloux qui se sent frustré: comme le souligne Gautier, la jalousie de Gygès est "une haine des plus injustes", puisque Candaule ne connaît pas son amour pour Nyssia. Quand Olaf découvre le portrait de Prascovie chez Octave, Gautier peut en revanche développer les conséquences d'une jalousie plus légitime qui lui fait même soupçonner Prascovie:

il sentait sa raison lui échapper(58).

Si l'on peut dire que c'est la conscience du personnage -qui manque chez Candaule- et la légitimité de ses craintes -qui manque chez Gygès- qui rendent la situation plus "intéressante", l'on peut noter aussi que Prascovie devient peu à peu consciente de la différence dans les regards de son "mari" supposé(59) qui alarment sa pudeur avant qu'elle ne ferme sa porte; Nyssia en revanche était en grande partie -à part son "pressentiment instinctif" avant d'enlever sa tunique- inconsciente de la présence de Gygès tout au long de son déshabillage, ce qui en fait un strip-tease d'un voyeurisme complaisant pour Gygès, Candaule et même Gautier, qui s'est amusé auparavant, -"en notre qualité de poète"- à soulever le voile de Nyssia(60), puisque Gautier fixe notre attention sur le déshabillage de Nyssia dans les deux paragraphes qui décrivent son hésitation momentanée et sa nudité, plutôt que sur les réactions du mari et du spectateur(61). Dans Avatar la scène au seuil de la chambre est davantage chargée de tension et de suspense.

Ce qui reste constant, c'est l'utilisation de l'image de Méduse. Si la beauté de Nyssia était "surhumaine", Prascovie est "trop belle"(62); devant Prascovie qui se prépare pour le lit (et l'image du soleil est associée à ses cheveux

qui semblaient envoyer la lumière(63),

Octave

sentit (...) comme s'il eût vu le spectacle le plus terrible, ses genoux s'entrechoquer et se dérober sous lui. Sa bouche se sécha, et l'angoisse qui lui étreignit la gorge comme la main d'un Thugg; des flammes rouges tourbillonnèrent autour de ses yeux. Cette beauté le médusait(64).

Mêmes symptômes que chez Gygès: paralysie, immobilité(65), éblouissements(66), les genoux qui se dérobent(67). Comme le remarque M. Crouzet, la beauté

provoque une transe extatique et mortelle parce qu'elle est l'Absolu, dont la rencontre surpasse l'humain(68).

La beauté paralyse Octave avant même que Prascovie ne ferme sa porte, et cette fois, le désir de celui qui regarde de façon illégitime est puni(69).

Jettatura représente la troisième variation sur ce triangle, avec Alicia, la fiancée modeste, Paul d'Aspremont, le voyeur aux pouvoirs surnaturels -et cette fois nettement destructeurs-, et le rival Altavilla. A nouveau, on le sait, la confrontation avec le double, le rival, conduit au duel et à la mort: les triangles se résolvent avec des poignards, des épées ou des stylets(70). De plus le duel a lieu sur un site associé à des femmes qui se déshabillent, à l'endroit des bains antiques où celles de Pompéi venaient après le bain(71). On notera aussi d'autres motifs "reparaissants": par exemple celui du metteur en scène d'une situation, d'un scénario qui rebondit sur lui. Dans *Le Roi Candaule* (et c'est la leçon traditionnelle de l'histoire) le plan de Candaule provoque sa mort; le plan de Cherbonneau(72) ne réussit pas non plus (mais il réussit à exploiter son échec); Alicia provoque une scène où elle se trouve seule avec Paul, mais dont

le résultat contrariait l'intention

puisqu'elle renforce la conviction de Paul qu'il est jettatore(73). Dernière apparition aussi du seuil et du lieu secret qui est violé: les moments où le pouvoir destructeur de Paul se manifeste le plus clairement se situent, non pas sur la terrasse de la maison, mais d'abord dans la "retraite favorite" d'Alicia dans le jardin où Paul l'accompagne, et où elle laisse la tache de sang sur son mouchoir, ensuite à l'intérieur de la maison, scène des deux visites de Paul dans la "salle basse" où elle est établie(74). Si Paul peut pénétrer dans la "chambre" d'Alicia

sans enfreindre les lois de la pudeur anglaise(75),

c'est avec un résultat mortel. Quand Paul se tient , dans le dernier chapitre, "hésitant sur le seuil" de la villa, après une traversée "lugubre" de l'allée qui rappelle la fin du *Roi Candaule*:

*Cette répétition des mêmes actes, dans une intention
si différente, prenait un caractère lugubre et fatal(76)*

c'est parce qu'il est aveugle et qu'Alicia est morte.

Mais les rôles sont changés. On ne peut pas simplement superposer les trois personnages dans les trois récits parce que leurs caractéristiques et leurs rapports se trouvent transposés. Paul, le voyeur, et dès le commencement cette fois le possesseur légitime (donc il a priorité, comme Gygès, mais comme mari en puissance son rôle est plutôt celui de Candaule et d'Olaf). Le rival, à la différence de Gygès, mais comme Octave vient après pour menacer la possession, mais c'est lui qui est tué en duel (et c'est son amour qui est, sinon plus pur, du moins dangereux). C'est le possesseur qui éprouve la jalousie(77), comme Olaf mais aussi comme Gygès. De plus l'amour du possesseur est le désir qui détruit(78) et si Altavilla dit à Paul que son

regard funeste (...) la fera mourir

Paul pense que

son amour donne la mort(79).

Mais ce désir, s'il est destructeur, est en même temps involontaire, comme l'amour d'Octave; la jettatura

*s'exerce à l'insu de ceux qui possèdent ce don
fatal(80).*

Ce qui lui permet de se croire innocent, comme Octave, comme Gygès:

*Je suis innocent comme la foudre, comme l'avalanche,
comme le mancenillier, comme toutes les forces
destructrices et inconscientes(81).*

Dans *Le Roi Candaule*, le regard est d'abord possession, mais ensuite avilissement, destruction. Quand Nyssia se lave le lendemain de la scène de voyeurisme, c'est qu'elle essaie en vain d'enlever la "tache": ce qui est regardé est souillé, et elle évoque

la tunique imprégnée de la sanie de Nessus(82).

Mais là le pouvoir destructeur du regard est pour ainsi dire déplacé sur Candaule qui meurt parce qu'il est responsable. Dans *Jettatura*, le regard devient désir, possession et destruction à la fois(83).

Et dans une sorte de cumul des rôles, c'est Paul qui est aussi Méduse. Cela malgré la

*beauté radieuse, alarmante, presque surnaturelle
d'Alicia(84),*

dont elle dit -ironiquement-:

*Je suis si belle que vous ne daignez pas me
regarder(85)*

Se peut-il que le "surnaturel" ne se trouve pas toujours là où l'on pense- dans *Le Roi Candaule*, non pas dans l'anneau de Gygès, mais dans la beauté de Nyssia? Paul devant le miroir, après avoir lu le livre sur la jettatura,

se fit peur à lui-même: il lui semblait que les effluves de ses yeux, renvoyées par le miroir, lui revenaient en dards empoisonnés: figurez-vous Méduse regardant sa tête horrible et charmante dans le fauve reflet d'un bouclier d'airain(86).

Et toute une série d'images qui caractérisent Méduse selon Gautier, c'est-à-dire non pas tant les vipères transposées dans ses prunelles

*-les fibrilles de ses prunelles se tordaient comme
des vipères convulsives(87),*

mais plutôt la perfection, les beautés toujours associées à l'image de Méduse(88); le rayonnement du soleil

*-rayonnaient sinistrement dans le fond noir du
miroir-;*

les flèches:

*-ses sourcils vibraient pareils à l'arc d'où vient de
s'échapper la flèche mortelle(89);*

le coup de foudre(90); les flammes, cette fois "infernales" dans ses cheveux rutilants, qu'on trouve aussi dans les yeux d'Octave(91). Il s'est bien vu dans le miroir, le bouclier: c'est la seule Méduse à pouvoir se contempler- ce qui produit chez lui la tristesse de découvrir qu'il est "un monstre", avec la remontée de sa vie passée-, et une horreur de lui-même(92); mais c'est sur autrui que sa vue produit un effet mortel, et il a horreur de l'effet qu'il produit.

Tout cela fait de Paul le centre affectif du récit sans ambiguïté: possesseur et menacé d'être dépossédé, comme Candaule et Olaf, désirant et voyeur, comme Gygès et Octave, innocent et en même temps destructeur, en cela assumant en partie le rôle de Nyssia ou de Prascovie, puissant malgré lui et impuissant à la fois. Et la cohérence de la focalisation renforce cette effet de centralité. Le récit commence de façon traditionnelle (balzacienne) avec l'observation externe d'un personnage dont nous suivons les actions et dont après un certain temps nous connaissons les pen-

sées(93). Ce n'est que rarement que le narrateur continue à évoquer une scène après le départ de Paul(94) ou une scène dont il est absent(95), et quand nous suivons le narrateur qui nous dit:

*Laissons M. d'Aspremont dans son immobilité
douloureuse et occupons-nous un peu des autres
personnages de notre histoire(96),*

c'est en général pour suivre leurs actions et écouter leur conversation plutôt que pour avoir une vue privilégiée de leurs émotions ou de leurs pensées intimes. Si Gautier utilise la focalisation pour présenter les idées d'Alicia et de son oncle afin de soutenir l'ambiguïté traditionnelle du récit fantastique -Paul est-il vraiment un jettator ou seulement l'innocente victime d'une superstition locale?- et leurs craintes(97), nous suivons essentiellement les actes et les pensées de Paul(98), ce qui met son problème et son angoisse (désirant, voyeur, jaloux, dépossédé, coupable, innocent) au centre du récit. Même au chapitre XII, dans le rêve d'Alicia, le narrateur suit Paul quand il part à la fin du chapitre. Altavilla surtout est vu de l'extérieur(99), sauf quelques rares moments où on voit ses pensées, par exemple juste avant le duel(100). Paradoxalement ce sont les personnages mineurs, Vicè, la servante(101) dont les pensées sont quelquefois mises au premier plan à des fins de suspense ou de variété. Ce qui fait de *Jettatura* le moins dispersé des trois récits, la version la plus cohérente, la plus tragique et la plus cauchemardesque du triangle mortel.

Peter COGMAN

NOTES

1. Les références dans le texte renvoient aux *Oeuvres de Théophile Gautier*, éd. par Paolo Tortonese, Bouquins, Laffont, 1995.
2. Marcel Voisin, *Le Soleil et la nuit. L'Imaginaire de Théophile Gautier*, Bruxelles, éd. de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 171.
3. Marie-Claude Schapira, *Le Regard de Narcisse. Romans et nouvelles de Théophile Gautier*, Lyon, Presses universitaires, Paris, éd. du CNRS, 1984. Joseph Savalle, *Travestis, Métamorphoses, Dédoubléments. Essai sur l'oeuvre romanesque de Théophile Gautier*, Paris, Minard, 1981. Michel Crouzet éd. de *l'Oeuvre fantastique de Gautier*, classiques Garnier, Paris, Bordas, 1992.
4. Voir J. Savalle, p. 118. Peter Whyte "Gautier, Nerval et la hantise du double", *BSTG* n° 10 (1988), M. Crouzet, *L'Oeuvre fantastique*, pp. CXVI-CXXXI. On pourrait noter que les deux termes ne sont pas identiques: il y a des doubles, par exemple les deux aspects d'une même personnalité, comme chez Romuald, dans *La Morte amoureuse*, qui ne sont pas des rivaux.

5. M. Voisin a noté la structure narrative de "l'impossible amour de deux êtres merveilleux dont un troisième terme (...) détruit subitement le bonheur" dans ces trois nouvelles, *op. cit.*, p.338.
6. P. 703.
7. P. 716.
8. *République*, livre II.
9. "L'anneau cabalistique qu'il a trouvé, à ce qu'on dit, au milieu d'une forêt dans le flanc d'un cheval de bronze, aurait-il perdu sa vertu, -et cessant de rendre son maître invisible, l'aurait-il trahi tout à coup aux regards étonnés de quelque honnête mari qui se croyait seul dans sa chambre conjugale (p. 272)". Pourquoi? Parce que l'anneau est si lié au personnage de Gygès que tout lecteur s'attendrait à ce qu'il figurât dans le récit? Parce qu'il est lié au thème du voyeurisme? Dans le *Grand Dictionnaire universel de Pierre Larousse*, une colonne est consacrée à "l'anneau de Gygès": quatre des six citations d'auteurs du dix-neuvième siècle évoquent quelque chose qui confère l'invisibilité.
10. P. 693, p. 714.
11. Où l'anneau magique de Gygès joue un rôle dans sa séduction de l'épouse de Candaule. Gautier suit de plus près la version d'Hérodote: absence de l'anneau magique. Candaule lui-même propose l'acte de voyeurisme qui va conduire Gygès à la mort.
12. P. 720.
13. *Contes*, IV, 8.
14. P. 702.
15. P. 707. "L'oeil profane ne la souille pas moins que la bouche ou la main. Contemplation, c'est possession" (Baudelaire. "Théophile Gautier", *L'Art romantique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 254.
16. Pp. 715-716.
17. P. 724.
18. Par exemple au chapitre III.
19. P. 692.
20. *Ibid.* Dans la procession, elle est "si couverte de pierreries qu'elle éblouissait les yeux" (p. 697).
21. P. 692. Cf l'allusion explicite à Actéon juste avant: le mythe est représenté sur une des tapisseries qui décorent les murs du palais (p. 690).
22. P. 707.
23. "Vous voudrez reprendre à ces yeux, indiscrets par force, l'image que vous leur aurez laissée entrevoir (...) et qui sait si vous ne les condamnez pas à la nuit éternelle du tombeau" (p. 708).
24. P. 715.
25. P. 706.
26. P. 701.
27. L'image, on le sait, se trouve également chez Nerval ("Le Soleil et la gloire"), mais chez Gautier, c'est la beauté, non la gloire, qui laisse la tache.
28. P. 604.
29. P. 632.
30. Voir Hésiode, *Théogonie*, 270s. 333; Ovide, *Métamorphoses*, IV, 792-802. Figure qui paraît chez Gautier dans *La Toison d'or*, mais sous le nom de chimère: "Malgré leur gorge ronde, leurs ailes de cygne, et leur sourire scintillant, (les chimères) ont les dents luisantes et les griffes tranchantes"(p. 229). Cette figure rappelle aussi le sphinx... (les chimères ont d'ordinaire trois têtes -celle d'un lion, d'une chèvre et d'un dragon (Hésiode)- soit un corps composé de ces trois créatures).

31. *The Romantic Agony*, tr. Angus Davidson, Collins, 1960, chapitre I.
32. Qu'on trouve chez Pindare, et qui reparaît dans les représentations hellénistiques d'une vierge mourante, Gorgo; et aussi par exemple dans la tête de Méduse du Bernin.
33. "Gorgonis os pucherrimum, cinctum anguibus", Cicéron, *In Verrem*, livre IV, 56, 124. Voir W.H. Roscher (éd.) *Ausführliches Lexicon des griechischen und römischen Mythologie*. Leipzig, Teubner, 1886-1890, tome II, II, col. 1698.
34. P. 691.
35. P. 726. La conjonction "et" et le pluriel sont curieux.
36. P. 715. Cf le "vertige de la fatalité" qui saisit Gygès en face de l'alternative de Nyssia (p. 723) et le même sentiment en face d'actes qui se répètent: se cacher derrière la porte ("prenait un caractère lugubre et fatal. p. 725), regarder le déshabillage de Nyssia ("prenait (...) un caractère effrayant et fatal", p. 725).
37. Chez les deux on trouve un contraste entre les mobiles avoués (chez Gygès, quant au meurtre, "l'instinct de sa propre conservation" p. 723; auparavant, pour le voyeurisme, l'impossibilité de résister à Candaule; chez Nyssia, la pudeur des moeurs orientales); et d'autre part chez Gygès, "d'autres plus nobles dont il ne parlait pas" p.723, et qui sont en fait moins nobles, produits de l'ambition et de l'instinct: il reste à voir Nyssia se déshabiller parce qu'il est "un jeune homme"; il tue parce que le hasard lui a permis la réalisation de son rêve, et qu'il est jaloux de Candaule dès qu'il a vu Nyssia nue; chez Nyssia Gautier suggère également "quelque autre désir inavoué", la beauté de Gygès, la possibilité qu'elle l'a vu à leur première rencontre (p. 724). Pour J. Savalle, le bonheur n'est atteint qu'en supprimant ce qui va à l'encontre du puritanisme et de l'orthodoxie religieuse ou morale (p. 120): mais on voit bien que Gygès et Nyssia peuvent satisfaire leurs désirs inconscients (voyeurisme et ambition, ou amour pour "le beau Gygès").
38. P. 693.
39. P. 714.
40. La "dissociation affective" dont parle Peter Whyte, *art. cit.*, p. 26.
41. P. 817.
42. P. 711.
43. P. 824. M. Crouzet remarque la similitude dans la réaction de la femme, mais non le rôle du seuil, tome II, p. 358, n. 138.
44. P. 836.
45. "Un passion terrestre incendiait son regard" (p. 823): elle avait déjà pressenti dans le baiser d'Octave "une impression de fer rouge" (p. 823).
46. P. 823.
47. P. 718.
48. P. 717.
49. Chapitre V. On pourrait noter aussi la manière dont l'ambiguïté sexuelle du regard de Nyssia (quelquefois chaste, quelquefois prometteur) est présenté par des images spatiales de fermeture et d'ouverture (pp. 698-700).
50. P. 813.
51. P. 836.
52. P. 787. Florence Goyet remarque que, dans la nouvelle, "il ne peut être que trop tard, sinon les forces mises en présence n'auraient pas dégagé la puissance maximale qu'elles peuvent produire". *La Nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Paris, PUF, 1993, p. 53.
53. Pp. 812-813.
54. P. 813.

55. P. 835. Olaf utilise l'image de la tunique de Nessus afin d'exprimer le sentiment d'être emprisonné par quelqu'un d'autre dans un corps étranger (p. 816); image qu'utilise Nyssia qui réagit au regard de Gygès comme à quelque chose de physique qui l'étreint: "Oh! ce regard, ce regard, il s'est incrusté en moi, il m'étreint, m'enveloppe et me brûle comme la tunique imprégnée de la sanie de Nessus" (p. 717).
56. Pp. 715-716.
57. P. 813.
58. P. 816.
59. Le long du chapitre IX.
60. P. 698.
61. Celles de Gygès disparaissent avant qu'elle n'enlève la tunique, la "satisfaction orgueilleuse" de Candaule est notée seulement quand elle s'approche du lit.
62. Octave, p. 831.
63. P. 820.
64. P. 822.
65. P. 691.
66. P. 692.
67. P. 713.
68. *Op. cit.*, tome II, p. CI.
69. Cf M. Crouzet, *op. cit.*, tome II, p. 359, n. 140.
70. Sur cette question du duel pour éliminer le double, voir J. Savalle, p. 186; M. Crouzet, Tome II, p. 379, n. 103 (*Jettatura, Avatar, et La Peau de chagrin* pour le duel avec un rival aux pouvoirs surnaturels); P. Whyte, art. cit. (qui ajoute *Le Chevalier double*), et qui note aussi que le duel avec le double est un des "poncifs du genre fantastique", *Théophile Gautier, conteur fantastique et merveilleux*, Durham, University of Durham, 1996, p. 51.
71. P. 904.
72. "Fausse bonne idée stupide" selon le compte rendu du *Monde* du 6 mai 1992, de la mise en scène de la nouvelle.
73. P. 889.
74. Chapitres XII et XIV. la dernière entrevue.
75. P. 899.
76. P. 725.
77. P. 864.
78. Comme le remarque M. Crouzet, la force active du regard est d'autant plus grande qu'il est chargé de désir, "c'est le désir qui tue", *op. cit.*, tome II, pp. 377-378, n. 87.
79. P. 898.
80. P. 874; cf aussi p. 881.
81. P. 908.
82. P. 717.
83. Sur la puissance de l'oeil, voir M. Crouzet, *op. cit.*, tome II, pp. XIX-XX.
84. P. 889.
85. P. 885.
86. P. 880.
87. Même image p. 864.
88. Voir aussi pp. 853-854: "Cette expression désagréable qui caractérisait (son visage) quand une joie intérieure n'en harmonisait pas les perfections disparates"
89. Cf p. 714, quand Nyssia voit l'oeil de Gygès.
90. Cf p. 692, Gygès "foudroyé"
91. P. 453.

92. P. 882.
93. Un peu dans le chapitre II, de façon systématique dans le chapitre III. Le rêve de Paul et ses souvenirs: ses pensées sont utilisées également au chapitre VIII pour introduire une analepse (p. 881).
94. Par exemple la fin du chapitre IV.
95. Dans la cuisine de l'hôtel au chapitre V, et bien entendu la visite d'Altavilla aux Ward au chapitre VI.
96. P. 911.
97. Alicia au chapitre X, pp. 888-889, et au chapitre XIV, p. 909; l'oncle au chapitre X, p. 890.
98. Au chapitre XIV, ce que Gautier appelle "son monologue intérieur", p. 911.
99. Il peut parler de son plan au commodore au chapitre XI, mais nous ne voyons pas ses pensées avant qu'il ne le mette en action.
100. Pp. 904-905.
101. Vicè au chapitre VI, p. 875, la servante au chapitre VII, p. 877.

LES AVATARS D'AVATAR LA MORT COMME DESTRUCTION DES SIMULACRES

Dominé qu'il était de sa "hantise de la mort"(1), Gautier n'aimait pas, ne savait pas peindre le mourir. Chez lui on ne trouve guère d'agonies spectaculaires, ni d'analyse psychologique des mourants; ainsi, le rêve macabre d'Onuphrius commence, très significativement, au moment où le rêveur se voit déjà mort. Si, au cours d'une oeuvre narrative, Gautier a besoin de faire mourir un personnage, le plus souvent il l'expédie en quelques mots, sans s'attarder à ces gestes et émotions. Par exemple, dans *Une Nuit de Cléopâtre*:

Puis (Mëïamoun) vida d'un trait le vase fatal et il tomba comme frappé de la foudre(2).

Ou bien dans *Le Roi Candaule* :

Gygès, éperdu, fasciné, s'élança de sa cachette, comme le tigre du haut du rocher où il s'est blotti, traversa la chambre d'un bond, et plongea jusqu'au manche le poignard bactrien dans le coeur du descendant d'Hercule. La pudeur de Nyssia était vengée, et le rêve de Gygès accompli. Ainsi finit la dynastie des Héraclides après avoir duré cinq cents ans...(3).

Bien des choses et des personnes sont mentionnées dans ce court fragment: les mouvements du meurtrier, l'arme qu'il emploie, ses rapports avec l'inspiratrice du crime, les conséquences politiques et historiques de son exploit... Il ne manque qu'un seul personnage, la victime, dont le nom même est effacé, remplacé par celui de son célèbre aïeul. Sa mort fait lacune dans le texte, et les détails prodigués par le narrateur ne servent qu'à dissimuler cette lacune.

Dans ce contexte, une scène d'*Avatar* apparaît d'une importance extraordinaire car l'unique fois dans l'oeuvre de Gautier la mort d'un personnage -et, de plus, le personnage principal- y est racontée avec la précision d'un rapport scientifique, bien qu'il s'agisse en fait d'une expérience magique colorée d'un vague mélange du mesmérisme et du brahmanisme :

Fulgurés par les conducteurs du métal chargés à outrance de fluide magnétique, les deux jeunes gens tombèrent aussitôt dans un anéantissement si profond qu'il eût ressemblé à la mort pour toute personne non prévenue; le docteur fit les passes, accomplit les rites, prononça les syllabes comme la première fois, et bientôt deux petites étincelles parurent au-dessus d'Octave et du comte avec un tremblement lumineux; le docteur reconduisit à sa demeure primitive l'âme du comte Olaf Labinski, qui suivit d'un vol empressé le geste du magnétiseur. Pendant ce temps, l'âme d'Octave s'éloignait lentement du corps d'Olaf, et, au lieu de rejoindre le sien, s'élevait, s'élevait comme toute joyeuse d'être libre, et ne paraissait pas se soucier de rentrer dans sa prison. Le docteur se sentit pris de pitié pour cette Psyché qui palpait des ailes, et se demanda si c'était un bienfait de la ramener vers cette vallée de misère. Pendant cette minute d'hésitation, l'âme montait toujours. Se rappelant son rôle, M. Cherbonneau répéta de l'accent le plus impérieux l'irrésistible monosyllabe et fit une passe fulgurante de volonté; la petite lueur tremblotante était déjà hors du cercle d'attraction, et, traversant la vitre supérieure de la croisée, elle disparut(4).

C'est bien une mort "en direct" -à l'opposé d'un *Spirite*, où elle est relatés rétrospectivement par un témoin- et une mort tout à fait sérieuse -à l'opposé d'un *Albertus* où elle relève de la parodie littéraire. Et pourtant c'est une mort très insolite, une mort sans souffrance, sans désir ni angoisse *parce que sans corps*: en effet le corps a été mis hors de cause dès le début de la scène, "fulguré", et réduit à "un état d'anéantissement"; à vrai dire, il a été évacué déjà bien avant, lorsque le docteur Cherbonneau a effectué sa première transfusion d'âmes, séparant chez ses deux patients l'âme du corps qui ne tiennent plus qu'à un fil(5). C'étaient donc deux morts-vivants, deux agonisants que ces "Octave-Labinski" et "Olaf de Saville", se débattant grotesquement chacun dans la peau de l'autre. La disparition de l'âme d'Octave ne fait qu'achever cette mascarade lugubre, cette mort en sursis.

En l'absence du corps, la mort peut-elle avoir une profondeur psychanalytique? Dans son livre récent, *La Littérature et la mort*, Michel Picard a tenté une sorte de phénoménologie -qui se veut exhaustive- de la mort littéraire, en partant d'une thèse psychanalytique par excellence:

Quand on parle de la mort, on parle toujours d'autre chose(6).

Or il semble qu'aucun des alibis qu'il décrit ne peut s'appliquer à *Avatar* (d'ailleurs le nom même de Gautier ne figure pas dans sa riche étude). En effet, ce n'est pas une "belle mort" héroïque, témoignant d'une parfaite maîtrise de soi -car ici il n'y a pas maîtrise, le "suicide spirituel" d'Octave de Saville se produit dans un moment d'abandon général; ce n'est pas une mort mythologiquement "contagieuse" -car il s'agit bien d'un cas unique, d'un accident exceptionnel; ce n'est pas une mort vécue comme deuil,

un rapport qui s'établit entre moi et le cadavre(7)

-car précisément il n'y a pas de cadavre ici, mais un chassé-croisé fantastique de corps et d'âmes, qui finit par brouiller toute relation interpersonnelle. La mort d'Octave n'implique ni une puissance castatrice (qui pourrait la représenter dans *Avatar*?), ni un désir sexuel compliqué de la peur ou de la honte (ce pouvait être le cas d'une Morte amoureuse, mais ici on ne craint rien, on n'est que désappointé par une passion non partagée...). Vraiment, c'est une mort inclassable qui semble n'être qu'une illustration plate et sacrilège de la métaphore chrétienne "son âme s'envola".

A élargir un peu le champ d'étude, on s'aperçoit que cette métaphore n'est pas tout à fait pertinente. L'âme d'Octave ne s'envole pas à la manière des chrétiens ou des mystiques -comme dans *Spirite*-, en conservant son intégrité; elle "disparaît" dans un espace indéfini, et Octave lui-même a expliqué cette tentation en se confessant, au début du conte, au docteur Cherbonneau:

Il me semble que mon corps est devenu perméable, et laisse échapper mon moi comme un crible l'eau par ses trous. Je me sens fondre dans le grand tout, et j'ai peine à me distinguer du milieu où je plonge(8).

Le sentiment d'Octave se retrouve chez un autre personnage, le saint pénitent indien, qui a appris au docteur Cherbonneau le secret des "avatars":

...Il me tarde de me fondre dans le sein de l'incréd, comme une goutte d'eau dans la mer(9).

Le souhait de

(se) blottir sur toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière, -être la matière(10),

tel est le crescendo final de *La Tentation de Saint Antoine* de Flaubert; il est vrai qu'il s'agit de la version définitive, parue en 1874, après la mort de Gautier. D'ailleurs une fusion semblable, "dans le grand tout" se trouve dans une autre oeuvre de Flaubert qui existait déjà au printemps 1856 quand Gautier finissait son conte (quoiqu'il soit peu probable qu'il connût son texte encore inédit). Il s'agit d'une image d'Emma Bovary morte -une sorte de point final de son agonie longue, détaillée, "réaliste" et, en somme, très peu gautiériste. Néanmoins l'image en question se trouve assez ressemblante, prouvant que l'idée était dans l'air:

*Il lui semblait (à Charles Bovary) que, s'épandant
au-dehors d'elle-même, elle se perdait confusément dans
l'entourage des choses, dans le silence, dans la nuit,
dans le vent qui passait, dans les senteurs humides qui
montaient(11).*

Roger Caillois, dans son célèbre essai sur *La Mante religieuse*, en citant le premier de nos exemples flaubertiens à propos de mimétisme biologique, conclut en postulant

*le désir humain de réintégration à l'insensibilité originelle,
qu'il faut rapprocher de la conception panthéiste de la
fusion dans la nature, fréquente tradition philosophique et lit-
téraire du retour à l'inconscience prénatale(12).*

Ce désir "psychasthénique", R. Caillois l'assimile aux phénomènes du monde végétal et animal, où le mimétisme s'accompagne systématiquement d'une régression vers l'état mort de la matière inorganique:

La vie recule d'un degré(13).

Pour en revenir à Gautier, l'interprétation biologique de la mort, du mimétisme et de la "fusion" panthéiste relie la "mort" d'Octave à la problématique du simulacre, qui est un produit de la fausse *mimesis*.

L'histoire d'Octave et de son "double" Olaf Labinski est assortie de thèmes du désaccord entre l'original et la copie. Ainsi, le comte Olaf découvre chez Octave un journal qui l'éclaire sur la passion du jeune homme pour la comtesse:

*Il comprit que l'image chérie, recommencée mille
fois, avait été caressée loin du modèle...(14)*

Le même Olaf, après avoir été transformé en Octave, se voit dans une glace comme un simulacre démoniaque:

*qui n'était autre que lui-même, ou son spectre modelé
par le diable, avec une ressemblance à faire
illusion(15).*

Enfin, le docteur Cherbonneau rappelle au comte Labinski un mythe littéraire dont on connaît, depuis l'essai de Georges Poulet, l'importance pour Gautier:

*Vous avez sans doute entendu parler du miroir magique
où Méphistophélès fait voir à Faust l'image
d'Hélène...(16)*

C'est dans le *Premier Faust* que l'image d'Hélène est apparue à Faust dans un miroir; dans la seconde partie de l'ouvrage, Goethe fait revivre cette image, tout en continuant une tradition ancienne illustrée par Euripide selon laquelle Pâris n'aurait joui que d'un simulacre d'Hélène tandis qu'en réalité elle aurait passé toutes les années de la guerre de Troie réfugiée en Egypte. Son aptitude particulière de se dédoubler et de produire des fantômes est bien mentionnée dans le texte de *Faust*:

*Phorkyas: -Cependant on dit que tu apparus sous deux
faces, comme double fantôme, à la fois dans Ilion et en
Egypte.*

*Hélène: -Ne rends pas plus confus encore mes sens
égarés; même maintenant, je ne sais où je suis...*

*Phorkyas: -Ils ajoutaient ensuite que, montant du
creux empire des ombres, Achille se joignit ardemment à
toi, t'aimant antérieurement contre toutes les
résolutions de la destinée.*

*Hélène: -Mais, comme idole, je m'unis à lui, idole
lui-même. C'était en songe; ces paroles le disent
assez... Je perds connaissance... et deviens une idole
encore une fois, je le sens(17)!*

"Idole" veut dire "image", simulacre. Et, en effet, Hélène s'évanouit quelques pages plus loin comme une illusion:

*Elle embrasse Faust; tout ce qui est matériel en elle
disparaît, le vêtement et le voile lui restent dans les
bras(18).*

Dans *Avatar*, qui raconte aussi un amour impossible, ce n'est pas l'objet, mais le sujet de la passion qui finit par disparaître, ne laissant au docteur Cherbonneau que son enveloppe corporelle; et la métaphore du corps-vêtement est bien là tout de suite (il s'agit du propre corps de Cherbonneau):

*Adieu, pauvre lambeau humain, misérable guenille
percée au coude, élimée sur toutes les coutures, que j'ai
traînée soixante-dix ans dans les cinq parties du*

monde(19)!

Ainsi la "mort" d'Octave, qui commence par une simulation de la mort (l'anéantissement si profond qu'il eût ressemblé à la mort...) s'accomplit dans un milieu textuel et intertextuel saturé des motifs de simulacres, d'images factices et volatiles. Une approche philosophique va nous aider à expliquer leur fonction. En effet, pour ne pas être une oeuvre à "thèse", l'oeuvre de Gautier porte en elle quelques grandes traditions de la pensée occidentale provenant de l'Antiquité, et si l'on a beaucoup écrit sur le platonisme de Gautier, on n'en a pas tiré toutes les conséquences littéraires.

Gilles Deleuze(20) a consacré une belle étude au problème de la représentation chez Platon(21), mettant en lumière la distinction, dans *Le Sophiste*, de

deux sortes d'images. Les copies sont possesseurs en second (de l'idée), prétendants bien fondés, garantis par la ressemblance; les simulacres sont comme les faux prétendants, construits sur une dissimilitude, impliquant une perversion, un détournement essentiels(22).

Et, une page plus loin:

La copie est une image douée de ressemblance, le simulacre une image sans ressemblance. Le catéchisme, tant inspiré de platonisme, nous a familiarisés avec cette notion: Dieu fit l'homme à son image et ressemblance mais, par le péché, l'homme a perdu la ressemblance tout en gardant l'image. Nous sommes devenus des simulacres, nous avons perdu l'existence morale pour entrer dans l'existence esthétique. La remarque du catéchisme a l'avantage de mettre l'accent sur le caractère démoniaque du simulacre(23).

La pensée de Deleuze vise expressément l'esthétique, la théorie de la représentation, mais la fréquence, dans cette réflexion, des métaphores anthropomorphiques ("le prétendant", "nous sommes devenus des simulacres", etc) nous incite à l'étendre aux personnages humains de Gautier. *Avatar* apparaît alors comme une sorte de fable philosophique où le problème de la vraie ou fausse image est "mis en intrigue". Son argument principal consiste précisément dans une dissimilitude entre l'apparence (corps) et l'essence (âme), une perturbation des séries corporelles et spirituelles par la magie du docteur Cherbonneau. En mettant l'âme d'Octave de Saville dans le corps du comte Labinski, le docteur produit un simulacre, une image sans ressemblance (ou, ce qui revient au même,

d'une quasi-ressemblance "démoniaque"), et les aventures qui suivent servent à prouver l'incompatibilité de cette "mauvaise" image avec l'"original".

Le nom de Platon n'est pas absent d'*Avatar*. Il y est évoqué à propos du célèbre mythe de l'Androgyne qui illustre, d'après *Le Banquet*, la source de l'attraction amoureuse et la possibilité de l'amour parfait:

Olaf et Prascovie s'étaient aimés tout enfants (...)

On eût dit que les morceaux de l'androgyne de Platon, qui se cherchent en vain depuis le divorce primitif, s'étaient trouvés et réunis en eux ... (24).

Ainsi le couple Labinski se présente comme l'incarnation suprême de l'unité idéale, de la ressemblance essentielle, intérieure entre deux personnes qui s'aiment. "Transparents l'un pour l'autre"(25), les moitiés de l'androgyne participent toutes les deux de l'idée de l'amour. Cependant, les perfections du comte Olaf sont, sinon moins parfaites, du moins plus exposées aux altérations éventuelles du monde d'ici-bas. La divine Prascovie, sauvegardée par sa vertu infailible plus encore que par les murs de son hôtel, reste à l'abri du vice, même s'il s'introduit chez elle sous les traits d'un pseudo-Olaf; Olaf, lui, fréquente quelquefois des lieux incertains comme le laboratoire du docteur Cherbonneau(26), et ces visites risquent d'abîmer en lui l'image pure, de l'abâtardir dans le corps d'un autre, de lui faire perdre la majesté calme et le contraindre à s'agiter fiévreusement pour recouvrer son identité. La femme est donc "l'objet" de l'image, son "original"; l'homme, le mari idéal, n'en est qu'une copie modelée sur son Idée, son image bien fondée et pourtant imparfaite comme toute image.

Et l'amant? On le devine, dans le cadre d'un tel schéma, il est condamné à représenter le faux prétendant, la "mauvaise" copie, *le simulacre*. On pourrait s'étonner qu'un homme soit l'image d'une femme, mais G. Deleuze l'a bien précisé, la ressemblance/dissembance d'une image ne se fonde pas, selon Platon, sur un "rapport extérieur" à la chose même, mais sur une relation "intérieure et spirituelle" avec l'idée de la chose(27). De même que le comte lithuanien Olaf se trouve être la "copie" de son épouse, le jeune Parisien Octave de Saville en est le simulacre -qui, par un subterfuge mesméro-brahmanique, tente de s'approprier la nature de la vraie "copie". Son amour passionné pour Prascovie Labinska est une simulation du calme amour conjugal qui unit cette femme à son époux. Le rapport hiérarchique entre ces deux sentiments est bien marqué dans le texte, lorsqu'Octave, dissimulé dans le corps d'Olaf, veut s'approcher de sa femme, celle-ci a l'intuition très nette

d'un avilissement:

Prascovie ne reconnaissait pas, dans les yeux d'Octave-Labinski, l'expression ordinaire des yeux d'Olaf, celle d'un amour pur, calme, égal, éternel comme l'amour des anges; - une passion terrestre incendiait ce regard, qui la troublait et la faisait rougir. - Elle ne se rendait pas compte de ce qui s'était passé, mais il s'était passé quelque chose. Mille suppositions étranges lui traversèrent la pensée: n'était-elle plus pour Olaf qu'une femme vulgaire, désirée pour sa beauté comme une courtisane? L'accord sublime de leurs âmes avait-il été rompu par quelque dissonance qu'elle ignorait(28)?

L'opposition amour des anges/amour terrestre est elle aussi bien platonicienne, remontant à la distinction des deux déesses de l'amour, Aphrodite céleste (Ourania) et Aphrodite populaire (Pandémós)(29). On y aperçoit aussi une dimension sociale: la richesse fabuleuse du comte Olaf, ce descendant littéraire de Fortunio, le prince oriental débarqué à Paris, semble conférer à ses sentiments une noblesse bien supérieure à ceux du simple rentier Octave de Saville qui ne peut se permettre qu'un seul domestique. Mais le sens ultime de cette opposition reste bien ontologique: Octave et les époux Labinski appartiennent à deux degrés différents de l'être; au "couple radieux"(30) jouissant d'une plénitude intérieure s'oppose l'obscur prétendant qui, pour obtenir une promotion dans la hiérarchie métaphysique, ne peut avoir recours qu'à la simulation, à la fabrication de faux-semblants, quitte à en devenir un lui-même. Privé de ressemblance essentielle avec le divin objet de sa passion, il est réduit, tel l'homme d'après la Chute, à l'existence "esthétique", et non plus "morale" d'homme-simulacre.

Ceci implique et explique son échec. En effet, chez Gautier (et selon toute une tradition classique qu'il poursuit), l'imitation d'un supérieur par un inférieur ne sera jamais réussie. Joseph Savalle a montré d'une façon indiscutable l'importance du thème de la *métamorphose* dans l'oeuvre de Gautier(31). Toutefois le problème posé reste encore à nuancer, car il faut distinguer entre deux genres, deux sens des métamorphoses, surtout quand il s'agit des métamorphoses feintes, simulées. Dans le cas des *métamorphoses descendantes*, on s'abaisse en imitant quelqu'un situé plus bas sur l'échelle socio-ontologique: l'aristocrate se déguise en homme du peuple, comme dans *Jean et Jeannette*, le civilisé en sauvage, comme Gautier voyageur en Espagne ou en Russie, l'être surnaturel revêt l'apparence humaine, comme le diable dans *Deux*

acteurs pour un rôle. Dans le cas des *métamorphoses ascendantes*, on cherche à monter cette même échelle, en singeant les êtres placés plus haut: les *Jeunes-France* jouent aux grands héros romantiques, comme dans *Le Bol de punch*, la courtisane ordinaire s'efforce d'imiter la courtisane au grand coeur, comme dans *Les Roués innocents*, le comédien représente sur la scène l'Esprit du mal, comme Henrich dans *Deux acteurs...* Les métamorphoses descendantes sont visiblement privilégiées, parce que considérées comme une sorte de jeu libre et élevé, tandis que les ascendantes aboutissent d'ordinaire à un fiasco plus ou moins déshonorant, révélant l'incapacité de l'acteur commun à tenir un rôle trop noble.

Avatar, avec son jeu des métamorphoses croisées, illustre cette loi d'une manière exemplaire. La métamorphose "descendante" du brillant comte Labinski, transformé malgré lui en homme ordinaire, est certes assez pénible pour lui et l'entraîne dans une suite d'aventures comiques, mais elle se trouve en fin de compte réversible et Labinski réintègre sans aucun dégât sa félicité conjugale. En revanche, les mésaventures amoureuses d'Octave qui a tenté d'égaliser les demi-dieux(32) tournent mal: il échoue à l'épreuve de l'intimité avec Prascovie, il ne sait pas affirmer et confirmer sa nouvelle identité, et à la fin il n'a qu'à disparaître. La maladie de la simulation, où l'homme s'aliène pour devenir une fausse image d'un autre, a été guérissable pour le comte et mortelle pour lui.

Par sa dernière transformation, -qui est la mort- Octave rétablit l'ordre "correct" des métamorphoses. Par une fusion "dans le grand tout", son âme subit une métamorphose *descendante* (mais il est vrai, sans retour) en s'assimilant, selon la remarque de R. Caillois, à la matière morte, c'est-à-dire à un degré inférieur de l'être. Et quant à ce corps laissé sur terre, il rentre aussitôt également dans un circuit de métamorphoses descendantes: le docteur Cherbonneau s'en empare pour passer d'une existence supérieure à une existence inférieure, échangeant la vie d'un vieux magicien, d'un sage oriental contre celle d'un simple jeune homme à la mode parisienne. C'est lui seul qui effectue, dans ce conte, un véritable avatar, c'est-à-dire le passage conscient et légitime de la nature noble à la nature vile, comme c'est le cas des avatars des dieux de l'Inde(33). Quant à Octave, il semble revivre le destin d'un autre personnage indien évoqué par le docteur Cherbonneau, et dont l'amour allait aussi dans le mauvais sens:

*Oui, voilà bien le diagnostic de l'amour-passion,
une maladie curieuse et que je n'ai rencontrée qu'une
fois -à Chandernagor-, chez une jeune paria éprise d'un*

brahme; elle en mourut la pauvre fille...(34).

Nous l'avons vu, la triste fin d'Octave de Saville a comme cause et comme essence un manque d'être initial. Interdit d'entrée à l'Olympe des demi-dieux, des "bonnes copies" de l'idée amoureuse, il est condamné à se débattre dans les vains efforts de la simulation qui, selon la règle de la "bonne" métamorphose, finissent par le réduire à néant. D'où l'atmosphère singulière -non-tragique, dégagée de toute charge passionnelle- de sa disparition: ce n'est pas une mort au sens strict, car celui-là seul peut mourir qui a de la consistance, qui participe à l'essence des choses. Un homme-simulacre ne meurt pas, il s'évanouit, se révèle n'être qu'une pure "idole".

Pour se rendre compte de la fonction diégétique de cette drôle de mort, on doit se rappeler d'autres textes de Gautier qui mettent en oeuvre le même schéma narratif, où le héros principal est l'imitation, le simulacre d'un autre. Dans chaque cas, le thème de la mort, réelle ou possible, de l'imitateur est bien accusé.

Dans *Deux acteurs pour un rôle*, Henrich le comédien n'échappe que par miracle aux pattes du Diable, s'effondrant "dans le second dessous"(35), dans le sous-sol chthonien du théâtre. Et, plus que la petite croix de sa fiancée, c'est justement le théâtre qui l'a sauvé, en donnant à son imitation sacrilège de l'Esprit du mal, la caution rassurante d'une solide institution sociale. Il est vrai qu'il a tenté une métamorphose ascendante (d'ailleurs le diable n'est-il pas un être *infernal* et, en quelque sorte, inférieur à l'homme?), mais il l'a fait en exerçant son métier, ne fût-ce qu'en amateur, et les abus de cette sorte ne sont pas punis avec trop de rigueur.

Le cas est plus grave dans *Militona*, dont les deux personnages antagonistes, don Andrès de Salcedo et Juancho le torero, à un certain moment du récit, se travestissent réciproquement, laissant pressentir les métamorphoses croisées d'*Avatar*. Il est vrai que leur déguisement est épisodique et superficiel, il n'altère que leur aspect social et non individuel: don Andrès, en revêtant le costume d'un majo, n'entend pas imiter son rival, mais n'importe quel garçon du peuple; de même pour Juancho qui s'habille "en bourgeois" sans vouloir copier don Andrès personnellement. Et pourtant la loi des sens interdits reste bien en vigueur: si don Andrès réussit sa métamorphose descendante et conquiert l'amour de Militona, les vains efforts de Juancho, symbolisés par son travestissement ascendant, n'aboutissent qu'à un échec, à un suicide spectaculaire pendant les courses de taureaux. Pour héroïque et désespérée (capable d'inspirer de l'amour momentané pour lui), sa mort n'en reste pas moins

une mort de simulacre, du faux double, de la victime expiatoire qu'on immolait jadis pour la gloire du roi triomphateur(36). Le simulacre est sacrifié au bénéfice du "prétendant fondé"(37); mais, contrairement à *Avatar*, ce dernier n'a pas à ses côtés une femme divine comme Prascovie Labinska mais une simple jeune fille du peuple, qui n'est que sage et vertueuse sans parvenir au sacre. C'est pourquoi le schéma platonicien se trouve tronqué: il y a bien une mort de faux prétendant, mais il n'y a pas d'"original", de cet être idéal par rapport auquel la "copie" pourrait avérer son authenticité, sa supériorité sur le "simulacre".

Dans *Le Capitaine Fracasse*, les hommes-simulacres sont particulièrement nombreux, ce qui tient surtout à son atmosphère théâtrale. Le héros principal, qui fait lui-même un métier de simulation scénique, est entouré de plusieurs personnages satellites plus ou moins comiques, qui sont également des imitateurs, des hommes-simulacres. Le plus comique de tous, Léandre, tente la voie ascendante, s'efforçant d'être dans la vie l'amant sans reproches qu'il paraît au théâtre(38). Sa prétention est trop ridicule pour infliger à Léandre un châtement plus grave qu'une bastonnade. En revanche, les deux autres satellites de Sigognac sont mis à mort, et ce sont *les seuls personnages qui meurent* dans ce roman d'aventures, plein d'escarmouches, de duels, d'embuscades, etc... Ces deux hommes-simulacres, dans une double perspective des imitations descendantes (le comédien incarne sur scène un poltron burlesque, le brave bandit se déguise en vil mendiant) et ascendantes (le fier-à-bras cherche à exagérer sa valeur, le brigand cherche à exagérer sa force). Le dernier cas est surtout intéressant car Agostin, pour intimider les voyageurs qu'il veut piller, dispose le long de la route des épouvantails empaillés qui représentent ses camarades morts. L'homme-simulacre produit des simulacres au second degré, et ses fantômes improvisés sont aussi des monuments funéraires: le lien entre la mort et la simulation apparaît dans toute son évidence. Dès lors, on comprend pourquoi la carrière d'Agostin devait avoir une fin si cruelle: ce brigand pittoresque et intrépide, un digne adversaire de Sigognac qu'il affronte plusieurs fois dans le roman figure essentiellement le faux-héros, le héros-simulacre du Capitaine Fracasse, au titre plus justifié que Matamore, le pleutre de convention, ou Vallombreuse le sombre grand seigneur. Par conséquent, c'est lui qui doit être mis à mort -dans un supplice spectaculaire et originellement sacrificiel, correspondant par cela au suicide de Juancho dans l'arène de la tauromachie(39)- pour assurer l'apothéose finale du "vrai" héros.

On sait que cette apothéose a été un sujet d'hésitation pour Gautier. Initialement, le romancier se proposait de faire mourir Sigognac de lan-

gueur amoureuse- de cette même maladie de *love's labours lost* dont s'éteint Octave de Saville dans *Avatar* et qui est la cause de son "suicide" final. Si, toute réflexion faite, Gautier a changé d'avis, c'est moins, nous semble-t-il, sous la pression d'un éditeur, qu'en suivant la logique interne de l'oeuvre. En effet, pour autant que Sigognac puisse être défini comme un homme-simulacre, sa simulation est résolument descendante: gentilhomme courageux, il prend le masque d'un fanfaron grotesque. Il aurait bien le droit de prétendre au statut de "prétendant fondé", de la vraie "copie" de la noblesse spirituelle, n'eût été la quasi-absence de l'idéal dans ce roman. La bien-aimée du baron, Isabelle, reste avec toutes ses vertus, une réplique un peu fade de Militona; et la splendide et hautaine Yolande de Foix, qui pourrait mieux remplir la fonction de "déesse"(40) n'est qu'une figure épisodique. Ici, comme dans *Militona*, au schéma tripartite platonicien manque le sommet; le sacrifice du mauvais prétendant (de l'acteur imparfait) au profit du bon prétendant (de l'acteur idéal) se fait sans caution suprême de l'Idée.

Il est vrai que, dans *Avatar*, la trop vertueuse comtesse Labinska, malgré les connotations "divines" s'acquitte mal, elle aussi, de cette fonction narrative. Son union parfaite avec le comte Olaf, conclue dès l'enfance, a quelque chose d'incestueux, et ses aspirations idéales et spirituelles (le patriotisme polonais, les lectures de Novalis) ne servent qu'à *signifier* sa nature supérieure sans en faire une image vraiment séduisante comme c'était le cas de Madelaine de Maupin. C'est pourquoi le rôle "divin", un autre personnage, un troisième simulateur, vient l'assumer dans ce conte. Il s'agit du docteur Balthazar Cherbonneau.

La figure du docteur Cherbonneau réunit plusieurs traits extraordinaires: outre ses connaissances et ses pouvoirs prodigieux sur l'âme humaine, il a une liberté absolue dans l'exercice de ses pouvoirs. En choisissant ses pratiques, il semble guidé par des raisons supérieures et difficiles à saisir pour un simple mortel:

Pour qu'il se décidât à entrer en lutte avec la destruction, il fallait qu'il fût touché de la douleur d'une mère implorant le salut d'un enfant unique, du désespoir d'un amant demandant la grâce d'une maîtresse adorée, ou qu'il jugeât la vie menacée utile à la poésie, à la science et au progrès du genre humain (...). Autrement il disait qu'on ne devait pas contrarier la nature, que certaines morts avaient leur raison d'être, et qu'on risquait, en les empêchant, de déranger quelque chose dans l'ordre universel(41).

Les motifs des cures miraculeuses faites par ce "taumaturge", "méde-

cin des morts”, et “résurrectionniste”(42), ce sont des motifs divins par excellence -la providence et/ou le caprice. C’est ainsi que le docteur semble d’abord pris de pitié pour les souffrants d’Octave et, pour le secourir, entreprend son expérience risquée (et très déloyale à l’égard du comte Labinski), et, ensuite, comme il s’était rendu compte de la “raison d’être” de la mort du même Octave, laisse s’envoler son âme pendant la deuxième expérience. Autre fait notable, le “médecin des morts” est lui-même une espèce de mort-vivant. La description de son regard le prouve assez:

*On eût dit que, par quelque sorcellerie des brahmes
et des pandits, le docteur avait volé des yeux d'enfant
et se les était ajustés dans sa face de cadavre(43).*

Cet échange inquiétant, tout en annonçant l’échange final de corps entre le docteur et Octave, laisse sentir l’origine littéraire de cette

figure échappée d'un conte d'Hoffmann(44).

On pense à *L’Homme au sable*, à ses redoutables opticiens voleurs d’yeux. Ainsi, Balthazar Cherbonneau occupe bien le degré suprême de la hiérarchie des êtres; seulement, par une ironie cruelle, ce n’est pas une belle déesse qui se suffit dans sa perfection; c’est un vieux contrefait, un manipulateur intéressé d’images qui enlève à l’homme, avec les yeux, la faculté même de discerner ces images, de distinguer le vrai du faux.

Par ses expériences essentiellement démoniaques, Cherbonneau met en lumière un problème fondamental de la culture post-romantique (certains disent post-moderne): on a bien des simulacres, des images sans ressemblances, on peut les classer, les remanier de diverses façons, les détruire en croyant consolider par là les “bonnes” images-copies, mais il s’avère en fin de compte que les copies ne renvoient que conventionnellement aux “originaux”, que les essences sont aussi trompeuses que les apparences et qu’il n’y a rien là-haut qui serait absolu et ne serait pas lui-même une “idole”.

Dans ce contexte culturel, la “mort” d’Octave, tout en s’inscrivant dans la série des morts-sacrifices où l’extermination des simulacres est censée servir la cause des “bonnes” images de l’absolu, prend un aspect particulièrement lucide et, du coup, l’homme n’a plus d’espoir de racheter sa disparition par le triomphe d’un être plus parfait. Son âme peut bien se détacher du corps, mais elle ne peut plus lui survivre, même dans l’âme de cet être supérieur(45). Le schème du sacrifice se trouve renversé tout comme celui de l’émanation divine (avatar), et le tragique de la condition humaine moderne vient de cette ruine des grands mythes qui unissaient l’homme à l’univers.

Serge ZENKINE
Moscou

NOTES

1. Georges Poulet, *Études sur le temps humain 1*, Editions du Rocher, 1976, p. 317.
2. Théophile Gautier, *Nouvelles*, Charpentier, 1904, p. 360.
3. *Ibid.*, p. 419.
4. Théophile Gautier, *Récits fantastiques*, éd. Marc Eigeldinger, Garnier-Flammarion, p. 370. Les références sont tirées de cette édition.
5. "... Les imperceptibles filaments qui retiennent l'âme au corps ont été brisés récemment chez vous et n'ont pas eu le temps de se renouer", explique le docteur, p. 367.
6. Michel Picard, *La Littérature et la mort*, PUF Ecriture, 1995, p. 60.
7. *Ibid.*, p. 35. Chez Gautier, on trouve bien des récits de deuil -des contes en prose comme *L'Ame de la maison* ou *L'Enfant aux souliers de pain*, des poésies comme "Les Joujoux de la morte" ou le "Glas intérieur". Mais de toute évidence ce n'est pas le cas d'*Avatar*.
8. *Avatar*, pp. 282-283.
9. *Ibid.*, p. 307.
10. Gustave Flaubert, *Oeuvres complètes 1*, L'Intégrale, Seuil, 1964, p.571.
11. *Ibid.*, p. 686.
12. Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme*, Folio, Essais, pp. 75-76. Le panthéisme mystique de Gautier a été bien étudié dans l'article de G. Poulet cité plus haut. Dans *Avatar*, la topique panthéistique et gnostique est évoquée dans le discours du docteur Cherbonneau: "... L'univers n'est peut-être qu'un rêve de Dieu ou qu'une irradiation du Verbe dans l'immensité", p. 312.
13. "Mimétisme et psychasthénie légendaire", *op. cit.*, p. 113.
14. *Avatar*, p. 339.
15. *Ibid.*, p. 329. La ressemblance physique, ici, n'est bien entendu qu'un degré suprême de la dissemblance, celle des âmes.
16. P. 315.
17. W. Goethe, *Faust et le Second Faust*, traduction Gérard de Nerval, Garnier frères, 1879, pp. 223-224.
18. *Ibid.*, p. 254.
19. P. 372.
20. Par une coïncidence providentielle, son nom figure dans *Avatar* (p. 304), désignant le naturaliste Jean-Philippe Deleuze, partisan du magnétisme animal.
21. Gilles Deleuze, "Platon et le simulacre", *Logique du sens*, Minuit, 1969, pp. 292-306.
22. *Ibid.*, pp. 295-296.
23. *Ibid.*, p. 297.
24. *Le Banquet*, 189d-191d. Récits p. 298.
25. P. 356.
26. Il est curieux que le docteur n'a pas eu à inviter: le comte lui-même "alla visiter le thaumaturge" excité par une "curiosité demi-crédule", p. 310.
27. G. Deleuze, *op. cit.*, p. 296.
28. *Avatar*, p. 348.
29. Platon, *Le Banquet*, 180d.
30. *Avatar*, p. 299.
31. Joseph Savalle, *Travestis, métamorphoses, dédoublements*, Minard, 1981.
32. Par cette tentative, il s'oppose à Jupiter de l'*Amphitryon* de Molière, source évidente de l'intrigue d'*Avatar*, qui, lui aussi, a pris la forme de l'époux de sa maîtresse. Mais quod licet Jovi, non licet bovi: pour le dieu antique la métamorphose était descendante, pour le jeune amant parisien, ascendante.

33. Dans le texte du conte, ce "bon" ordre des métamorphoses est bien mentionné, à propos des "neuf Avatars déjà accomplis de Wishnou, en poisson, en tortue, en cochon" etc.. pp. 309-310: le dieu s'humilie en prenant les apparences des êtres inférieurs.
34. P. 291.
35. P. 207.
36. Pour l'interprétation anthropologique et historique de ce rite, voir par exemple J. G. Frazer, *Le Rameau d'or* (chap. XXV, "Les Rois temporaires") et Mikhaïl Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais* (chap. 3, la notion de "sacrifice carnavalesque").
37. Pour apprécier le sens sacrificiel de cette scène, il suffit de la comparer avec la scène finale de *Salammbô* de Flaubert, qu'elle pourrait avoir influencée et qui est située, elle, dans le cadre d'une civilisation archaïque. Ici et là, un héros meurt d'une mort atroce et spectaculaire, tandis que la femme qu'il aimait le regarde fascinée et bouleversée.
38. Pour la figure de Léandre, comme double comique du baron de Sigognac, voir Françoise Court-Perez "Vallombreuse et Léandre: le langage de l'amour", *BSTG* n° 14, 1992.
39. Le thème de l'amour féminin n'est pas absent non plus de cette scène: c'est la petite Chiquita qui aide son ami à mourir sans souffrance.
40. "Moi je préfère Yolande de Foix" avouait Gautier à sa fille, Judith Gautier, *Le Collier des jours. Le second rang du collier*, La Renaissance du livre, sd, p. 102.
41. *Avatar*, p. 309.
42. P. 310, p. 308.
43. P. 280.
44. P. 279.
45. Le problème sera repris par Gautier dans *Spirite*, qui s'interroge précisément sur la survie de l'âme: mais ici, il ne s'agit pas d'analyser cette dernière oeuvre.

**JETTATURA: LA COMEDIE DE L'IMPENSABLE
OU LES MASQUES DU DEMON DESCRIPTIF**

*Ce qui revient , c'est la nuance. Je
vais ainsi, jusqu'à la fin de la
tapisserie, d'une nuance à l'autre
(la nuance, c'est ce dernier état de
la couleur qui ne peut être nommé,
c'est l'Intraitable).*

Roland Barthes

Le conte gautiériste, à l'instar du roman balzacien, minimalise le récit par une surcharge de discours, si bien que ce que dit Genette du "démon explicatif"(1) chez Balzac, convient tout à fait à ce qu'on pourrait appeler "le démon descriptif" chez Gautier. Dans les deux cas, l'économie de l'excès "étouffe" le narratif et signe les limites du genre. Là où Balzac, par pléthore d'explication, joue un mauvais tour à la vraisemblance et au réalisme, Gautier, par pléthore de description, déséquilibre le fantastique et le fait basculer du côté du réel, plus particulièrement du côté de l'impossibilité à représenter le réel. *Jettatura*, plus que dans tout autre conte, par la longueur et l'accumulation des descriptions, entrave ostensiblement le récit. Sur fond de mort, de superstition et d'exotisme, les personnages et les décors soumis à la décomposition sont étroitement tenus l'un à l'autre par un lien analogique, sans que pour autant s'établisse de causalité entre le mauvais oeil et la mort des protagonistes, Alicia Ward et Paul d'Aspremont. La causalité est retardée, mise en suspens, brouillée, tout au long du conte. Les interventions du narrateur prétendant justifier au lecteur un tel "abus" de descriptions, sont d'ailleurs significativement de l'ordre du 'il faut peindre', du "nous vous devons" un portrait, ou du "songez que nous sommes à Naples"(2). Cette économie de l'excès, sous couvert d'expliquer le retour d'un personnage dans un lieu -Paul dans la villa où séjourne Alicia- d'établir un contraste entre personnages -Alicia/le Commodore- ou d'insérer le conte dans un cadre

napolitain, n'élude rien d'autre que l'impossibilité à dire l'histoire du mauvais oeil. Impossibilité qui s'énonce dans le titre même du conte et qui, très tôt, met en place le dispositif du trompe-l'oeil. Immédiatement mis en suspens, le titre étranger fascine le regard du lecteur selon la logique même de l'amulette propre à la croyance au mauvais oeil. ("un oeil pour un oeil"). En effet, la traduction de *Jettatura* que donne un des narrateurs-personnages, le comte Altavilla, rival "redoutable" de Paul, passe par le détour de l'italien *fascino*, le mauvais oeil, au sens fort et démonique de la tradition folklorique (*mal'occhio*) et en occulte le sens moderne. Sens, cependant, que dévoile le démon "descriptif" au travers des fissures de la narration et de la structure répétitive du conte. *Jettatura*, au sens moderne, veut en effet dire la fascination qu'exerce sur un sujet, non plus le démon du folklore, mais la passion (une histoire d'aveuglement)(3). Or, c'est par le biais de la littérature, en l'occurrence Alexandre Dumas(4), que le terme acquiert, dans la modernité, un sens ambivalent, désignant à la fois le démonique, la passion et la fiction.

Fascinateur, le "démon descriptif" cache un autre "démon", celui de l'analogie. En effet, dans *Jettatura*, l'accumulation excessive et suspecte de portraits, sous prétexte de mieux capter l'influence du mauvais oeil force les similitudes entre le mauvais oeil et la décomposition et/ou la mort des personnages. *Jettatura* use du masque descriptif, pour mieux tourner le mauvais oeil dans tous les sens, jusqu'à fondre, non sans humour, dans une "suprême analogie", fantastique, désir, superstition et exotisme.

Tout laisse ici à penser que le mauvais oeil n'est qu'un effet de mauvais oeil ou un effet fantastique. Or Clément Rosset, bien que parlant du fantastique dans le contexte du cinéma, a souligné l'extrême labilité des frontières entre fantastique et réel et va même jusqu'à parler du fantastique en termes de "réalisme intégral"(5). Selon lui, le fantastique, loin de s'opposer au réel, en est à la fois

partie contradictoire et partie prenante(6).

Pour Rosset, l'extraordinaire, l'extra-normalité, ne sauraient se concevoir que dans leur interférence avec l'ordinaire, interférence sans laquelle le fantastique sombrerait dans l'illumination ou la science-fiction:

C'est pourquoi la condition sine qua non du fantastique, qui peut d'ailleurs lui tenir lieu d'exacte définition, n'est pas du tout dans la production d'êtres irréels ou surnaturels, mais bien dans le fait que ceux-ci intéressent les êtres reconnus comme réels et naturels, par une contagion de l'autre qui vient s'emparer du même en personne(7).

Gautier était loin de l'ignorer. Sa critique de la publicité déployée pour la vente des contes d'Hoffmann est à cet égard révélatrice. Gautier insiste sur l'incompréhension du public face au fantastique, incompréhension qu'alimentent les vignettes caricaturales en présentant le conteur allemand paré de la panoplie du buveur et du fumeur invétéré, finalement de celle de l'individu à la raison nébuleuse:

La cause de la rapidité du succès d'Hoffmann est assurément là où personne ne l'aurait été chercher (...) Hoffmann, en effet, est un des écrivains les plus habiles à saisir la physionomie des choses et à donner les apparences de la réalité aux créations les plus invraisemblables (...) Sa manière de procéder est très logique, et il ne chemine pas au hasard dans les espaces imaginaires(8).

La remarque de Marie-Claude Schapira sur la démarche gautiériste va en ce sens et permet de recontextualiser l'intérêt du conteur pour un monde extérieur dans une problématique du fantastique au sens où l'entend Rosset:

Son appropriation du réel ressemble à une sorte d'anneau de Moebius dont l'endroit, qui est manqué d'intérêt pour la réalité, est en continuité parfaite avec l'envers qui est attachement violent à l'apparence et la matérialité des choses(9).

A plus d'un titre, le "démon descriptif" de Gautier en appelle au réel à la fois comme appui et comme repoussoir. Dans *Jettatura*, le cadre exotique du conte, d'où surgit le mauvais oeil relève bien de cette dynamique, si bien que l'arrivée de Paul à Naples, modulée par le refrain légendaire

Vedi Napoli et poi mori(10)

pourrait servir d'exergue au conte. Non seulement la baie de Naples est noircie des suies du Vésuve, mais elle est d'emblée présentée comme "plutonique" ou comme semblable aux "usines de Birmingham(11). En cela, elle fournit le cadre idéal d'une histoire d'amour sur laquelle plane une fatalité, et sa "mise en image" accentue cet effet. Naples se fait d'autant plus inquiétante, plus réelle, qu'elle passe par une "mise en cadre":

La baie présentait cet aspect invraisemblable pour des yeux septentrionaux et que lui donnent ces gouaches italiennes encadrées de noir (...) et plus fidèle qu'on ne pense dans leur exagération crue(12).

Cette mise en scène du Voir, d'où surgit le mauvais oeil, s'accompagne d'un encombrement du récit par des objets-fétiches, personnages, amu-

lettres, tableaux, etc... La critique a longuement souligné cette particularité du texte gautiériste pour que l'on y revienne ici. Rappelons cependant un sens oublié "refoulé", du fétiche qu'a déjà relevé M. C. Schapira: le factice. Or c'est justement en tant que fabrication, artefact, artifice, parure, c'est-à-dire objet qui manipule le réel, que l'objet-fétiche se fait générateur de fantastique. Plus vrai que le vrai et moins vrai que le vrai; l'objet-fétiche, selon J. Baudrillard(13), a pour fonction de servir un système de différences factices. Dans le cas des contes de Gautier, à l'instar de ceux d'Hoffmann, l'objet-fétiche dévoile le caractère artificiel de la différence entre réalisme et fantastique. Et la fétichisation des personnages permet à nouveau d'appuyer cela en désignant le caractère réel, c'est-à-dire factice, de l'objet décrit. Car c'est dans l'élimination radicale de l'objet que se révèle dans la dynamique lacanienne du désir ("le désir du désir à l'Autre") son manque essentiel à être. D'où, partout, chez Gautier, des motifs de décomposition, et dans *Jettatura* cette surcharge de décomposition, comme pour mieux montrer le mauvais oeil. La fétichisation ayant, chez Gautier, pour corrélat l'inscription obsédante du fantastique dans la mort, l'ultime impensable, imprésentable, voué à l'indicible et au rabâchage. Dans *Jettatura*, "le démon descriptif", selon une logique baroque, "Être, c'est Voir"(14), tout en tentant de saisir le réel de portraits en portraits, n'atteint jamais qu'au paraître. Ainsi le mauvais oeil se fait à la fois artefact descriptif et artefact de lecture: les médiateurs qui le montrent, portraits, amulettes et témoignages sont aussi ceux qui le perdent. Le mauvais oeil se dérobe, dès qu'emporté dans la présentation répétée de ses médiateurs et dès que le lecteur en détourne la vue.

Autour du mauvais oeil, cet infiniment même/autre

Le premier portrait de Paul place d'emblée le visible dans le circuit de l'indicible. L'aspect terrifiant du "voyageur bizarre" ne réside pas dans son irréalité, à savoir sa ressemblance au démon -du moins celle que les représentations habituelles en donnent

au moyen des cornes, des sourcils, des rictus(15)

des flammes et des tons verts et tigrés du regard, mais dans "l'expression indéfinissable"(16) de son regard. L'indéfinissable est le produit d'un composé d'étrange et de familier, de même et d'autre; en d'autres termes d'une "inquiétante étrangeté". C'est en effet à partir du moment où un léger et bref décalage, le froncement des sourcils, fait apparition dans l'ordre du réel, que le portrait se métamorphose en objet terrifiant. Objet d'autant plus terrifiant qu'il installe un espace d'incertitude entre

l'homme du monde et le démon, entre le même et l'autre, entre le si familier et le pourtant si étrange:

(...) Ses yeux étaient extraordinaires (...) Le peu d'épaisseur des os du nez les faisaient paraître plus rapprochés que les mesures des principes du dessin ne le permettent, et, quant à leur expression, elle était vraiment indéfinissable (...) s'ils se fixaient sur quelque personne ou quelque objet, les sourcils se rapprochaient, se crispaient et modelaient une ride perpendiculaire dans le front: les prunelles, de grises, devenaient vertes, se tiguaient de points noirs, se striaient de fibrilles jaunes; le regard en jaillissait aigu, presque blessant; puis tout reprenait sa placidité première, et le personnage à tournure méphistophélique redevenait un jeune homme du monde(17).

La description de Paul, soumise à un jeu infini de voilement/dévoilement procède bien de l'effet du masque. Ce qui est établi n'est jamais que la duplicité du jettatore, l'autre ne se détachant jamais du même. D'où l'apparente précision de la description. Car si le "démon descriptif" prétend épuiser tous les possibles de la représentation scripturale, il n'en est pas moins mis au défi. Si proche et si lointain du réel, l'objet singulier, qu'est le mauvais oeil, finit par s'esquiver sous une série de comparaisons illusoire:

*Le peu d'épaisseur des os du nez (les yeux)
faisaient paraître plus rapprochés que les mesures des
principes du dessin ne le permettent(18).*

L'appel à la légende selon laquelle
*un peintre italien composa un masque de beautés
disparates(19)*

pour mettre en cadre "l'archange rebelle" n'offre tout au plus, du mauvais oeil, qu'une "impression de ce genre"(20). Le démon descriptif piétine dans la tautologie. Il ne peut expliquer un portrait que par d'autres portraits dont le modèle d'origine, soit inexistant, soit fictif, ne cesse de se dérober. Ainsi médiatisé, le mauvais oeil se donne pour impensable et sa projection dans les confins de l'indicible voue le conte à la répétition.

Le mauvais oeil est introduit à nouveau plus loin par le biais de témoignages redondants qui, d'un personnage à l'autre, se résument à expliquer un fait singulier par un discours tout aussi singulier. De même que le portrait de Paul bute sur des comparaisons infinies, les témoignages rapportés dans les cuisines de l'hôtel de Naples, errent dans les dédales

du Voir et de la parole tautologique pour finalement épouser la remarque d'Alicia Ward, victime présumée du mauvais oeil, à savoir parler du mauvais oeil, c'est

expliquer l'inconnu par l'inconnu(21),

le *fascino* par la *jettatura*, l'étranger par l'étranger, l'étrangeté par l'étrangeté, l'effet par l'effet. C'est non seulement sous forme anecdotale, mais par prolifération d'anecdotes, où, là encore, la description couvre la narration, que la preuve du mauvais oeil *s'énonce*.

Les ruptures dans l'ordre du quotidien, loin d'être élucidées, sont relatées sur un mode magique. L'indice fait signe et sursignifie. Du même coup, on assiste à un grossissement comique du détail qui génère une série de clichés. Le "j'ai vu" se conjugue ici avec le "on dit" pour produire une vérité truquée: voir, c'est croire, dire, c'est être. "Vérité" qui s'affirme d'autant plus qu'elle est corroborée par la loi, le discours du plus grand nombre:

La mer était unie comme une glace, continua le facchino, et pourtant une vague énorme a secoué si rudement la barque de Gennaro qu'il est tombé à l'eau avec deux ou trois de ses camarades. -Est-ce naturel? Gennaro a le pied marin cependant, et il danserait la tarentelle sans balancer sur une vergue (...) mais il y avait à bord du bateau à vapeur un monsieur qui regardait d'une certaine manière, -vous m'entendez! -Oh! parfaitement, répondit le choeur en allongeant l'index et le petit doigt(22).

Comme dans le fait divers, pour transmuter la coïncidence en fait, il faut en passer par les "circuits de dérision". Le dire amplifie le voir et fait appel à la répétition:

Répéter, c'est signifier, cette croyance est à l'origine de toutes les anciennes mantiques(23)

disait déjà R. Barthes du fait divers. Si le fait divers, à la différence de la superstition,

n'appelle pas ouvertement d'interprétation surnaturelle(24)

la logique en est la même. Dans le fait divers, comme dans la superstition, il y a

conversion du hasard en signe(25).

Et c'est ainsi que le jettatore "règle" les changements climatiques:

Ce matin je l'ai vu à la fenêtre, l'oeil fixé sur un nuage pas plus gros que la plume qui s'échappe d'un oreiller décousu, et

aussitôt des vapeurs noires se sont assemblées, et il est tombé une pluie si forte que les chiens pouvaient boire debout(26).

De plus, dans *Jettatura*, le “on dit” qui fonde la parole superstitieuse, par un certain recours à l'intratextualité, revêt un statut particulier. L'accumulation d'anecdotes qui suit, conformément au phénomène de la rumeur, sont un pâle écho du portrait initial de Paul d'Aspremont, présenté par le narrateur extradiégétique (Gautier) et elles sont, de surcroît, motivées par la xénophobie. On fait ici de l'extraordinaire avec de l'ordinaire; les habitudes alimentaires de l'étranger sont rabattues sur l'étrangeté dès lors que, par contraste, la distance entre le même (l'italien) et l'autre (l'anglais) se trouve agrandie. Cette extension de la distance qui fonde le témoignage du mauvais oeil, justifie du même coup l'association syllogistique alientation/mauvais oeil:

(..) L'étranger mange peu; il a renvoyé les zuchettes farcies, la friture de poulet et le macaroni aux tomates que j'avais pourtant apprêtés de ma propre main! Quelque secret étrange se cache sous cette sobriété. Pourquoi un homme riche se priverait-il de mets savoureux et ne prendrait-il qu'un potage aux oeufs et une tranche de viande froide?-Il a les cheveux roux, dit Gelsomina (...)-Et les yeux un peu saillants, continua Pepina (...)-Très rapprochés du nez, appuya Timberio (...)-Et la ride qui se forme entre ses sourcils se creuse en fer à cheval, dit en terminant l'instruction le formidable Virgilio Falsacappa; donc il est...(27).

Relevant des mécanismes de la rumeur, le discours tenu dans le conciliabule des cuisines procède à la fois par perte et par amplification de l'hypotexte, le portrait initial de Paul d'Aspremont. L'hypertexte, le portrait des cuisines, se construit par reprise et altération de l'hypotexte. Là où le “démon descriptif” de l'hypertexte se perd dans ceux du stéréotype. Signe d'une dissonance entre l'événement et le sens, le “mauvais oeil” n'est jamais qu'affaire de *véridiction*. Sa vérité, d'ordre discursif, est celle du radotage. Dans son manque fondamental de clôture elle ne peut qu'en appeler à une infinité de témoignages. C'est précisément en cela que la superstition devient contagieuse et qu'elle se fait littérature. Et Paul se laisse ainsi prendre au piège du mauvais oeil.

Tobin Siebers dans une lecture de *Jettatura* dans le contexte social du phénomène du bouc émissaire a montré que la logique de la superstition consiste à muer des identités en “représentation de la différence”(28). C'est en effet ce que visent la glose des cuisines de l'hôtel de Naples et

celle du comte Altavilla, en désignant Paul comme jettatore; les uns par un recours à l'oralité, le "on dit", l'autre par un recours aux témoignages littéraires sans pour autant négliger la parole populaire, car les dimensions de l'amulette sont amplifiées: les cornes "menaçantes" qui accompagnent les bouquets de fleurs que le comte Altavilla envoie à Alicia ont bien trois pieds de long. Dans tous les cas, selon T. Siebers, la parole collective l'emporte et suffit à marginaliser Paul d'Aspremont, soit qu'il s'agisse d'affirmer un talent de cuisinier, une beauté, ou d'éliminer un rival. C'est bien sous la pression du groupe, comme le montre T. Siebers, que Paul finit par se culpabiliser et se voir en *jettatore*. Néanmoins, il s'agit d'un voir livré au trompe-l'oeil et qui se double d'un dire livré aux mécanismes de l'illusion. Car pour que la contagion ait lieu, il ne suffit pas qu'il y ait culpabilité ou renversement de l'identité en différence, mais bien zone d'hésitation entre le même et l'autre, et c'est dans cette zone que s'opère la métamorphose de Paul.

C'est à partir du moment où Paul commence à lire le traité de Valetta qu'il se sait jettatore. Le livre trouvé par hasard, au dire du narrateur extradiégétique, est loin d'être une coïncidence. On sait à ce stade du conte que la croyance en la jettature est chose commune à Naples. L'insistance mise sur les amulettes et les gestes de la main, dans la sphère publique aussi bien que dans la sphère privée, s'applique à toutes les couches sociales napolitaines, en allant du comte Altavilla aux spectateurs de théâtre et aux employés de l'hôtel. Il n'est donc pas surprenant de trouver le traité de Valetta chez un bouquiniste. La découverte du traité est cependant présentée comme une coïncidence et est interprétée comme un signe du destin par Paul:

le livre lui parut placé là par la main de la fatalité(29).

Il y a ici une double opération de truquage, de la part du narrateur extradiégétique qui, dans un premier temps, détourne un hasard pour en faire un fait et qui, dans un deuxième temps, nous expose la logique du "on dit", telle qu'on la trouvait dans les cuisines de l'hôtel et que Paul a maintenant intériorisée. Le décodage des signes de la jettature procède de la même manière qu'auparavant:

Plusieurs circonstances de sa vie qui jusque là lui avaient semblé obscures et dont il avait vaguement accusé le hasard, s'éclairaient maintenant d'un jour livide(30).

Reprenant un à un tous les événements tragiques de sa vie depuis le jour de sa naissance qui coïncide fatalement avec celui de la mort de sa mère, Paul trouve la preuve irréfutable de sa jettature. Ce qui devient

signe, est moins les événements en eux-mêmes, attribués par Paul avant la découverte du traité au hasard, que leur répétition. Conformément aux mécanismes de la superstition, la répétition change la coïncidence en fait: Paul a bien été

préparé à la crédulité par une foule de petits incidents(31).

Il en va de même pour les signes gestuels et les amulettes napolitains, auxquels la lecture du traité confèrent pour la première fois un sens. Ainsi décodés, ces signes se répètent avec insistance et se multiplient à l'excès dans la scène du Voir, dans le quotidien, comme dans la mémoire de Paul. Or le traité de Valetta est à deux reprises discrédité par le narrateur extradiégétique: d'abord sa lecture agit sur Paul à la manière dont un manuel de médecine agirait sur un "homme sain" qui l'ouvrirait par "hasard ou par distraction"(32). Comme dans le cas du fait divers, le traité de jettature ne prouve du mauvais oeil qu'une similitude forcée entre les signes, entre symptômes et sujet. Ensuite, comparé à *La Clef des songes*, il aurait été lu à Paris comme

un vieil almanach farci d'histoires ridicules(33).

Transporté dans un lieu étranger, il acquiert aux yeux de Paul une valeur absolue de vrai:

Tous les signes distinctifs décrits par Valetta, il les possédait(34),

mais cette vérité est loin d'être prise au sérieux par le narrateur:

Il le lut avec une secrète horreur, comme un profane épelant sur un grimoire des évocations d'esprit et des formules de cabale(35).

De plus, la narration, surchargée de comparaisons forcées opère, là encore, à la façon d'un masque, jouant sur toutes les facettes du même/autre, et par là même, dissimulant et exposant toute sa duplicité.

Le deuxième portrait de Paul se regardant dans le miroir est en fait un pastiche du premier. Il s'énonce dans le même style que le premier; on y retrouve les mêmes comparaisons mais hyperbolisées, caricaturées jusqu'au cliché. L'"archange rebelle" se meut en "archange déchu"(36), les "prunelles qui se tиграient" sont maintenant

comme des vipères convulsives(37),

les sourcils qui soulignent "le regard aigu, presque blessant" en sculptant

une ride perpendiculaire dans la peau du front

se sont métamorphosées en

arc d'où vient de s'échapper la flèche mortelle(38).

Les comparaisons sont maintenant prises au pied de la lettre, le rapport analogique qui les fonde est forcé, amplifié à l'extrême, jusqu'à ce que la prunelle soit la vipère, le sourcil l'arc et le regard la flèche mortelle. Un peu comme dans les portraits d'Arcimboldo dont parle R. Barthes, l'analogie est

*poussée jusqu'à se détruire elle-même comme analogie:
la comparaison devient métaphore(39).*

Dans cette logique, Paul n'est plus comme le démon ou comme la méduse, il est démon et Méduse: il est le mythe à l'origine de la croyance au mauvais oeil(40). Telle est la rhétorique du miroir d'où surgit le monstre. Du même coup l'aspect inquiétant parce qu'indéfinissable du portrait initial, par un jeu de miroir, se perd, et le deuxième portrait s'avère être un pastiche satirique du premier; il en constitue même la critique. De cette forgerie du modèle et de sa présentation, surgit le rire. Le rire, dit C. Rosset est signe de

désaccord entre le réel et sa présentation(41)

ou présentation du réel dans toute sa singularité, c'est-à-dire, dans l'impossibilité fondamentale sans laquelle on se trouve de la re-présenter(42). Et c'est en ce sens, que dans Jettatura le "démon descriptif" se double du "démon de l'analogie" et que son mauvais oeil parvient à emboîter les thèmes de la mort dans ceux de la superstition et de la vie.

Le mauvais oeil et la mauvaise vue

Le portrait d'Alicia n'échappe pas à ce principe. Il passe de la même manière par une série de jeux de miroir. Le premier portrait vise à saisir, au dire du narrateur extradiégétique,

*un idéal dont les conditions semblent se
contrarier(43),*

à savoir la beauté intraduisible d'Alicia (les extrêmes blancheur du teint, rougeur des lèvres, noirceur des cheveux). Or, comme l'a noté François Brunet, Alicia est un "nulle part"(44). Littéralement, peut-on dire, elle n'est pas. Déjà, par sa fétichisation (comme maquillée, comme parée et soumise à la découpe et la "mise en cadre" du corps dans un avant-goût de l'esthétique baudelairienne), elle s'impose en tant que non-être; de plus, elle est un composé éclectique des

*gouaches de Lewis, représentant le harem du Caire,
des "figures de Maclise" et surtout des
exagérations de la poésie orientale.*

Elle est à la fois dans le cadre et hors du cadre. Néanmoins, ce qui

contrarie ici dans le tableau, est moins l'obsession baroque du détail à laquelle est soumise Alicia, que le glissement d'une dissonance dans la composition et qui vaut au lecteur une justification du narrateur:

*Si vous blâmez cet abus du corail, songez que nous
sommes à Naples, et que les pêcheurs sortent tout exprès
de la mer pour vous présenter ces branches que l'air
rougit(45).*

En effet, si la blancheur de la neige, du lait, de l'albâtre, les lèvres de cerise, le noir de la nuit sur les ailes du corbeau, le cou de cygne, les gouaches, en somme toute la panoplie des clichés du féminin de l'époque, ne choquent pas l'oeil du lecteur, la quantité des coraux dont est affublée Alicia est en revanche inhabituelle. Il s'agit donc de situer un "nulle part", un "non-être" dans un cadre napolitain factice. Or, comme l'a remarqué T. Siebers, le corail, dans la tradition superstitieuse, est une amulette contre le mauvais oeil. Alicia devrait donc être protégée contre le mauvais oeil. Rappelons aussi à ce propos, comme l'a souligné F. Brunet, que l'onomastique n'est jamais "livrée au hasard"(46) chez Gautier. Or l'anglais "ward" contient le "garde" et le "gardé". Alicia est donc, dès le début du conte, doublement parée contre les méfaits du jettatore. L'explication du "démon descriptif", mentionnée plus haut, reste insuffisante et esquive le sens superstitieux du corail. L'explication relève du tour de passe-passe, elle permet d'amener le portrait de l'oncle-tuteur, le commodore (un portrait doit nécessairement en amener un autre) et d'emporter le lecteur dans d'autres descriptions, tout en esquivant la présence furtive du corail. Le corail est justement la fausse note dans le conte qui contredit dès le début la jettature, mais le démon descriptif s'efforce de le masquer.

Ce qui, dans la série de portraits qui suit, fait croire à l'influence du mauvais oeil est le gommage progressif des couleurs. Le premier regard de Paul sur Alicia provoque la disparition du rouge. Or Alicia est déjà rose, avant même que Paul ne la regarde:

*jolies couleurs rose (...) disparurent des joues
d'Alicia comme la rougeur du soir quitte les joues de la
neige de la montagne quand le soleil s'enfonce à
l'horizon(47).*

La comparaison accomplit un déplacement discret par rapport à la description originelle; la neige est sortie de son cadre initial et entre dans le paysage. Alicia est un métonyme du paysage nocturne; sortie du cadre des peintres, elle s'est fondue dans le paysage. Au niveau symbolique, elle est déjà morte. Immédiatement après cette spectralisation d'Alicia,

Paul et son oncle passent à table et on apprend que
le soleil s'était plongé dans la mer(48).

En somme, le démon descriptif joue ici de l'analogie au sens étymologique du terme que rappelle R. Barthes: proportion(49). Le sens du mauvais oeil varie selon le degré de distance que le narrateur et le lecteur lui prêtent. De trop près, le gommage de la couleur semble lié au mauvais oeil; de loin, le gommage de la couleur se sépare du mauvais oeil. C'est en exhibant la nécessité de faire un portrait, de mettre des couleurs, et en colmatant les fissures de la description par de fausses justifications, que le "démon descriptif" parvient ici à maintenir l'illusion du mauvais oeil.

Le passage d'Alicia de la "femme" à l'"ange céleste" est un artefact descriptif. Sa spectralisation commence dès sa sortie du cadre pictural; Alicia mourante est significativement rehaussée "à demi" par "deux ou trois coussins du Maroc"(50). La spectralisation est ensuite appuyée par la médiatisation du portrait par la littérature; déjà comparée à Ophélie dans le rêve de Paul(51), Alicia est présentée comme "une héroïne de Shakespeare"(52) lorsqu'elle annonce au jettatore, en appelant son regard, qu'elle sera sa femme d'ici un mois: ses prunelles "sont (alors) comme des étoiles"(53), ses

pommettes d'une pureté et d'une ardeur céleste(54)

et elle revêt

*une beauté radieuse, alarmante, presque
surnaturelle*(55).

Le portrait d'Alicia par le commodore n'a plus qu'à aplatir les clichés du narrateur extradiégétique dans le langage des officiers de marine:

*C'est trop blanc, trop rose, trop pur, trop parfait;
il manque à ces corps éthérés le sang rouge grossier de
la vie*(56),

tandis que le comte Altavilla n'a plus qu'à transposer les mêmes platitudes dans son style ampoulé:

*L'élément terrestre s'efface et laisse dominer
l'élément angélique. Miss Alicia devient une perfection
éthérée que, fussiez-vous me trouver matériel, je n'aime
pas voir aux filles*(57).

De versions en versions, le mauvais oeil se fait de plus en plus effet de langage, et le détail dissonant de l'ensemble, le corail, reste enfoui dans les couches descriptives, là où il rejoint un autre détail oublié dans le récit: Alicia à son arrivée à Naples a "engraissé", mais plus loin on

apprend qu'elle n'a gagné que sept onces.

T. Siebers a noté que le conte ne nous donne aucune information concernant les causes du séjour à Naples et qu'en fait Alicia présenterait tous les symptômes de la consommation, c'est-à-dire de la tuberculose. Or le commodore associe la spectralisation d'Alicia à celle de sa mère, Nancy Ward, "qui mourut à dix-neuf ans"(58) et qui, pourtant n'avait jamais été sous l'emprise du "regard d'aucun jettatore"(59). Le conte, en dissimulant les symptômes de la maladie d'Alicia dans les couches descriptives, parasite le symptôme naturel.

Jettatura, par son économie de l'excès et sa complexité structurelle est une véritable mise en scène de l'impensable. Le débordement excessif sur le narratif de la part du et/ou des narrateurs attestant la véracité du mauvais oeil, agit en trompe-l'oeil. Tout se passe comme si la scène des cuisines de l'hôtel de Naples était répétée tout au long du conte avec quelques variations. Le témoignage du mauvais oeil, de versions en versions, avec nuances de style, quant aux thèmes du spectre et de l'ange, loin de confirmer l'influence du mauvais oeil, l'infirmant, à condition toutefois de garder la distance nécessaire, de lire dans les déplacements répétés de l'espace du conte, dans ses fissures, les fondations fragiles de la description.

A la fin du conte, le commodore, de "cramoisi" "est devenu pâle"(60). Subit-il à son tour l'influence du mauvais oeil dont se joue, dans l'ultime comédie du dire et des failles, le "démon descriptif"? La contagion du mauvais oeil est ici le résultat d'un renversement du rouge et du blanc. Le portrait du commodore est avant tout, on s'en souvient, introduit et composé par jeu de contraste. Mais l'excès du rouge frappe l'oeil et vire au blanc. Ainsi, les comparaisons atténuées s'évanouissent sous les comparaisons forcées par amplification du concret:

*Pareil à un vieux Peau-Rouge qui se serait tatoué
avec de la craie (...) le commodore faisait
involontairement penser à une grosse praline entourée de
coton(61).*

Le tatouage à la craie se métamorphose en coton, et le coton envahit la praline, si bien, qu'ainsi composé, le commodore est d'avance décomposé. *Jettatura*, dans les dédales de la description, dans le suspens de la fin, dévoile le semblant du réel et tourne les drames du désir et de la superstition en dérision. Le mauvais oeil est signe d'une dissonance profonde "entre le réel et sa présentation", d'où la doublure comique du conte. La pâleur soudaine du commodore, après avoir discrètement tenu

le lecteur à distance du mauvais oeil, l'invite à relire le conte, c'est-à-dire à approcher d'un peu plus près le mauvais oeil. Dans ce coup de force final, le "démon descriptif" montre à nouveau au lecteur les masques du démon de l'analogie et la superstition, de nuances en nuances, ceux de la littérature et de l'"Intraitable"

Dominique D. FISCHER

NOTES

1. Voir Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp. 79-86.
2. Théophile Gautier, *La Morte amoureuse. Avatar et autres récits fantastiques*, Paris, Gallimard, 1981, p. 343.
3. Voir Dominique Fisher, "A propos du mauvais oeil ou les imprésentables rais de la mort", *BSTG* n°17, 1995.
4. Willa Appel a démontré qu'à partir du dix-huitième siècle le mythe de la jettature n'est plus soutenu que par la littérature. Sur l'ambiguïté de l'essai de Nicola Valetta et de la biographie fictive d'un jettatore du journal d'Alexandre Dumas (1841-1843), voir "The Mythe of the Jettatura", *The Evil Eye*, Clarence Maloney ed., New-York, Columbia U.P., 1976, pp. 16-27.
5. Clément Rosset, *L'Objet singulier*, Paris, Minuit, 1979, p. 52.
6. P. 52.
7. Pp. 52-53.
8. P. 457.
9. Marie-Claude Schapira, "Une Relecture des nouvelles de Gautier", *BSTG* n°3, 1981, p. 17.
10. P. 328.
11. P. 339.
12. P. 346.
13. Voir Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, pp. 95-113.
14. Sur le Voir baroque dans la modernité, voir Christine Buci-Glucksmann, *La Folie du Voir*, Paris, Galilée, 1986.
15. P. 331.
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*
21. P. 367.
22. P. 363.
23. Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 194.
24. *Ibid.*
25. *Op. cit.*, p. 196.

26. P. 364.
27. *Ibid.*
28. Tobin Sieders, *The Mirror of Medusa*, Berkeley, U. of California P., 1983, p. 21.
29. P. 382.
30. P. 385.
31. P. 382.
32. P. 383.
33. P. 382.
34. P. 383.
35. P. 382.
36. P. 384.
37. *Ibid.*
38. *Ibid.*
39. Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 123.
40. Selon T. Siebers, le mythe de la méduse est à l'origine du mauvais oeil. Voir *op. cit.*, pp. 1-26.
41. *Op. cit.*, p. 35.
42. *Ibid.*, p. 57.
43. P. 342.
44. François Brunet, "Cohérence, rigueur et poésie dans *Jettatura*", *BSTG n°17*, p. 81.
45. P. 343.
46. *Op. cit.*, p.87.
47. P. 345.
48. *Ibid.*
49. *Obvie....*, p. 132.
50. P. 415.
51. P. 347.
52. P. 398.
53. P. 399.
54. *Ibid.*
55. *Ibid.*
56. P. 400.
57. P. 410.
58. P. 400.
59. P. 408.
60. P. 441.
61. P. 344. Je souligne.

LA MORT DE MATAMORE OU "LA NEIGE EN DEUIL"

L'auteur d'*Emaux et Camées* ou le poète solaire par excellence entretient avec la neige un rapport ambigu mais révélateur de son être profond.

De sa "Symphonie en blanc majeur" où la couleur blanche supporte les plus froides comparaisons:

Nord, neige, glaciers, froids, boréale fraîcheur, comme dans une nuit du pôle, givre, l'azur du ciel d'hiver, le marbre blanc, chair froide, stalactite, Madone des neiges, sphinx blanc que l'hiver sculpta, avalanche, glaciers étoilés, blanc secrets gelés.

à *Spirite* où le soleil d'Orient chauffe à blanc monuments et paysages et suspend dans sa clarté le souffle de la vie: la vision surprend le Temps approche de la Mort, frôle le néant pour que l'homme accède à l'éternité.

Lorsqu'il entreprend enfin la rédaction de son oeuvre longtemps rêvée, mûrie et annoncée, son *Capitaine Fracasse*, Théophile Gautier avait depuis peu effectué deux voyages en Russie, entre 1858 et 1861. Ce voyage, comme tous ceux qu'il avait entrepris atteignent des destinations à la mode à l'époque, mais il n'en demeure pas moins que ce sont aussi des choix personnels de l'homme et de l'écrivain. C'étaient des rêves, voire de véritables obsessions(1). Après s'être soulé des soleils d'Espagne, de Grèce et d'Afrique, Gautier se dirige vers la Russie pour la découvrir durant la saison froide afin d'y connaître

le vrai hiver, l'hiver russe, l'hiver arctique(2).

Une lecture attentive de cette relation de voyage nous révèle deux perceptions du paysage polaire et de la neige plus précisément. Tantôt pure et vivifiante comme le souffle de la vie, tantôt pâle et froide comme le spectre de la mort, la terre recouverte de neige trouble particulièrement Gautier descripteur et entraîne métaphores, oxymores, prétéritives qui comblent l'incapacité de décrire le spectacle. En effet Gautier ne peut s'empêcher, d'une part, d'admirer "la volupté du froid" et le "vertige de

fraîcheur”(3) qui recouvrent ce pays. Il apprécie ce paysage nouveau et longtemps rêvé:

*Ces traîneaux et ces rennes emportaient notre
imagination vers leur glaciale patrie avec un fantasque
désir nostalgique(4).*

Il s'extasie face à ces découvertes et son imagination l'emporte toujours plus loin, des limites du globe terrestre vers la lune et encore plus loin:

*Quel plaisir c'eût été de voler à toute vitesse en remontant
vers le pôle couronné d'aurores boréales, d'abord par les bois
de sapins chargés de givre, puis par les bois de bouleaux à
moitié ensevelis, puis par l'immensité immaculée et blanche,
sur la neige étincelante, sol étrange qui ferait croire, par sa
teinte d'argent, à un voyage dans la lune, à travers un air vif
coupant, glacial comme l'acier, où rien ne se corrompt pas
même la mort(5).*

Mais l'admiration du poète parisien d'origine méridionale à l'égard de la neige s'avère une réelle passion. Un des passages du *Voyage en Russie* reprend les images de la "Symphonie en blanc majeur":

*Nous avons pour la neige une passion bizarre, et rien ne
nous plaît comme cette poudre de riz glacée qui blanchit la
face brune de la terre. Cette blancheur virginale, immaculée
où scintillent des micras comme dans le marbre de Paros, nous
paraît préférable aux teintes les plus riches, et quand nous
foulons une route couverte de neige, il nous semble marcher
sur le sable de la voie lactée(6).*

La neige magnifiée par Gautier possède un pouvoir magique: celui de métamorphoser les paysages et les monuments. L'architecture russe s'en trouve avatagée:

La Perspective poudrée à frimas, en grande toilette d'hiver. On ne saurait croire combien elle y gagnait: cette immense bande d'argent (...) entre cette double ligne de palais, d'hôtels, d'églises, rehaussés eux-mêmes de touches blanches, produisait un effet vraiment magique.(...) La cathédrale métamorphosée à son avantage; elle avait coiffé sa coupole italienne d'un bonnet de neige russe, dessiné ses corniches et ses chapiteaux corinthiens en blanc pur et posé sur la terrasse de sa colonnade demi-circulaire une balustrade d'argent massif(...); les marches qui conduisent à son portail étaient couvertes

d'un tapis d'hermine assez fin, assez moëlleux, assez splendide (...)(7).

La neige comble ainsi les lacunes de la nature et complète la création humaine. Comme par une baguette magique elle remodèle toutes les formes. Aux statues auxquelles

par malheur l'artiste (...) (n'a) pas donné de chapeau, et la neige leur poudrait le crâne de sa froide poudre à la maréchale(8).

Le rapport de Gautier à la neige, la manifestation visible du froid, finit par devenir personnel. Sans négliger ses beautés incomparables, le narrateur du récit de voyage confère à cet élément des intentions et des volontés tout humaines:

La neige s'était gelée aux branches des arbres et dessinait les plus minces ramifications avec un cristal diamanté d'un éclat extraordinairre. L'allée avait l'apparence d'un immense berceau en filigrane d'argent menant au château enchanté d'une fée du Nord. On le voit, connaissant notre amour pour elle, la neige, au moment de nous quitter, nous prodiguait ses magies et nous régalaît de ses plus brillants spectacles. L'hiver (...) avait bien de la peine à nous quitter(9).

D'autre part, cet attrait de la neige, les comparaisons et les emprunts qu'elle génère(10) n'occultent aucunement l'angoisse de l'écrivain devant cet élément blanc, froid et figé(11).

Devant "l'implacable blancheur de l'hiver", Gautier, le feuilletoniste comme le poète, ne peut taire en lui l'image de la mort. Le froid russe constitue "un ennemi farouche"(12) et l'homme se trouve menacé d'anéantissement. Tout au long des quatre cents pages qu'occupe le Voyage en Russie, le narrateur étale un paysage enneigé empreint de la mélancolie et déserté par la vie:

Autant que la vue pouvait s'étendre, la neige couvrait la terre de sa froide draperie, laissant deviner à travers ses plis blancs la forme vague des objets, à peu près comme un suaire le cadavre qu'il dérober aux regards. Il n'y avait ni routes, ni sentiers, ni rivières, ni démarcations d'aucune sorte. Rien que les reliefs et les dépressions peu sensibles de la blancheur générale (...). On ne saurait imaginer la grandeur étrange et triste de cet immense paysage blanc, offrant l'aspect que présente la lune vue en son plein. Il semble qu'on soit dans une planète morte et saisie à jamais par le froid éternel(13).

Le paysage nocturne tout comme celui de jour s'empreint de mélancolie. La neige perd son éclat cristallin ou diamanté et l'on parle alors de *pâleur livide étalée comme un drap mortuaire sous une voûte de caveau*(14).

Le "paysage blafard" appelle des réminiscences de Goethe et des "ombres de la neige"(15).

La monotonie du paysage attriste le regard du narrateur qui concentre dans cette neige l'image de la mort:

Ce qu'on voit pendant des centaines de lieues, c'est une nappe blanche sans fin (...), la teinte générale est d'un blanc mat, ou, pour mieux dire, d'un blanc mort(16).

Toujours les mêmes caractères: monotonie, mélancolie et mort:

Rien de vivant (...). Tel est le paysage qui se reproduit à satiété et qui se reforme autour de vous à mesure qu'on avance, comme l'horizon de la mer se refait sans cesse et toujours semblable autour du vaisseau (...), ces immenses étendues (...) vous inspirent une mélancolie indéfinissable, comme tout ce qui est grand, silencieux et solitaire(17).

La description de la Néva gelée, figée au début de l'hiver est assez éloquente. Le froid glace la rivière et en fait un lit mortuaire:

(...) à l'animation la plus vivace succédait l'immobilité de la mort. La neige était étendue en couche épaisse sur les glaçons soudés (...)(18).

La neige devient synonyme de mort, d'absence et de désert. La récurrence de ce terme révèle cette obsession de la mort:

Le sol est recouvert pendant six mois d'un épais linceul de neige(19)

Rien de plus triste que ces croix empâtées de neige, ces urnes et ces colonnes funèbres crevant la nappe blanche étendue sur les morts comme un second linceul(20). Cette idée vous occupe, que les pauvres défunts couchés sous cette couche glacée doivent avoir bien froid et se sentir plus profondément enfoncés dans l'oubli, car la neige efface leurs noms et les pieuses légendes qui les accompagnent (...)(21).

Rien n'était plus triste que cette neige dont la couche mince ne couvrait qu'à demi, comme un linceul troué, les laideurs et les misères du sol détrem্পé par un récent dégel(22).

Face à ce paysage figé dans l'absence, le silence et la désolation, le narrateur a recours à la prétérition qui reste la figure la plus appropriée:

On ne saurait imaginer la mélancolie de cet immense horizon pâle(23).

C'est cette même image mortuaire qui accompagne la neige de la "tempête russe" que fait souffler le narrateur du *Capitaine Fracasse* près de Poitiers. La mort paraît en premier dans la description de Matamore:

On l'apercevait sur la crête de la montée dessinant en lignes sombres son frêle squelette, qui, de loin, semblait embroché dans sa rapière(24).

Ensuite vient la description de la bête qui tirait le chariot des comédiens :

Rien n'était plus lamentable à voir, et le cheval que monte la Mort dans l'Apocalypse eût paru une bête fringante (...) à côté de ce pitoyable et désastreux animal (...) qui, d'un oeil douloureux, avait l'air d'invoquer comme une grâce le coup d'assomoir de l'équarisseur(25).

La troupe observe le silence; quant au baron de Sigognac, il songe précisément à la mort :

Sigognac, presque découragé, se demandait s'il n'eût pas mieux fait de rester au castel délabré de ses pères sauf à mourir de faim (...) dans le silence et la solitude(...)(26).

La description du paysage nous indique plusieurs éléments négatifs, privatifs et dépréciatifs:

Le paysage qu'on traversait n'était guère propice à dissiper la mélancolie. Au premier plan se tordaient les squelettes convulsifs de quelques vieux ormes tourmentés, contournés, écimés, dont les branches noircies aux filaments capricieux se détaillaient sur un ciel d'un gris jaune très bas et gros de neige qui ne laissait filtrer qu'un jour livide; au second, s'étendaient des plaines dépouillées de culture, (...) des collines pelées ou des lignes de bois roussâtres (...). La ravine d'une rigole sillonnait la terre d'une longue cicatrice (...) cette campagne revêtue de grises livrées d'hiver, (...) ne présentait aux yeux que monotonie, pauvreté et tristesse. De temps en temps passait, hâve et déguenillé, un paysan ou quelque vieille courbée sous un fagot de bois mort, qui, loin d'animer ce désert, en faisait ressortir la solitude (27).

La neige qui surgit bientôt dans ce paysage s'abat en rafales et aveugle les piétons(28). Le narrateur la définit alors par l'oxymore "obscurité blanche"(29), et "horreur blanche"(30). Les passages descriptifs consa-

crés à la neige(31) dans *Le Capitaine Fracasse* présentent plusieurs similitudes avec ceux du récit de voyage. De même la neige se trouve comparée à un drap mortuaire.

Aussi loin que l'oeil pouvait s'étendre, la campagne disparaissait sous un linceul argenté(32).

Mais dans la fiction, l'association langagière se traduit par un rebondissement et la mort tant appelée répond à l'appel. La victime semble idéalement choisie. Matamore, le dernier à s'avancer derrière le reste de la troupe, pour contrecarrer la force du vent, avait

pris une pierre en chaque main et rempli ses poches de cailloux pour se lester(33).

Vivant, il répond déjà à l'appel de la terre. Matamore porte doublement la mort en lui; d'une part, à travers son corps privé de nourriture, et d'autre part, dans son nom, qu'on pourrait décomposer ainsi: MA/ ou TA/MOR(E) ou encore MA/ (est) TA/MOR(E). Il est le substitut de Sigognac, il meurt à sa place pour que le baron puisse accéder aux planches, puis à la fortune, puis au bonheur. Au chapitre suivant, Sigognac supplée Matamore parmi les comédiens, il devient Fracasse, et "le roman justifie son titre". L'économie du roman avait donc besoin de cet "ouragan" et de cette neige meurtrière, "les flagellations de la neige"(34).

La langue imagée de Blazius annonce d'abord la disparition du comédien:

Est-ce que par hasard le vent l'aurait emporté dans la lune(35)?

Le chien ensuite semble pressentir

l'angoisse de la mort et l'effarement du surnaturel.

Le Tyran, puis les comédiennes redoutent le pire qui semble tout à fait possible dans ce décor. Mais c'est Sigognac qui découvrira la dépouille du comédien:

Le bras déjà roide retomba tout d'une pièce avec un bruit sec comme le bras de bois d'un automate dont on abandonne le fil(36).

Le combat de toute la vie de cet homme était de ressembler à un automate, à un pantin, à un corps sans vie. Son désir se réalise enfin grâce à la neige, si exceptionnelle par rapport au climat de la région même pendant les hivers les plus rigoureux; cette neige va le recouvrir

comme un linceul prématuré(37).

La neige réalise finalement sa fonction de "croque-mort" dans *Le*

Capitaine Fracasse.

Le blanc qui, en alchimie, est la couleur de la dissolution, résorbe en son sein l'élément à éliminer pour permettre au héros de s'acheminer vers son destin. La même trajectoire accompagne le héros de Spirite, Guy de Malivert qui s'achemine de l'hiver parisien qui ressemble étrangement aussi à un hiver russe au monde spirituel en passant par la Grèce ensoleillée. *Spirite*, selon l'étude d'Anne-Marie Lefèvre(38), est un roman de l'hiver(39).

Dans la nuit et pendant l'hiver se prépare la renaissance au printemps d'une âme qui se joint à sa soeur dans l'univers de la mort. A travers toutes les sources d'éclat, de blanc et de lumière, Gautier inscrit son obsession de la mort, sa hantise de l'au-delà. Le monde, figé sous la neige, dans la glace, par le froid, est un monde anéanti. Malgré sa fascination de la neige et l'exotisme des paysage russes, le narrateur ne perçoit, en fait, dans la réalité comme dans la fiction, que le masque mortuaire de la terre, un désert blanc,

une neige en deuil.

Mais il n'en demeure pas moins que la glace ou la neige, qui captivent les éléments, effacent les couleurs et suspendent tout mouvement, ne représentent pas que l'allégorie de la mort. Elles disent aussi la vie puisqu'elles apparaissent comme la page blanche où tout roman peut s'ouvrir.

La neige du *Capitaine Fracasse* provoque la mort pour que s'installe la vie. Dans le *Voyage en Russie*, la glace se transforme en arabesque et poésie:

Sur la vitre de la portière se dessinai(en)t (...) de légères arborisations couvertes de vif argent, qui bientôt croisent leurs rameaux, s'étaient en larges feuilles, forment une forêt magique (...). Certes rien n'est plus joli que ces ramages, ces arabesques et ces filigranes de glace si délicatement contournés par le doigt de l'Hiver. C'est une des poésies du Nord, et l'imagination peut y découvrir des mirages hyperboréens(40).

Dans *Spirite*, c'est une allégorie de la vie et une métaphore de l'écriture qui se trace sur la glace de la patinoire du Bois de Boulogne.

La neige, balayée et relevée sur les bords, laissait voir la surface noirâtre et polie, rayée en tous sens par le tranchant des patins, comme des miroirs de restaurateurs où les couples amoureux griffonnent leurs noms avec des carres de diamant (...), les célébrités du patin (...) décrivaient de courbes, des

spiraies, des huit, dessinaient des lettres comme ces cavaliers arabes qui, avec la pointe de l'éperon, écrivent à rebrousse-poil le nom d'Allah sur le flanc de leur monture(41).

Comme une page blanche, la neige suspend l'inspiration de Gautier et la régénère plus puissante et plus enchanteresse que jamais.

Lisette TOHME-JARROUCHE
Beyrouth

NOTES

1. "Obsession enfantine de Moscou", p. 254, de l'éd. du *Voyage en Russie*, présentation Pierre Laubriet, Genève, Slatkine Reprints, Ressources, 1979, p. 254. "Il ne nous restait plus rien à voir, et nous reprîmes le chemin de Moscou, débarrassé de l'obsession qui nous avait fait entreprendre cette longue pérégrination. Le démon du voyage ne murmurait plus à notre oreille: Nijni-Novgorod", op. cit. p. 417.
2. *Op. cit.*, p.110.
3. *Ibid.*
4. *Op. cit.*, p.112.
5. *Ibid.*
6. *Op. cit.*, p. 357.
7. *Op. cit.*, p. 93. Voir aussi pp. 105-106.
8. *Ibid.*
9. *Op. cit.*, pp. 363-364.
10. "Tempête de peluche", op. cit., p. 358.
11. Ces deux mouvements sont simultanés et non consécutifs puisque l'attrait de la neige ne se situe pas qu'au début mais tout au long et jusqu'à la fin du *Voyage en Russie*. de même que dans le récit de son excursion dans les Alpes, ses *Tableaux de montagne* présentent à la fois une neige éclatante, diamantée, pailletée, et la même éteinte et mortuaire. "C'est comme un bout de linceul de l'hiver qui traîne sur la prairie": "Paillettes de neige", *Vacances du lundi*, Seyssel, éd. Champ vallon, Collection Dix-neuvième siècle, p. 104 et p. 123.
12. *Op. cit.*, p. 246.
13. *Op. cit.*, p. 247. Voir aussi p. 288.
14. *Op. cit.*, p. 252.
15. *Op. cit.*, p. 253.
16. *Op. cit.*, p. 290.
17. *Op. cit.*, p. 291.
18. *Op. cit.*, p. 95.
19. *Op. cit.*, p. 264.
20. La même expression est employée dans *Spirite*, p. 177.
21. *Voyage en Russie*, p. 327.
22. *Op. cit.*, p. 349.
23. *Op. cit.*, p. 253.
24. *Le Capitaine Fracasse*, préface et commentaire de Claude Aziza. Paris. Presses Pocket.

- 1991, "Lire et voir les classiques" n° 6100, p. 160.
25. *Op. cit.*, p. 164
 26. *Ibid.*
 27. *Op. cit.*, p. 164.
 28. *Op. cit.*, p. 165 et p. 167.
 29. *Op. cit.*, p. 163.
 30. *Op. cit.*, p. 167.
 31. *Op. cit.*, pp. 165-167.
 32. *Op. cit.*, p. 167.
 33. *Op. cit.*, p. 166.
 34. *Ibid.*
 35. *Op. cit.*, p. 169.
 36. *Op. cit.*, p. 170.
 37. *Op. cit.*, p. 171.
 38. "*Spirite*" de Théophile Gautier. *Etude historique et littéraire*, thèse de 3ème cycle, Sorbonne, 1978, p. 185.
 39. Gautier est sans doute encore marqué par ce qu'il a vu en Russie. Guy lui-même, comme l'auteur, avait passé un "hiver rigoureux (...) en Russie, à savourer les voluptés septentrionales de la neige et du froid; il aimait à glisser sur le tapis blanc (...)", *Spirite*, p. 78. Il compare Paris à Saint-Pétersbourg: "la place de la Néva", p. 78; "la perspective Nevski", p. 79.
 40. *Voyage en Russie*, p. 245.
 41. *Spirite*, p. 81.

IMAGES DE LA MORT, HANTISE DE LA MORT DANS *LE CAPITAINE FRACASSE*

On sait que Gautier pour son *Capitaine Fracasse* s'est inspiré du *Roman comique* de Scarron. Comme Scarron, il raconte les aventures d'une troupe de comédiens, il place son histoire sous le règne de Louis XIII, il y fait allusion aux écrivains de cette époque; le personnage de l'Etoile a probablement inspiré celui d'Isabelle, quelques traits d'Angélique ont suggéré le portrait de Serafina; Le Destin et Léandre ont fourni les modèles pour Sigognac. Le nom même de Sigognac figure, en outre, dans l'histoire de La Caverne et d'autres analogies de détails -par exemple entre Vallombreuse et le marquis de Bruyères d'une part, Saint-Far et Verville d'autre part- sont çà et là reconnaissables. Toutefois on sait aussi que la première idée du roman de Gautier date des années trente(1), de l'époque de la publication de ces "exhumations littéraires" qui seulement dix ans plus tard seront recueillies en volume sous le titre de *Grotesques*(2). En revanche l'article sur Scarron que nous lisons dans ce volume ne fut publié dans *La Revue des Deux Mondes* que le 14 juillet 1844(3).

Le nom du Capitaine Fracasse figure pour la première fois dans un autre article, celui sur *Cyrano* dans *La France littéraire* en novembre 1834. Gautier y trace un portrait haut en couleurs de ces

fendeurs de naseaux, la moustache bien en croc, bien cambrés, bien guédés, le manteau sur le coin de l'épaule, le feutre sur les yeux fendus comme des compas, armés d'une rapière aussi longue qu'un jour sans pain, qui se battaient avec ceux qui marchaient dans leur ombre, renversaient les escadrons au vent de leur tueuse, et envoyaient défendre au genre humain d'être vivant dans trois jours sous peine d'avoir affaire à eux.

Une description qui est destinée à peindre non seulement *Cyrano*, mais aussi *Matamore* et cet autre type de la *commedia dell'arte* qui est le Capitaine Fracasse, sur le nom duquel s'achève le passage(4).

Une allusion rapide à ce personnage se trouvera plus tard dans l'article

sur Scarron; en résumant le sujet de Typhon, Gautier parle de Mars qui
*fait le capitaine Fracasse, le tranche-montagne, au
seul vent de sa tueuse il renversera l'armée des
géants(5).*

Une seule page de ce long article est consacrée au *Roman comique*;
Gautier loue dans

*ce modèle de narration et d'originalité la
félicité de touche d'un homme qui peint d'après nature*

et souligne les qualités d'une prose

*pleine de franchise et d'allure, d'une gaieté irrésistible, très
souple et très commode aux familiarités du récit et quoique
plus portée au comique, ne manquant pas d'une certaine
grâce tendre et d'une certaine poésie aux endroits amoureux
et romanesques(6).*

Seuls ces derniers mots font penser au roman de Gautier; seule la phra-
se finale du passage que nous venons de citer

*-n'est-ce pas l'histoire éternelle de la jeunesse et
de ses illusions-*

pourrait suggérer une clé de lecture pour *Le Capitaine Fracasse*.
Aucune allusion à Scarron dans l'Avant-propos du roman où Gautier
aime mieux comparer son oeuvre à un album d'eaux-fortes de Callot ou
de gravures d'Abraham Bosse(7).

En effet, si on lit, sans préjugés, les deux romans, on s'aperçoit que
l'imaginaire des deux auteurs n'a rien de commun et cela bien que
Gautier ait essayé de reconstruire l'époque Louis XIII à travers aussi "la
couleur du style", en mettant dans la bouche de ses personnages "la
langue de leur époque"(8).

La tonalité dominante des deux romans est tout à fait différente et elle
se manifeste dans l'absence chez Scarron de cette hantise obsédante de
la mort, de cette image de la mort qui me semblent jouer un rôle non
secondaire dans *Le Capitaine Fracasse* en lui donnant un caractère par-
ticulier, bien lointain non seulement du *Roman comique*, mais aussi de la
plupart des romans de cape et d'épée du XIXe siècle.

Quand on pense à la mort dans *Le Capitaine Fracasse*, on est immé-
diatement amené à citer le chapitre qui a pour titre "Effet de neige", qui
figure souvent dans les anthologies et les morceaux choisis.

Il s'agit d'un des passages parmi les plus poétiques et les plus émou-
vants du roman. Comment oublier l'image de Matamore, son

aspect fantastique, étrangement roide et sinistrement immobile (...) l'angle bizarre que son buste forme avec sa rapière (...) son nez pincé aux ailes par les doigts noueux de la mort(9)?

Il me semble cependant qu'on aurait tort d'isoler cette description de son contexte. La mort est déjà évoquée, dans ce même chapitre, à travers la vision du pauvre cheval qui traîne la charrette des comédiens, une vision qui s'achève par une allusion assez suggestive à cet égard:

Rien n'était plus lamentable à voir et le cheval que monte la Mort dans l'Apocalypse eût paru une bête fringante, propre à parader aux carrousels, à côté de ce pitoyable et désastreux animal(10).

La mort est évoquée aussi par le paysage, grâce à une série d'images saisissantes et de mots allusifs: les vieux ormes tordent "leurs squelettes convulsifs"; la lumière du jour est "livide", le ravin d'une rigole sillonne la terre comme "une longue cicatrice", etc.(11)

Ce procédé où le mot forme image et l'image suggère l'idée appartient d'habitude à la poésie; chez Gautier on le retrouve souvent dans la prose, notamment dans ses contes fantastiques(12); mais il est présent aussi dans *Le Capitaine Fracasse*. Il est employé déjà dans le premier chapitre pour suggérer une atmosphère de déchéance et de mort.

Dans le château de la misère la maigre fumée qui sort du tuyau de la cheminée est

le seul signe de vie que donnât la maison, comme ces mourants dont l'existence ne se révèle que par la vapeur de leur souffle(13);

les portraits des aieux ont

la couleur des cadavres en décomposition

et à la lueur incertaine des lampes ils ressemblent

à des fantômes terrifiants et ridicules(14).

Dans la chambre à coucher le chasseur représenté sur la tapisserie délavée des murs

ressemblait avec son arquebuse en joue, à un assassin guettant sa victime; et ses lèvres rouges faisaient penser à la bouche d'un vampire empourprée de sang(15). On n'aurait osé relever la couverture du lit de peur d'y trouver dans l'ombre quelque larve accroupie, ou quelque forme roide se dessinant sous la blancheur des draps, un nez pointu, des pommettes osseuses, des mains jointes et des pieds placés comme ceux

des statues allongées sur les tombeaux(16).

Même là où la mort n'est pas directement évoquée, les objets sont saisis comme des êtres vivans, sujets à la maladie et à la dissolution: les tuiles du château de Sigognac sont affectées d'"une lèpre jaune"(17); les chaises de la salle à manger boitent comme

*des soudards éclopés s'en retournant chez eux après
la bataille(18).*

Il est possible, et même probable, que Gautier, en brossant ces tableaux, se soit souvenu, peut-être involontairement, de certains poèmes des poètes du XVIIe siècle qui avaient retenu son attention et suscité sa sympathie: je pense notamment à "La Solitude", au "Mauvais logement", à "La Chambre du débauché" de Saint-Amant; n'oublions pas qu'en ces années soixante, Gautier avait eu l'occasion de relire ces textes pour préparer les notices sur Théophile de Viau et sur Saint-Amant destinées à l'*Anthologie des poètes français* d'Eugène Crépet(19).

Mais il semble plutôt que dans cette technique descriptive, dans cette animation et cette personnification grâce auxquelles les objets acquièrent un air surnaturel, s'il est vrai que Gautier s'est inspiré de Callot et d'Abraham Brosse, il adopte aussi, une fois enore, les mêmes procédés qui caractérisent ses contes fantastiques. D'autant plus que, comme dans ses contes fantastiques, il décrit la mort, mais en même temps il essaie de l'exorciser, en transportant le lecteur vers un monde irréel, grâce à l'emploi savant des images et des épithètes(20).

Il suffit de lire la description de la translation du cadavre de Matamore, un spectacle effrayant, qualifié aussi de mystérieux, et à propos duquel Gautier n'hésite pas à parler de "sorcellerie", "d'aspect bizarre", d'apparence "énigmatique"(21). L'image même de la duègne

accroupie qui ouvre ses grans yeux de chouette(22)

ajoute une touche à la fois inquiétante et bizarre au tableau.

Fantastique, bizarre, étrange sont les épithètes qui reviennent constamment sous la plume de Gautier quand il est question de peindre le visage de la mort: c'est ce que nous avons pu remarquer dans tout l'épisode de Matamore.

Sur l'ambiguïté de la vision afin de créer l'attente d'une situation tragique pour la dissiper ensuite, Gautier avait joué savamment dans le chapitre IV, "Brigands pour les oiseaux". Tous les détails de la description, en effet, semblent contribuer à donner l'illusion d'être en présence de la mort: la fosse de laquelle Agostin sort ses pantins est supposée être

*l'ossuaire où il entassait les cadavres de ses
victimes(23);*

“la roideur cadavérique” qui les caractérise, l’attitude même de Chiquita

*souriant comme une jeune goule prête à faire ripaille
dans un cimetière,*

les oraisons funèbres que le brigand adresse à chacune de ces “forme humaines” qu’il sort de la fosse ajoutent crédibilité à ce “funèbre travail”, de sorte que le lecteur ne peut pas ne pas partager la conclusion du narrateur:

Cette fosse ouverte, ce bandit arrachant de leur repos les restes de ses victimes, cette petite fille aidant à cette funèbre besogne, tout cela sous l’ombre noire des sapins composait un tableau fait pour inspirer l’effroi aux plus braves(24).

Seulement quelques pages plus loin nous apprenons qu’on n’a pas affaire à des morts véritables, mais à des mannequins ridicules.

Je ne m’attarderai pas à analyser une autre mort, celle-là bien véritable, au moins dans la fiction romanesque, dont le protagoniste est encore Agostin.

Dans cette circonstance en effet, l’attention du lecteur n’est pas retenue par le brigand et sa mort, mais se tourne vers la foule et surtout vers Chiquita et son geste d’amour.

Je tiens toutefois à souligner que si les autres textes que je viens de citer, s’inscrivent dans la lignée des contes fantastiques, dans l’épisode du supplice d’Agostin, Gautier met à contribution un autre lieu commun de la littérature romantique, présent depuis Hugo jusqu’à Mérimée et largement exploité par les romans de cape et d’épée et les récits populaires d’un Sue ou d’un Ponson du Terrail. Chiquita et Agostin appartiennent à la même famille des gitans, hors la loi, proscrits, brigands qui peuplent les oeuvres de ces écrivains: des personnages qui vivent en marge de la société et gardent dans leur attitude face à la vie et à la mort quelque chose de primitif et de sauvage qui les rend dignes de respect.

La mort d’Agostin, comme les dangers que court Sigognac, les duels, les embuscades qui caractérisent surtout la seconde partie du *Fracasse* marquent une différence dans la façon d’envisager la mort par rapport aux premiers chapitres du roman. C’est un changement qui affecte aussi l’écriture de Gautier car l’action y prend plus de place et la narration acquiert, par moments, un rythme plus rapide.

Gautier s’est peut-être converti aux exigences du feuilleton: ces mêmes exigences qui l’ont persuadé de suivre la volonté de son éditeur et de donner une conclusion heureuse, excessivement heureuse, dirais-je, à son

roman. On ne connaît pas, sinon grâce au témoignage de Maxime du Camp et de sa fille Judith, comment Gautier aurait raconté la fin de son héros: il semble qu'il serait revenu à l'atmosphère mélancolique et tragiquement suggestive des premiers chapitres(25).

Toutefois, si l'on considère le dénouement du *Capitaine Fracasse* tel qu'il a été imprimé, on y lit, quand même, une mort qu'il vaut la peine de mentionner: la mort du chat Béalzébuth. Gautier décrit dans son roman la mort de deux animaux, auxquels, comme le baron de Sigognac, il attribue

une âme de nature inférieure à l'âme de hommes mais capable cependant d'intelligence et de sentiment(26).

La première est la mort du pauvre cheval qui tirait la charrette des comédiens; elle s'encadre dans le paysage désolé dans lequel Matamore a fini ses jours et ajoute une dernière touche au tragique tableau. Quelques épithètes bien choisies, quelques allusions suggestives estompent les détails cruels de la description en lui donnant une dimension irréelle et étrange:

Des effarements mystérieux dilataient ses yeux bleuâtres qui semblaient voir des fantômes et parfois il essayait de se détourner comme arrêté par un obstacle invisible. Sa carcasse vacillante et comme prise d'ivresse.... etc (27).

D'un tout autre genre est la mort de Béalzébuth, décrite minutieusement avec un souci de réalisme presque scientifique:

Son poil avait perdu son brillant lustré et se collait comme mouillé par la sueur de l'agonie, il tremblait et faisait pour se tenir sur ses pattes des efforts extrêmes... Enfin il tomba sur le flanc, fut agité de quelques mouvements convulsifs, poussa un sanglot semblable au cri d'un enfant égorgé et se raidit comme si des mains invisibles lui détendaient les membres(28).

Mais l'horreur de la vision est vite effacée grâce à la phrase qui conclut le passage:

Béalzébuth mourait victime de son intempérance. Une indigestion l'avait étouffé. Son estomac famélique n'était pas habitué à de telles frairies(29).L'auteur termine sa narration par une "pirouette"(30)

et il en résulte un effet de distanciation assez caractéristique.

Ainsi, dans tous les textes que nous venons de citer, se fait jour, malgré les différentes modalités selon lesquelles elle s'exprime, une attitude

constante de Gautier face au problème de la mort.

Attiré par le mystère dans lequel se résume aussi le sens de la vie, Gautier essaie toujours d'en exorciser la présence, en ayant recours à la dimension fantastique ou, comme dans le cas des mannequins d'Agostin ou du chat Bécizébuth, à une notation cocasse qui en efface l'angoissante réalité, ou encore, avec la mort d'Agostin, en projetant sur le moment fatal un halo de légende.

Or le fait que la mort occupe une place dans un roman, au moins apparemment, plein d'entrain et de vie, comme *Le Capitaine Fracasse*, et qu'elle y soit évoquée et décrite selon les procédés que nous avons essayé d'indiquer, prouve que, dans la sensibilité et dans l'écriture de Gautier, l'empreinte du Romantisme persiste bien au-delà de ces années auxquelles René Jasinski a consacré sa thèse magistrale.

C'est d'ailleurs Gautier lui-même qui nous offre cette clé de lecture pour *Le Capitaine Fracasse*, quand, dans l'Avant-propos, après avoir rappelé les étapes principales de la genèse de son roman, il avoue:

Pendant ce long travail ... nous avons vécu rétrospectivement, nous reportant vers 1830, aux beaux jours du romantisme(31).

Faut-il rappeler ce que ce Romantisme voulait dire pour Gautier, non seulement en 1863 quand *Le Capitaine Fracasse* sort en librairie, mais encore à la veille de sa mort?

C'était Hugo, Nerval, le Petit Cénacle et la première représentation d'*Hernani*, c'était

l'idéal, la poésie, la liberté de l'art... Il s'opérait un mouvement pareil à celui de la Renaissance. Une sève de vie nouvelle circulait impétueusement... Il semblait qu'on vînt de retrouver le grand secret perdu, et cela était vrai, on avait retrouvé la poésie...Développer librement tous les caprices de la pensée, dussent-ils choquer le goût, les convenances et les règles; haïr et repousser autant que possible ce qu'Horace appelait le profane vulgaire et ce que les rapins moustachus et chevelus nommaient épiciers, philistins et bourgeois; célébrer l'amour avec une ardeur à brûler le papier, le poser comme le seul but et le seul moyen du bonheur, sanctifier et déifier l'Art regardé comme un second créateur: telles sont les données du programme que chacun essaye de réaliser selon ses forces, l'idéal et les postulations secrètes de la jeunesse romantique. Là nous reçûmes l'impulsion qui nous pousse encore après tant d'an-

nées et qui nous fera marcher jusqu'au bout de la carrière...
Nous ne rabattons rien de l'enthousiasme de notre jeunesse(32).

Cecilia RIZZA
Université de Gênes

NOTES

1. Cf C. Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des oeuvres de Théophile Gautier*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, tome II pp. 30-31.
2. Cf R. Jasinski, *Les Années romantiques de Théophile Gautier*, Paris, Vuibert, 1929, pp. 223-224. Voir aussi notre *Théophile Gautier critico letterario*, Torino, Giappichelli, 1971, pp. 21-255.
3. Théophile Gautier, *Les Grotesques*, texte établi, annoté et présenté par C. Rizza, Bari-Paris, Schena-Nizet, 1985, Introduction , pp. 30-36.
4. "Cyrano de Bergerac" dans *Les Grotesques*, op. cit .pp. 242-243.
5. "Paul Scarron", *ibid.* p. 412.
6. *Ibid.*, p. 438
7. Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, Préface d'A. Adam, Paris, Gallimard, Folio, 1972, n p. 25. Toutes nos citations concernant ce roman sont tirées de cette édition.
8. *Ibid.* IV.
9. P. 179.
10. P. 173.
11. P. 174.
12. Même dans les ballets se manifeste cette attitude de Gautier. s'il est vrai que "c'était un poète à la sensibilité capable d'employer les forces limitées du mot écrit pour décrire l'intangible de l'atmosphère et des ombres", E. Binney. *Les Ballets de Théophile Gautier*, Paris, Nizet, 1965, p. 379.
13. Pp. 20-21.
14. P. 33.
15. P. 44.
16. Pp. 33-34.
17. P. 28.
18. P. 33.
19. *Les Poètes français*, recueil des chefs d'oeuvre de la poésie française depuis les origines jusqu'à nos jours, sous la direction de M. E. Crépet, Paris, Gide, 1861. Les "Notices" sur Théophile de Viau et sur Saint-Amant, sont au tome II.
20. Cf notre "Les Formes de l'imaginaire dans les contes fantastiques de Théophile Gautier", *BSTG* n° 10, 1988, pp. 7-9.
21. Cf pp. 179-180.
22. P. 182.
23. P. 103.
24. P. 103.
25. Cf S. de Lovenjoul, *op. cit.*, pp. 231-232; cf aussi A. Adam, Préface au *Capitaine Fracasse*, éd. cit. , p. 14.
26. P. 541.

27. P. 197.
28. P. 541.
29. *Ibid.*
30. L'expression est de Marcel Voisin, *Le Soleil et la nuit*, Bruxelles, Editions de l'Université, 1981, p. 170.
31. P. 24.
32. Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme*, Paris, Charpentier, 1877, p. 64. Dans ce volume dont la première édition date de 1872, sont recueillis les articles que Gautier avait publiés dans *Le Bien public* du 3 mars au 12 mai 1872.

**LA DIALECTIQUE DE L'HUMOUR
ET DE LA MORT
DANS LES RECITS FANTASTIQUES
DE THEOPHILE GAUTIER**

Dans presque tous les récits fantastiques de Théophile Gautier, qu'il s'agisse des nouvelles ou des romans, nous sommes confrontés à l'humour. La présence dans le texte d'éléments humoristiques, sinon inattendus du moins discordants, pose un problème d'interprétation non seulement de ces éléments eux-mêmes mais de l'oeuvre entière qui les contient.

Mais, avant l'interprétation, la question préalable et déjà problématique est celle de l'identification des éléments que nous appelons humoristiques. A partir de quoi, dans le texte, peut-on conclure à la présence de l'humour? Et pourquoi rattacher ce qui, dans une première analyse, nous apparaît comme discordant, à l'humour? Pourquoi pas au comique ou à l'ironie? Donner une définition de l'humour serait peut-être une manière de répondre à ces questions or, tous ceux qui ont abordé ce concept savent qu'il n'existe pas une seule définition de l'humour. Vouloir cerner l'humour, c'est arriver à de nombreuses définitions, parfois même contradictoires, ou à la conclusion qu'il est impossible de le définir, ce qui revient au même comme l'a justement remarqué Robert Escarpit. La prétention d'obtenir une définition de l'humour (mais toute définition n'est-elle pas prétentieuse?) fluctue entre les difficultés du "trop" (trop de définitions possibles, trop d'éléments variables) et celles du "pas assez" (pas assez d'éléments constants ou de caractères généraux)(1).

Trouver la vraie définition, "rigoureuse et philosophique" est une "vaine prétention", comme nous le rappelle Benedetto Croce qui, sans dédaigner les différentes définitions possibles puisque chacune d'elles met en relief un aspect de l'humour, proposait de les considérer "nécessairement imprécises et fuyantes" car leur but

n'est pas de pénétrer la réalité des choses; mais,

comme en matière de zoologie, de réduire les variétés à de certains aspects qui aident notre mémoire et notre mainmise sur la multitude des représentations(2).

Cette conception instrumentale de l'humour -l'humour est l'instrument et non le but de l'analyse- nous éloigne d'une recherche de "la réalité des choses", c'est-à-dire de la voie des définitions totalisantes, voie qu'il est pourtant nécessaire de parcourir dans une première approche, mais qui débouche sur l'impasse de la "multitude des représentations" irréductible à toute définition. La multiplicité du réel, du texte littéraire, peut cependant être ordonnée. Nous pouvons en dégager "certains aspects", à partir d'un instrument pour lequel nous nous contenterons d'une définition approximative ou plutôt de certaines caractéristiques générales. Ainsi, au sujet de l'ironie Grahame C. Jones déclare avoir la conviction de pouvoir en faire une analyse profitable, même sans définition précise. Il se réclame pour cela de l'homme de science qui

tout en s'avouant incapable d'arriver à des définitions philosophiquement satisfaisantes de concepts fondamentaux tels que la longueur, la hauteur, etc., peut cependant entreprendre des expériences utiles menant à des résultats concrets(3).

Remarquons cependant que des concepts tels que l'humour ou l'ironie ont une plus grande polysémie car ils héritent de la subjectivité de l'analyste ou du contexte de chaque analyse concrète jusqu'à un tel point que Paul Valéry a pu dire du mot "humour":

Chaque proposition qui le contient en modifie le sens; tellement que ce sens lui-même n'est rigoureusement que l'ensemble statistique de toutes les phrases qui le contiennent, et qui viendront à le contenir(4).

En effet, dans le domaine de l'humour ou dans celui des modalités du comique, rien ne semble sûr et ce qui est affirmé comme une évidence par un théoricien sera contesté ou mis en doute par un autre. L'unanimité manque sur des aspects essentiels, sur le rapport de l'humour au comique ou aux variétés du comique(5), ou sur la caractérisation de l'attitude existentielle ou de la forme d'esprit qui sous-tend l'humour. L'existence de cette forme d'esprit est pourtant admise dans les analyses de l'humour et elle s'impose ne serait-ce que pour les raisons statistiques signalées par Valéry. Tandis que les études sur le comique renvoient à ce qui produit le rire ou à l'analyse du rire lui-même, phénomène humain universel(6), celles qui portent sur l'humour le relie au tempérament ou à la person-

nalité d'un sujet. L'humour apparaît comme une vision du monde, conformée par un mélange de sérieux et de non-sérieux(7) et par l'attitude plus ou moins dédoublée ou distante de l'humoriste(8). Mais il ne s'agit pas là de traits distinctifs exclusifs de l'humour. Le dédoublement est également présent dans le jeu et la distanciation, notions qui sous-tendent le comique et constituent le fondement de l'ironie. Il y a dans l'humour et l'ironie, un niveau de signification, celui qui fait justement référence à l'attitude du sujet, où les différents sens des deux mots convergent jusqu'à se confondre. La polysémie actuelle de ces deux termes est l'aboutissement d'une expansion du sens, par contiguïté, par application de la signification première à d'autres réalités semblables et de plus en plus vastes. De même que le sens de "humor", liquide corporel, s'élargit pour désigner le tempérament puis le tempérament excentrique et comique, jusqu'à signifier la production du comique en général et l'attitude particulière du sujet, ainsi le mot "ironie" amplifie sa signification pour nommer non plus seulement le procédé rhétorique ou d'énonciation mais aussi une certaine conscience de l'homme dans le monde et l'art qui l'exprime.

Les deux termes, "humour" et "ironie", ont été appliqués à Théophile Gautier car, malgré les difficultés de la dénomination, la "chose" existe dans son oeuvre. S.O. Pallese(9) et Hilda Nelson(10) avaient signalé, dans l'oeuvre fantastique de Gautier, la présence d'un humour qui mitige la peur et indique que l'auteur est particulièrement sensible au fantastique. Marcel Voisin a étudié l'humour de Gautier en dévoilant sa fonction de masque défensif contre les hantises intimes, et de procédé de distanciation qui préserve aussi bien de la peur et de l'échec que de l'adhésion excessive à l'idéal, au moyen de l'exercice d'une lucidité qui permet d'éviter les outrances. Quoique, dans ses analyses, il utilise le plus souvent le mot "humour" nous retrouvons également parfois le terme "ironie" employé comme synonyme(11). Michel Crouzet a analysé les problèmes que pose la présence d'une "haute dose" d'humour dans le fantastique "goguenard ou perplexe" de Gautier, dans lequel l'illusion est mise en péril et le sérieux en question par les jeux narratifs de l'auteur(12). Pour leur part, René Bourgeois(13) et Marie-Claude Schapira(14) ont préféré le mot "ironie" pour l'analyse d'une réalité ou d'une attitude extrêmement proches, bien souvent, de celles décrites sous le nom d'humour. L'ironie romantique définie comme jeu sur l'oeuvre et dans l'oeuvre n'est-ce pas aussi l'humour défini comme

prise de distance critique à l'égard de l'auteur, du narrateur, de leur statut ainsi que des "lois" des genres narratifs(15)?

Quant à nous, nous appellerons humour, dans le texte littéraire, la production d'effets comiques et son résultat, le non-sérieux qui se manifeste principalement par son contraste avec le ton sérieux du texte. Il n'est pas aisé de dégager, à travers la multiplicité des formes adoptées par l'humour, une structure capable de réduire la variété à certains principes unificateurs. Isoler les éléments humoristiques conduit, du point de vue formel, à une relation de procédés techniques ou de figures rhétoriques telles que l'antiphrase, l'hyperbole ou la comparaison qui n'ont pas en soi, en tant que tropes, nécessairement de valeur humoristique ou comique. Marcel Voisin l'avait bien remarqué :

Le fastidieux et faussement savant catalogue des tropes et des figures (...) ne sert pas beaucoup pour comprendre la dynamique de la création, ni les raisons des choix divers qui constituent le style d'une oeuvre ou d'un auteur(16).

D'ailleurs, on ne trouve pas dans les récits fantastiques de Gautier d'usage systématique de figures rhétoriques, ayant une finalité humoristique, auxquelles on puisse attribuer un rôle prépondérant dans le processus générateur de l'humour. Un problème identique se pose si nous essayons de délimiter, du point de vue des référents, les objets ou les êtres, source de non-sérieux. Une telle liste d'objets et de personnes, supports de l'humour, en refèterait un nombre très réduit, exigüité explicable par les caractéristiques de l'univers décrit par Gautier dans lequel la réalité sociale a très peu de place et la variété du monde est filtrée à travers une vision esthétique de l'existence et de l'écriture(17). Mais, malgré son faible rapport avec le monde contemporain, la présence de l'humour dans les récits de Gautier est porteuse d'un sens que nous devons chercher dans l'oeuvre même. Nous souscrivons à l'opinion de Maurice Ménard pour qui

Les unités comiques de l'oeuvre ne vivent que des rapports qu'elles entretiennent avec ce qui n'est pas comique, la laideur, l'absurde, le tragique, le fantastique, le Diable(18).

L'humour dans les récits fantastiques de Gautier vit de ses rapports avec le fantastique et qui dit fantastique dit mort, qu'elle soit présente sous la forme d'appel ou de menace, à l'entrée du monde surnaturel. ou comme, thème obsédant chez Gautier aux multiples variantes, hantise du temps à vaincre(19).

Nous allons considérer l'humour comme un signe, au signifié et au signifiant protéiformes, en laissant ici de côté l'analyse des formes qu'il adopte, pour examiner quelles sont ses fonctions dans les récits fantastiques globalement considérés. La théorie générale des signes offre un

cadre permettant d'éviter la prolifération de fonctions selon chacun des récits étudiés. Nous distinguerons, dans ce cadre général, les trois fonctions traditionnelles du signe (syntaxique, sémantique et pragmatique) en les appliquant aux éléments humoristiques, afin d'essayer de déterminer dans quelle mesure l'humour affecte le fantastique dans l'oeuvre littéraire, c'est-à-dire, quels rapports il entretient avec lui, avec son auteur et son lecteur.

Face à la fonction syntaxique du fantastique qui, selon T. Todorov, *sert la narration, entretient le suspense: la présence d'éléments fantastiques permet une organisation particulièrement serrée de l'intrigue*(20),

l'humour a la fonction inverse d'altérer cette composition serrée du récit. Dans le temps de la lecture, fortement marqué de même que dans le roman policier, l'humour introduit une sorte de temps morts qui retardent le développement de l'histoire fantastique ou qui contrastent avec son tempo, ménageant des moments de détente. Du point de vue de l'action, si nous considérons le récit comme le passage d'un équilibre à un autre, l'événement fantastique assume, comme l'a remarqué T. Todorov, la fonction de modifier l'équilibre (ou le déséquilibre) initial, et appartient donc à cette classe d'épisodes qui décrivent le changement d'un état à un autre et non à ceux qui, et c'est le cas de l'humour, décrivent un état d'équilibre ou de déséquilibre. Contrairement à l'apparition du surnaturel, l'humour ne constitue pas par lui-même un récit car il ne modifie pas un état antérieur. Les éléments humoristiques font partie de ces unités narratives que l'on a appelées indices, unité qui renvoie

non à un acte complémentaire et conséquent, mais à un concept plus ou moins diffus, nécessaire cependant au sens de l'histoire : indices caractériels concernant les personnages, informations relatives à leur identité, notations d'atmosphère, etc... (...) les indices, par la nature en quelque sorte verticale de leurs relations sont des unités véritablement sémantiques, car, contrairement aux "fonctions" proprement dites, ils renvoient à un signifié, non à une "opération"(21).

Tandis que l'événement fantastique est à classer parmi les fonctions cardinales du récit qui renvoient à des unités du même niveau, à une syntaxe logique d'actions que l'on ne peut supprimer sans altérer l'histoire, l'indice humoristique renvoie à un niveau différent, le niveau sémantique ou celui de la narration. Les éléments humoristiques font partie, dans la syntaxe du récit, de ces fonctions secondaires dépendantes des fonctions

cardinales avec lesquelles elles entretiennent une relation chronologique plus que logique, par leur situation entre deux moments importants de l'histoire. Pensons à la danse frénétique de *La Cafetière*, située après l'animation des objets et avant l'apparition d'Angéla et que l'on pourrait éliminer sans faire varier l'histoire fantastique en tant que telle. C'est également le cas des scènes détendues d'*Arria Marcella*, de *Jettatura* ou de *Spirite* dont la suppression n'altère pas l'histoire quoiqu'elle transforme le discours fantastique. Mais si nous pouvons supprimer les éléments humoristiques sans modifier les séquences de base des récits ou la

succession chronologique et causale des événements(22),

cela ne veut pas dire qu'ils ne jouent pas de rôle syntaxique car celui-ci, comme nous l'avons dit, est de former des paliers d'attente (avant l'irruption du fantastique) ou de transition (après cette irruption) dans la succession temporelle ou l'enchaînement logique des événements. L'analyse des contes fantastiques de Gautier montre que l'humour apparaît fréquemment avant ou après les événements fantastiques, mais aussi en plein fantastique, à la manière d'une pause dans la tension créée par le récit. Il peut servir à encadrer un fait fantastique, comme dans *La Cafetière* où l'événement surnaturel transcendant pour le héros, l'apparition d'Angéla, se situe entre deux scènes humoristiques: ou à limiter l'aventure fantastique, comme dans *Arria Marcella* dont les éléments humoristiques délimitent le monde surnaturel de la réalité quotidienne.

Dans *La Cafetière* l'humour apparaît après les deux séquences où le héros est la proie de la terreur, au début et à la fin de l'aventure fantastique. Au début de l'animation des tableaux, Théodore ressent une peur extrême

-Une terreur insurmontable s'empara de moi, mes cheveux se hérissèrent sur mon front, mes dents s'entrechoquèrent à se briser, une sueur froide inonda tout mon corps(23)-

qui se transforme bientôt en surprise puis en rire franc

-je ne pus m'empêcher de rire-

au spectacle des personnages fantastiques caricaturaux et de leur danse déréglée. Ils font, par contraste, ressortir la perfection d'Angéla dont l'apparition sera acceptée sans angoisse par un personnage détendu qui ne vit plus le fantastique comme une menace. La peur, incontrôlable au point de provoquer l'évanouissement du héros, ne reparaitra que lors de la transformation d'Angéla en cafetière, moment de tension auquel succède l'image du héros habillé d'un "ridicule accoutrement" et embras-

sant une cafetière brisée. Le non-sérieux renforce ici la possibilité d'une explication prosaïque qui contredirait le sérieux de l'aventure fantastico-amoureuse. Mais dans *La Cafetière*, l'humour, comme dans presque tous les récits de Gautier, ne met pas en danger le fantastique. Ils peuvent coexister car l'humour s'exerce ici sur des éléments ou des situations de l'histoire et ne naît pas d'une certaine attitude du narrateur dans l'exercice de sa narration. Le narrateur prend au sérieux les événements qu'il raconte et son récit affirme l'existence d'un monde supranaturel qui peut, comme le réel, comporter des éléments risibles.

Dans *Arria Marcella* le non-sérieux apparaît dans quelques scènes dans lesquelles interviennent les trois amis et qui offrent un humour de situation ou la représentation de situations vécues par les héros avec humour. Ces scènes surgissent dans le récit après des réflexions ou des lieux ayant un rapport étroit avec la mort. Ainsi, la réflexion sur le caractère éphémère de l'existence humaine est suivie des gesticulations de Fabio dans les ruines du théâtre; la visite du cimetière est accompagnée des rires et des lazzi de Max et Fabio; et à l'intense émotion d'Octavien dans la maison d'Arria succède une comique "conversation gastronomique" qui introduit le dîner divertissant des trois camarades à l'osteria. Ces scènes, dans lesquelles le sérieux d'Octavien s'oppose à la joie de ses amis, ont lieu avant l'apparition du fantastique et ce n'est qu'après le fantastique qu'elles réapparaissent, au théâtre San Carlo de Naples. Elles encadrent donc le fantastique, le délimitant du monde réel, et servent de contrepoint à la présence de la mort et, autre forme de mort, à l'incurable mélancolie d'Octavien.

Cette insertion d'éléments humoristiques, qui modifient la composition serrée du discours fantastique, interrompt l'attente d'une lecture détournée de la succession des événements ou des actions fantastiques, pour l'orienter vers la signification qu'il faut chercher, en dehors de la syntaxe des actions, dans le niveau sémantique ou pragmatique. Analyser la fonction sémantique de l'humour, c'est étudier ses rapports avec la fonction sémantique du fantastique, avec la description d'un univers fantastique ou l'utilisation de certains thèmes et motifs qui caractérisent ce genre. Nous avons constaté la présence de l'humour dans l'histoire ou dans le discours de presque tous les contes de Gautier avec quelques exceptions: *La Morte amoureuse* et les contes que l'on peut rattacher au genre du merveilleux traditionnel, proches du conte de fée (*Le Nid de rossignols*, *Le Chevalier double*) ou les contes dominés par l'intention moralisante (*L'Enfant aux souliers de pain*). L'humour apparaît donc dans le fantastique conçu comme la rencontre du réel et de l'étrange ou

du surnaturel(24) et non pas dans le merveilleux proprement dit, monde harmonieux qui

s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte(25).

D'autre part, aucun des thèmes traditionnellement considérés comme fantastiques n'est en lui-même incompatible avec un traitement humoristique. La morte-vivante peut s'incarner dans Clarimonde ou Arria mais aussi dans Omphale ou Hermonthis. À la résolution tragique du dédoublement de Romuald s'oppose la récupération heureuse d'*Avatar* ou de *Deux acteurs pour un rôle*.

D'un point de vue sémantique, l'humour contraste dans l'histoire avec la beauté, en adoptant la forme de la caricature incarnée dans certains personnages. Dans *Jettatura* nous trouvons des touches comiques éparses qui toutes font référence à certains personnages secondaires, non intégrés à l'aventure fantastique, dont le rôle est d'établir un contraste avec les héros du fantastique appartenant, eux, à un monde tragique qui débouche sur la mort: mort d'Alice, de Paul d'Aspremont et du comte Altavilla. L'explication offerte par le narrateur pour justifier son portrait de l'oncle d'Alicia, la création d'un contraste

-Nous vous devons, après le portrait de miss Alicia

Ward, ne fût-ce que pour faire opposition, tout au moins

une caricature du commodore à la manière de Hogarth(26)-,

sert aussi à expliquer l'existence dans le récit d'un petit monde populaire caricatural, "choeur" parodiant le choeur antique. Ils sont les protagonistes de certaines scènes comiques et servent de contrepoint à ce monde sérieux porteur de mort: Virgilio Falsacappa est la "caricature sérieuse" des médailles antiques, le cocher Scazziga, celle de ses clients et le vulgaire groom Paddy est "comme son maître",

déplaisant, mais irréprochable en son genre.

Dans *Spirite*, on a prêté peu d'attention au fait que, lorsque Malivert va franchir le seuil de l'inconnu, apparaissent dans le récit des personnages caricaturaux(27) qui rattachent l'histoire au réel. L'attente ennuyée du sceptique Jack, sorte de valet-gentleman, s'oppose à l'attente existentielle de Guy sur le voyage duquel il porte des opinions désabusées. Et l'attente de la femme du guide parodie la douleur de la tragédie antique. Opposition à la beauté et opposition à la mort, l'humour affirme la vie dans la distorsion.

Tous les héros des derniers récits fantastiques de Gautier ont une fin tragique, absorbés dans la mélancolie comme Octavien ou détruits par la mort comme Octave, Paul et Malivert. Aux héros fantastiques éloignés de toute relation avec l'humour s'opposent certains personnages. com-

pagnons d'aventure, qui survivent à l'expérience fantastique. Leur rapport avec le réel est varié mais il se place toujours à l'opposé de "l'idée fixe" ou de la "pensée secrète" qui caractérisent le héros irréconciliable avec le monde. Le regard de Paul d'Aspremont est, en ce sens, un symbole des relations du héros fantastique avec la réalité : regard mélancolique et langoureux dans le vide qui devient destructeur en se posant sur le concret, "quelque personne ou quelque objet". Le regard apparemment blessant est en fait blessé par l'existence d'un monde qui le détruira. Octavien, incapable de se distancier, de jouer, exprime aussi son aversion pour le prosaïsme quotidien, tandis que Fabio affirme jouir de la vie et que Max l'envisage comme une partie d'échecs. Le jeu définit Cherbonneau et son absence chez Octave et Guy les conduira à la mort.

Dans les derniers contes de Gautier, le fantastique, la beauté et la mort apparaissent étroitement unis. Les intrigues peuvent être réduites à la poursuite de la beauté menée par un héros qui trouvera la mort dans cette quête. Le fantastique réside dans les moyens employés pour la quête (*Avatar*), dans la beauté même (*Arria Marcella*, *Spirite*) ou dans le héros (*Jettatura*). A l'axe sémantique fantastique-beauté-mort s'oppose l'axe réalité-caricature-vie ou réalité-humour-vie. Les personnages qui ne cherchent pas à fuir le réel ou ceux qui sont étrangers à l'expérience fantastique, adoptent fréquemment la forme de la caricature et toujours en eux, la vie est affirmée face au destin tragique du héros. L'humour, dans ces derniers récits et contrairement à une première "manière" de Gautier, naît principalement de certains éléments de l'histoire, du monde des référents. Il est placé du côté du réel et en conséquence, loin de détruire le fantastique, il contribue à l'instaurer en s'unissant à la vie face à la mort omniprésente et en dotant la réalité de caractéristiques qui la distinguent du monde surnaturel et renforcent l'opposition de ces deux sphères.

Le personnage de Cherbonneau, qui réunit en lui les pouvoirs fantastiques et la caricature, représente une singulière conjonction de qualités opposées dans d'autres contes. Mais c'est que peut-être, comme il l'affirme, il produit

des effets qui semblent merveilleux, quoique naturels(28).

Cherbonneau est avant tout un personnage jouissant du réel, dans lequel la vie s'affirme pleinement, au contraire du héros fantastique dont l'idée fixe, désir obsédant, le retranche du quotidien et le conduit à la mort. Ce singulier docteur, au regard "d'une jeunesse inconcevable", qui aime rire et sourire et jusqu'à faire des cabrioles, avoue au comte la raison qui semble bien être à l'origine de l'avatar, "n'avoir pu résister au

plaisir" de le pratiquer. Car Cherbonneau est un être de plaisir et son attitude à l'égard de l'expérience la transforme en jeu, jeu aux conséquences ironiques car le monde qui en résulte est à l'envers. Cherbonneau joue et gagne en triomphant de la mort. Face à Prascovie et Olaf, limités par leur propre perfection, toujours égaux à eux-mêmes et en eux-mêmes, le docteur offre une variété changeante d'images et de comportements. Contrairement aux autres personnages définis par l'exclusivité, l'unicité de leur passion, il est capable de sortir de lui-même, soit pour se juger sans complaisance, soit pour projeter sa curiosité et son savoir sur le monde qui l'entoure et avec lequel il maintient une relation essentiellement ludique.

Face à l'univers fantastique mû par le désir suicidaire d'atteindre un idéal de beauté ou d'amour, ces récits présentent donc des situations ou des personnages, souvent à peine esquissés mais présents qui, par leur insertion dans un monde qu'ils ne veulent pas fuir, ou par leur capacité de jeu, opposent au risque de l'aventure fantastique la possibilité tranquillisante de rester dans le réel, assujettis aux servitudes du prosaïsme mais également libres de la menace de la mort.

Dans les contes fantastiques de Gautier antérieurs à *Arria Marcella* l'humour ne se trouve pas tant dans des éléments de l'histoire que dans le discours, dans l'attitude narrative ou le ton adopté par le narrateur. Ce discours a une fonction pragmatique très marquée(29) car il interpelle le lecteur, et met en question son rapport au genre fantastique et le genre lui-même. Dans ces premiers récits, l'humour permet au narrateur de jouer avec les règles du discours fantastique et de mettre en question la vraisemblance de l'histoire racontée tout en se présentant comme témoin ou héros des événements. Le jeu avec le narrataire caractérise la plupart des contes écrits jusqu'en 1846. Le narrateur se montre distant d'une expérience généralement vécue par lui, distance qui lui permet de raconter l'aventure en se moquant de lui-même (*Omphale*, *Le Pied de momie*), de son héros (*Onuphrius*), des thèmes fantastiques (*La Pipe d'opium*) et même de son propre récit (*La mille et deuxième nuit*). Il invite le lecteur à une lecture fantastique en présentant des situations, des décors et des thèmes du genre mais, tout en réclamant l'adhésion à ce monde surnaturel, il éloigne son lecteur du narré, en lui rappelant le caractère fictif de l'histoire qu'il accentue soit en soulignant sa condition d'écrivain(30) soit en renvoyant, au moyen de constantes références culturelles ou de la parodie(31), non pas au réel mais à une élaboration artistique (œuvre d'art ou texte) qui s'interpose entre la relation du narrateur et celle du lecteur avec l'histoire ou l'expérience racontée.

Ces différentes conceptions du fantastique, avant et après 1846, nous mènent à nous interroger sur la relation de Gautier avec le fantastique et l'humour. L'écriture fantastique de Gautier offre depuis son premier récit *La Cafetière* publié en 1831 jusqu'à *Spirite*, en 1865, une thématique récurrente. La dernière phrase de *La Cafetière*:

*Je venais de comprendre qu'il n'y avait plus pour moi
de bonheur sur la terre!*

est le point de départ désenchanté sur lequel est construit toute l'oeuvre fantastique. Les héros de Gautier, d'Onuphrius à Malivert, cherchent au-delà du réel ce qui puisse satisfaire leur désir de bonheur. Dans cette recherche Albert B. Smith(32) a vu une progressive spiritualisation des moyens employés et M. Voisin trouve "le sens caché" du fantastique de Gautier, dans l'affirmation de

la prééminence finale de l'esprit sur la matière(33).

La présence de l'humour prouve cependant que cette affirmation est faite par Gautier non sans réserves. Si nous laissons de côté *Spirite*, le monde spirituel n'est jamais capable de vaincre la réalité. L'expérience fantastique, induite par la drogue ou née du désir, débouche sur un retour au quotidien qui accentue le caractère éphémère et évanescent de ce monde immatériel.

D'un point de vue chronologique, nous pouvons distinguer une première période, jusqu'en 1846, dans laquelle les contes fantastiques ont un narrateur protagoniste, proche de Gautier par certaines convergences biographiques telles que la jeunesse, la profession et le milieu social. C'est le cas de *La Cafetière*, *Omphale*, *La Pipe d'opium*, *Le Pied de momie*, *La mille et deuxième nuit* et *Le Club des haschichins*, groupe auquel nous pouvons ajouter *Onuphrius* dont le narrateur ne raconte pas une expérience personnelle mais décrit l'ambiance Jeune-France vécue par Gautier. Tous ces contes ont en commun la présence d'éléments humoristiques, et la distance du narrateur par rapport à l'expérience narrée constitue leur caractéristique différentielle face à d'autres narrations. Cette distance est à peine perceptible dans *La Cafetière* où le narrateur se limite à la description d'éléments comiques de l'histoire sans jouer, comme dans les autres récits, avec l'adhésion du lecteur. Dans certains de ces contes, et *Onuphrius* en est le cas extrême, apparaît plus clairement l'ironie d'un narrateur qui met en relief le caractère fictif du narré en même temps qu'il affirme sa vérité. Le discours ainsi élaboré suscite deux significations antithétiques et cependant présentes simultanément: la réalité possible de l'histoire, si le lecteur privilégie le narrateur en tant que personnage, ou son irréalité également possible pour un lecteur situé

face à un narrateur inventeur de fictions. La vraisemblance ne dépend pas ici de la conformité plus ou moins grande de l'histoire racontée au réel, mais de la crédibilité accordée au narrateur. Le lecteur ne doit pas décider, ayant accepté le genre fantastique, si l'histoire racontée a pu ou non avoir eu lieu puisque dans ce genre de tels événements extraordinaires sont vraisemblables. Il est situé face à une alternative différente et préalable : reconnaître dans ce qui est narré une vérité ou un mensonge d'un narrateur dont le métier est de raconter. Le narrateur confronte le lecteur au surnaturel mais aussi à l'invention littéraire. Il ne s'agit pas tant, pour le lecteur, de s'interroger sur ce qui dans l'histoire appartient à la réalité ou à l'imaginaire, sur ce qui est produit d'un rêve du héros ou événement clairement surnaturel. La provocation du narrateur consiste à rappeler au lecteur le caractère fictif ou littéraire de ce qu'il lit et transformer sa lecture, par conséquent, en un jeu: le jeu de l'adhésion momentanée à une intrigue qu'il doit accepter, car le narrateur le propose ainsi, comme produit d'une fiction. En ce sens, les contes de cette première époque de Gautier constituent un apport original à la littérature fantastique car ils questionnent doublement le problème du rapport du réel et de l'irréel. D'une part, à la manière traditionnelle du genre fantastique, comme l'a décrit T. Todorov:

Si certains événements de l'univers d'un livre se donnent explicitement pour imaginaires, ils contestent par là la nature imaginaire du reste du livre. Si telle apparition n'est que le fruit d'une imagination surexcitée, c'est que tout ce qui l'environne est réel. Loin donc d'être un éloge de l'imaginaire, la littérature fantastique pose la plus grande partie d'un texte comme appartenant au réel, ou plus exactement, comme provoquée par lui, tel un nom donné à la chose préexistante. La littérature fantastique nous laisse entre les mains deux notions, celle de la réalité et celle de la littérature, aussi insatisfaisantes l'une que l'autre(34).

D'autre part, en jouant avec le caractère littéraire avoué, exhibé, de la narration, Gautier déplace cette mise en question du niveau sémantique du texte au niveau pragmatique. C'est dans le rapport des deux niveaux que se trouve l'originalité des contes fantastiques de Gautier ou, comme l'a formulé Peter Whyte:

C'est le rapport entre les niveaux narratifs d'un texte, entre le discours du narrateur, avec tout ce qu'il comporte chez Gautier d'ironie, d'humour, de fantaisie, et la diégèse en tant

que telle, qui soulève le problème du caractère particulier aussi bien que de la signification de l'énonciation fantastique gautiériste (35).

A partir de 1852, les contes fantastiques de Gautier ne se présentent plus comme des fictions mais comme la relation d'événements faite par un narrateur omniscient extérieur à la diégèse. Il n'y a pas dans ce narrateur, malgré certaines réflexions humoristiques, d'attitude narquoise envers ce qu'il raconte. L'humour naît ici, presque exclusivement, de l'histoire et non du discours, de certains référents du monde décrit et non pas du ton narratif. Quoi qu'il en soit, la présence de ces éléments humoristiques et leur fonction sémantique nous amènent à nuancer les conclusions habituelles de la critique sur la relation de Gautier avec le fantastique. D'*Arria Marcella* à *Spirite* nous ne pouvons pas identifier le héros fantastique avec Gautier et voir en Malivert l'affirmation définitive du spirituel sur le matériel car, dans les contes s'opposent aux héros et à leur recherche d'un mortel idéal, soit un narrateur capable d'humour, soit des personnages que l'autre monde ne tente pas, affirmation de la vie ou du jeu. Il y a dans le narrateur une distance de l'univers fantastique décrit, qui peut se manifester comme dans *Jettatura* en mettant en évidence les procédés techniques qui ordonnent la narration (description du décor, du personnage faisant contraste). Cette distance s'exprime dans *Spirite* par un changement de focalisation dans des scènes vécues par Malivert dans l'indifférence et auquel on oppose une autre conscience capable d'en jouir, ou par les remarques satiriques du narrateur absentes chez Guy, procédés qui concourent à marquer les positions différentes envers le monde du héros et du narrateur.

Le monde fantastique comporte des dangers: la folie pour Onuphrius, la mort pour Octave, Paul et Guy, la mélancolie, mort dans la vie, pour Octavien. Renoncer à ce monde suppose, comme le montre *Deux acteurs pour un rôle*, le sacrifice de la possibilité de se sentir autre, de se libérer d'une identité insatisfaisante mais ce renoncement entraîne aussi l'éloignement de la menace de la mort. Romuald renonce à une vie fantastique, au privilège de la métamorphose, mais il évite aussi l'amour vampirique et mortel de Clarimonde. Il choisit, comme Henrich, l'ordre qui, quoique monotone, lui assure la vie connue face aux périls mystérieux de la vie fantastique. L'ordre du réel s'impose également, chez Gautier, sur le désordre provoqué par les expériences avec les drogues. Nous croyons, comme Carlo Pasi l'a signalé, qu'il y a dans l'oeuvre de Gautier une crainte de descendre dans les ténèbres, d'oser pénétrer aussi bien dans le réel que dans le surréal:

Come la Vita non riusciva ad imporsi dilagando nella realtà multiforme, così la Morte rimane timorosa di invadere le zone più interne. Gautier è in questa incertezza insoluta(36).

L'humour est la preuve de cette crainte. Sans doute, dans l'exaltation du corps et dans la recherche de la perfection de la forme se cache l'attraction du mystère et de l'informe. L'abondance de la production fantastique et la permanence de son écriture tout au long des années est la preuve de cette fascination de Gautier pour le monde surnaturel. Cependant, le mode particulier de son écriture fantastique nous parle aussi de l'attraction pour la vie. Cette écriture, ironique dans une première époque dans laquelle l'auteur exhibe sa conscience du jeu littéraire, se transforme avec le temps, devenant moins provocante mais non moins ambiguë. Le discours moqueur et goguenard cède la place à une narration plus traditionnelle dont les histoires offrent pourtant des éléments dénotant la distance d'un auteur qui adopte l'humour pour suggérer comme contrepoint de la dangereuse recherche fantastique la présence d'une réalité multiforme rassurante.

Carmen FERNANDEZ SANCHEZ
Universidad de Oviedo

NOTES

1. Louis Cazamian le formulait ainsi: "L'humour échappe à la science parce que ses éléments caractéristiques et constants sont en petit nombre et surtout négatifs, alors que ses éléments variables sont en nombre indéterminé" ("Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour", *Revue Germanique*, tome III, nov. 1906, p.629); tandis que Fernand Baldensperger remarquait: "Il n'y a pas d'humour, il n'y a que des humoristes. C'est, en somme, la conclusion de toute enquête poussée un peu loin à travers la diversité des manifestations et des définitions de cette variété du comique.", "Les définitions de l'humour" in *Etudes d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1907, p.217.
2. Cité par F. Baldensperger, *op. cit.*, p.215.
3. *L'Ironie dans les romans de Stendhal*, Lausanne, Ed. du Grand Chêne, 1966, p.9.
4. Cité par André Breton: *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean Jacques Pauvert, 1966, p. 11.
5. Tandis que pour Robert Escarpit il n'y a pas de frontières nettes entre l'humour et le rire (L'Humour, Paris, PUF, 1960) pour C.F. de la Vega l'humour est incompatible avec le comique car celui-ci n'admet pas le sentiment, élément fondamental de l'humour (*El Secreto del humor*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1967). L'humour est pourtant généralement admis comme une des formes du comique, caractérisé, face à d'autres formes, par une certaine "sympathie" qui ne sépare pas le sujet du monde (voir Marcos Victoria: *Ensayo preliminar sobre lo comico*, Buenos Aires, Losada, 1958) et l'oppose à l'ironie (Albert Laffay: *Anatomie de l'humour et du nonsense*, Paris, Masson,

1970), ou à la satire (Val Panaitescu: "Une Description possible de l'humour", *Cahiers roumains d'études littéraires*, 3/1978).

6. Les théories sur le comique partent, en réalité, d'une définition préalable implicite qui délimite le champ d'étude. Le comique peut être analysé en sujet, cause et objet mais il n'existe que lorsque le sujet rit (le rire peut être nuancé en sourire ou en sentiment d'amusement). C'est au moins un critère objectif universel qui n'existe pas pour d'autres concepts. Lucie Olbrechts-Tyteca affirme: "Il ne faut pas se le dissimuler, le critère effectif de toute étude sur le comique est le rire" (*Le Comique du discours*, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1974, p.11).
7. Pour Jean Château, l'humour est "ce mixte de sérieux et de non-sérieux" qui ne s'opposeraient pas radicalement comme dans le comique ("Le Sérieux et ses contraires", *Revue philosophique*, n°10-12, 1950). Elie Auboin voit dans l'humour la conciliation totale de la tristesse et de la joie qui y perdent leur tonalité affective (*Les Genres du risible. Ridicule, comique, esprit, humour*, Marseille, OFEP, 1948). La perspective psychanalytique de Jean Bergeret contredit les définitions les plus classiques: "Il paraît difficile de s'accorder avec la définition du Larousse: "gaieté qui se dissimule sous un air sérieux et qui est pleine d'ironie, d'imprévu". Il semblerait plus logique, dans la lignée métapsychologique latente, de se référer à un sérieux qui se dissimulerait sous un air de gaieté, d'ironie, d'imprévu. Les dictionnaires, en effet, opposent sans cesse "l'humour" au "sérieux"; or les psychanalystes sont bien placés pour savoir que les gens qui "se prennent trop au sérieux" ne font preuve en réalité ni de sérieux, ni encore moins d'humour, alors que celui qui peut atteindre le degré d'élaboration mentale vraiment humoristique touche sûrement un niveau latent des plus sérieux" ("Pour une métapsychologie de l'humour (Introduction à une recherche)", *Revue française de psychanalyse: L'humour*, juillet 1973, p.540). Par d'autres voies, Jean Château arrivait à des conclusions semblables: le non-sérieux est un niveau indispensable pour atteindre le "sérieux supérieur" capable d'articuler et d'analyser le monde dans sa totalité.
8. Pour L. Cazamian l'attitude humoristique est caractérisée par un dédoublement partiel de la personnalité à partir de la transposition (concept emprunté à la théorie bergsonnienne du rire) de l'expression naturelle d'une idée à un autre ton. L'humour est "un art d'exister" aux formes multiples (R.Escarpit), "a vital spirit of aesthetic self-detachment" (Paul Gifford: "Humour and the french mind: towards a reciprocal definition", *Moderne language Review*, 76, 3, 1981); pour V. Panaitescu il s'agit d'une "sorte d'attitude sentimentalo-philosophique sui-generis" inséparable de la conscience et de la sensibilité de l'humoriste, "dialecticien inné", qui perçoit l'instabilité et les contrastes du monde et dont la critique naît de la conscience d'un idéal qu'il sait distant. Michel Autrand (*L'Humour de Jules Renard*, Paris, Klincksieck, 1978) insiste sur la disposition intérieure de l'auteur, qui s'affirme en se dédoublant dans le dialogue de la conscience avec elle-même, ce qui donne lieu à l'autocritique et à la parodie.
9. "Terreur charmante" in the works of Théophile Gautier", *The Romanic Review*, n°4, Dec. 1945.
10. "Théophile Gautier: The Invisible and Impalpable World: a Demi-Conviction", *The French Review*, n°4, March 1972.
11. Dans l'étude *Le Soleil et la nuit. L'imaginaire dans l'oeuvre de Théophile Gautier*, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1981, nous pouvons, par exemple, lire: "Le côté "fleur bleue" du "bon Théo" échappe parfois à sa pudeur comme à la raison qui assure la surveillance de soi. Quand il se sent découvert, entraîné trop loin, il se camoufle d'un léger nuage d'ironie ou d'humour"(p.109). Ou dans "Introduction à l'humour narratif de Gautier", *BSTG* n°6, 1984: "Le sourire ironique cache souvent un échec, une souffrance".

- france."(p.30), etc.
12. "Introduction. Les violettes de la mort", à l'édition critique de *L'Oeuvre fantastique. I. Nouvelles*, de Th. Gautier, Paris, Classiques Garnier, 1992.
 13. *L'Ironie romantique. Spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Presses Universitaires de Grenoble, 1974.
 14. *Le Regard de Narcisse. Romans et nouvelles de Théophile Gautier*, Presses Universitaires de Lyon, 1984.
 15. Il s'agit de la définition qu'en donne Marcel Voisin dans "Introduction à l'humour narratif de Gautier", *op. cit.*, p.41, note 48.
 16. *Ibid.*, p.25.
 17. Contrairement au monde de Balzac dans lequel Maurice Ménard a pu établir, à partir des différents termes de la désignation comique employés par l'auteur ("comique", "grotesque", "burlesque", etc) un inventaire de tous les éléments ainsi désignés pour extraire les caractères généraux de l'ensemble. Mais face à celui de Gautier, le vaste "univers rieur" de Balzac entretient avec le réel un discours référentiel, de critique et d'analyse "ambitieux de dire et de montrer les choses et les gens" et "sans jamais se couper complètement de la visée d'un réel" même dans son versant de jeu ou de discours ludique. *Balzac et le comique dans "La Comédie Humaine"*, Paris, P.U.F., 1983, p. 284.
 18. Maurice Ménard, *op. cit.*, p. 16.
 19. Pour ce rapport fantastique-mort, que nous ne développerons pas ici, nous renvoyons aux études de Michel Guiomar (*Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Corti, 1967), Georges Poulet (*Etudes sur le temps humain*, Paris, Plon, 1972), Marcel Voisin ("Introduction à la poétique de la mort dans l'oeuvre de Théophile Gautier", *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1973/1 et *op. cit.*) et Michel Crouzet (*op. cit.*) entre autres.
 20. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil, 1970, p. 98.
 21. Roland Barthes: "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8, 1966, p.8.
 22. Définition de Tomachevski cité par T. Todorov dans *Poétique (Qu'est-ce que le structuralisme?)*, Paris, Seuil, 1968, p.83.
 23. P. 57. Nous citons l'édition de Marc Eigeldinger *Récits fantastiques*, Paris, Flammarion, 1981.
 24. Le fantastique tel que le définissent Pierre-Georges Castex (*Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951), Roger Caillois (*Images, images... essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris, Corti, 1966) ou Louis Vax (*L'Art et la littérature fantastiques*, Paris, P.U.F, 1960).
 25. R. Caillois, *op. cit.*
 26. P. 392.
 27. Cf Carmen Fernandez Sanchez: "Lo fantastico y lo humoristico. Spirite. Nouvelle fantastique de Théophile Gautier", *Estudios de lengua y literatura francesas*, n°1, 1987, Universidad de Cadiz.
 28. P. 312.
 29. Nous employons le terme pragmatique dans ses deux acceptions: étude des relations entre les signes et leurs utilisateurs et étude du discours en tant qu'acte "qui prétend transformer la situation du récepteur, et modifier son système de croyances et/ou son attitude comportementale", Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Enonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, 1980, p.185.
 30. Dans *Omphale* le héros est un "conteur fantastique", dans *Le Pied de momie* il est écrivain, poète et journaliste ("une liasse de vers, mosaïque indéchiffrable de ratures: articles commencés"), dans *La mille et deuxième nuit* c'est un

“poète”, “feuilletoniste” et “littérateur”.

31. Parodie mais respectueuse des modèles, de Hoffmann dans *Onuphrius*, de Hoffmann et Goethe dans *Deux acteurs pour un rôle*, ou du conte oriental dans *La mille et deuxième nuit*.
32. *Ideal and reality in the fictional narratives of Théophile Gautier*, University of Florida monographs, Gainesville (Florida), 1969.
33. *Le Soleil*..... op. cit., p.224.
34. Tzvetan Todorov *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p.176.
35. “Du mode narratif dans les récits fantastiques de Gautier”, *BSTG*, n°6, 1984, p.2.
36. *Théophile Gautier o il fantastico volontario*, Roma, Bulzoni, 1974,p.7.

Les Visages du mourir

LES "VISAGES" DU MOURIR DANS LES RECITS FANTASTIQUES DE GAUTIER

La figure-clé du fantastique est l'entre-deux, cet interstice qui sépare la norme de sa contrepartie. Dans ce type de littérature la séparation entre ce monde-ci et l'autre ne respecte pas la logique quotidienne et sans cesse on franchit la ligne au point qu'on finit par ne plus bien savoir si l'on est encore dans le monde des vivants ou sur les traces d'un monde de morts. Sa balance est donc la voie de l'incertitude, le lieu des possibilités égales. Le récit fantastique présente à la fois le mensonge possible et la possible vérité et fait de leur jeu réciproque son mobile. Les règnes de l'organique et de l'inorganique, si clairement préservés par des frontières dans l'esprit de l'homme commun, entrent dans une relation perpétuellement réversible car le vivant peut revêtir les apparences de la mort et la mort, soudain, peut s'irriguer d'un sang vif. La vie et la mort, dans ce jeu d'échanges et de renversements, perdent leur cohérence, leur évidence et jusqu'à leur réalité. Domaine, par excellence, des limites et de la déraison, la mort qui s'affiche, avec son étrange extériorité et cette "enveloppe-trahison", semble avoir perdu, en s'objectivant, son intelligibilité. Ce corps, reflet de l'homme, capable encore de ressemblance et de similitude mais déjà en deça du modèle, espèce de copie et d'illusion, hantera l'esprit de Gautier: chez lui il deviendra suspect de recéler la vie. On n'abolit donc pas l'ambiguïté car si, d'un côté la mort présente certaines apparences d'un être vivant et organisé, que rien ne paraît distinguer extérieurement de l'individu humain, de l'autre elle relève du non-vivant. Cette vie d'outre-tombe se trouve donc à cheval sur deux mondes.

Certes, sous le registre de la mort de nombreux textes de Gautier auraient pu trouver place dans cette étude mais nous avons retreint notre analyse aux *Récits fantastiques*(1). De ce contexte, on a exclu les "expériences-limites" de la mort, comme le sommeil, l'évanouissement ou tout autre situation vécue qui récrée provisoirement de semblables équivoques. On s'intéressera, surtout à la "matérialité" de la mort, soit à l'étude des épisodes textuels où la mort est représentée; où elle met en

scène.

Mais si on prend le verbe "mourir" dans le sens de perdre la vie -cet acte de passage de vie à trépas- nous voyons que l'oeuvre de Gautier écarte le récit pathétique de l'agonie qui, chez maints auteurs, s'étale pour être contemplé et se donner en exemple. L'auteur n'emplit pas les pages de ses textes par la "figurabilité" de la mort, en nous proposant une représentation plus ou moins originale. La transmutation de la vie en mort, ce motif romanesque qui traverse toute l'histoire littéraire et envahit à peu près tous les genres romanesques, épîtres, mémoires, romans, lettres, etc., semble dans l'oeuvre de Gautier, surgir d'un arrière-fond de nuit parfois avec la violence d'un météore. Ou bien la victime expire derrière un rideau -et le lecteur n'accompagne pas ses derniers soupirs-, telle Alicia dans *Jettatura* ou bien Gautier met en marche une machine infernale qui rend la mort vide d'images, caricaturale, en somme, par l'excès d'anéantissement. La mort, dans ces cas, lui permet des "grossissements scéniques", tout en lui offrant la possibilité de se débarrasser de ces héroïnes-obstacles, en les renvoyant là d'où elles ne devraient jamais être sorties. Sans stoïcisme, ni héroïsme, voilà qu'Angela, dans *La Cafetière*, et *Arria Marcella* sont happées par une indéchiffrable inexistance. Par un coup de théâtre, leurs beaux corps se réduisent à des débris, à des vestiges informes, comme dans une vision apocalyptique. De la jeune femme si belle qu'Octavien a désirée il ne reste

*qu'une pincée de cendres mêlée de quelques ossements
calcinés (...), et que des restes informes(2).*

Dissoutes, vouées à l'inexistence, par manque de cadavre, ces héroïnes n'auront aucune chance de retrouver leur intégrité et de recommencer ainsi d'autres vies dans un éternel retour à travers les temps et les espaces. La mort reste ici la négation même du "mourir" car rien ne subsiste: ni visage, ni forme. Sans support physique, sans cadavre -ce simulacre antagoniste de la vie- on ne peut plus regarder la mort en face. Avec un banal cadavre "en chair et en os", on réussit à avoir une perception directe de la mort. Sans cadavre, il n'y a pas de mort et surtout pas de résurrection, car la résurrection des morts sera celle des corps. Il semble donc que, dans le fantastique conçu par Gautier, si le corps est marqué par le sceau de la destruction terrifiante, s'il se dissout dans une sorte de résidu monstrueux, manifestation du "dissemblable", il ne pourra désormais revenir à l'existence car il est le déni de la propre mort, alors que s'il est, en quelque sorte, encore soutenu par le réel, s'il est l'expression du "semblable", quoique déjà donné comme marque de la différence, il se montrera rebelle à disparaître et on pourra le voir surgir "ailleurs", se

lever de son cercueil et marcher. Le caractère fantastique repose, précisément, sur cette persistance à revenir, à se reconstruire. Nous ne nous attarderons donc pas à la particularité des façons de mourir, signalées plus haut.

Mais il arrive aussi que, parfois, la mort se laisse pressentir déjà dans la fragilité, puis dans la maladie des personnages. Chez miss Alicia la maladie du corps fait son chemin petit à petit jusqu'aux confins de la mort. Toutefois, le récit de cette mort, biologiquement reconnue, sera voilé, presque occulté aux yeux du lecteur. De celle qui n'est plus, nous n'avons qu'une suite d'instantanés discontinus car c'est à partir des tâtonnements de Paul d'Aspremont que sera fait tout ce travail de reconnaissance de la mort d'Alicia. Retranché derrière sa cécité et en retard sur l'événement tragique, le personnage découvrira à travers une espèce de translucidité la mort de sa bien-aimée. Ce type de démarche vacillante impose ainsi l'économie du récit, le refus de toute théâtralité de la mort. Celle-ci s'exprimera donc avec peu de moyens. La mort, pour avoir été annoncée, n'en est pas moins mise à distance.

Au terme de cette sélection on sera ainsi amené à privilégier l'épisode de la mort de Clarimonde. Drapée dans les plis de son suaire, énigmatiquement morte et vivante, elle sera l'enjeu et l'objet d'une quête du "je" narrateur. Remarquons, tout de suite, que Clarimonde morte fait retour, se réactualise en une enveloppe charnelle tant qu'elle possède un corps dans sa tombe -simulacre qu'exhibent la parenté et la confusion. Ce n'est que lors de l'acte d'exorcisme pratiqué par l'abbé Sérapion sur son beau corps que le spectre de sa présence cesse d'être. Corrigeons-nous: Clarimonde reviendra, effectivement, une toute dernière fois mais pour annoncer à Romuald que rien ne sera plus désormais comme avant:

Malheureux! malheureux! Qu'as-tu fait? Pourquoi as-tu écouté ce prêtre imbécile? N'étais-tu pas heureux? Et que t'avais-je fait, pour violer ma pauvre tombe et mettre à nu les misères de mon néant? Toute communication entre nos âmes et nos corps est rompue désormais. Adieu, tu me regretteras(3).

La transgression ou le passage de l'au-delà vers ce monde-ci sera coupé car tout signe de "matérialisation" a disparu. On se trouve en présence de cette "mort irréversible" dont parle M. Cl. Schapira(4) et que nous avons écartée.

Il est connu que chez Gautier la femme est la figure dominante dans ce jeu avec la mort et dans *La Morte amoureuse*, c'est Clarimonde qui exprime le désir de vivre, par excellence, d'où le rôle vraiment central de

la fameuse scène de résurrection. Clarimonde emploiera toute son énergie à maintenir son corps. Ainsi confessera-t-elle à Romuald:

Que de peine mon âme, rentrée dans ce monde par la puissance de la volonté, a eue pour retrouver son corps et s'y réinstaller! Que d'efforts il m'a fallu faire avant de lever la dalle dont on m'avait couverte!(5).

Dans sa volonté de revivre, elle n'hésitera pas à s'appropriier vampiriquement le sang de son amant pour animer son corps d'une vie apparente. Tout converge, en elle, vers un fondamental instinct de conservation, une volonté farouche de vivre. Avant le retour obligé à la poussière, elle aura presque les teintes chaudes et vivaces de la femme idéale, la juste mesure de la vie et de l'amour. Car il faut, en effet, l'élan de l'amour pour que cela ait lieu. Un rapport intense s'établira entre Eros et Thanatos, entre Volupté et Mort.

Si la femme est la figure centrale de l'acte du "mourir" chez Gautier, son rêve d'artiste le conduira à une surestimation du corps féminin et à mettre en valeur la beauté même de la mort que, pourtant, certains indices corporels semblent nier. Car l'histoire du "mourir" dans cette nouvelle (comme dans bien d'autres) est finalement le jeu entre l'être et le paraître.

Mais la mort-illusion, au-delà du corps, a besoin d'un encadrement, d'un décor et des objets qui visent à renforcer l'effet général de cet état-limite. Ces différents aspects du récit ponctueront notre analyse du "mourir" dans cette nouvelle de Gautier.

Loin de se circonscrire au moment crucial de la belle scène de tension entre mort et vie, accomplie dans l'espace privé d'une chambre, la mort se laisse pressentir au-delà des frontières étanches. A l'arrière-plan une expérience anticipée de la mort est en marche et oriente Romuald vers la direction qu'il devra prendre: le chemin du château où gît Clarimonde. De ce fait l'épisode de la chevauchée fantastique à travers une forêt habitée de présences impalpables instaure déjà un climat préalable de suspicion mortelle et d'inquiétante étrangeté. On ne peut s'empêcher de pressentir la mort dans ces chevaux noirs, surgis d'on ne sait où, mais surtout dans l'insécurité enveloppante de cette forêt, parcourue par une nuit glaciale et opaque qui palpète d'une vie invisible et qui semble conspirer contre le héros. Une animation sournoise et irrationnelle saisit cet espace de solitude. De cette opacité sort, de temps en temps, une vie malveillante et d'un équilibre instable. Le cri guttural de l'écuyer, les piaulements des choucas hurlant à la mort, les jeux de lumière et d'ombre qui

piquent l'horizon sortis des yeux phosphoriques des chats sauvages, peuplent ce cadre d'une vie fantomatique et écrasante d'angoisse. Cette "forêt-passage" indique les limites de l'autre monde et est perçue comme l'espace entre la vie et la mort et, de ce fait, vrai prélude au seuil de la mort qui sera bientôt franchi par Romuald. Il est d'ailleurs lourd de sens que la course folle s'interrompe soudain à l'entrée du château de Clarimonde. La ligne névralgique de ce seuil est symboliquement installée

*sous une voûte qui ouvrait sa gueule sombre entre
deux énormes tours(6).*

Franchie cette porte, le personnage entre véritablement dans le royaume de la mort. Les images sont d'abord crépusculaires. Elles s'agitent avant de prendre forme. De cette agitation de l'ombre sort un vieillard vêtu de velours noir dont la noble tranquillité du geste et la litanie de la parole diront la certitude de la mort:

*Trop tard! fit-il en hochant la tête, trop tard!
seigneur prêtre(7).*

Mais c'est le décor de la chambre ou plutôt certains objets de ce décor, que le regard du personnage s'approprie en premier lieu, qui, tout en lui révélant la mort, lui sont aussi nécessaires pour surmonter la peur insidieuse de la séduction et du mystère de la femme. Romuald se sert d'eux comme de détours défensifs pour échapper au désir interdit de voir la charmante créature ensevelie -unique objet de fascination. Ils offrent à son regard un moment de pause et de répit pendant lequel l'esprit tend à se recomposer. La femme morte sera affrontée par détours, par paliers, par une suite d'instantanés, et jamais globalement. Et tout d'abord, le regard du héros s'abîme dans les objets rituels de l'art funéraire, à savoir un "prie-Dieu", une "urne ciselée" dans laquelle

*trempeait une rose blanche fanée
et plus particulièrement dans cette "flamme bleuâtre" qui
jetait par toute la chambre un jour faible et
douteux(8).*

Cet éclairage crépusculaire, en demi-teinte, participe de la création d'une atmosphère insolite et surtout il contribuera largement à façonner la métamorphose de Clarimonde, à dessiner le climat équivoque et fantastique de la scène de résurrection:

*Je ne sais si cela était une illusion de mes sens ou
un reflet de la lampe, mais on eût dit que le sang
recommençait à circuler sous cette mate pâleur(9).*

La lumière n'est pas seulement l'élément qui souligne ou dissout les objets et le corps de Clarimonde, mais elle prépare l'esprit aux transfigurations les plus surprenantes. Dans cette narration, somme toute avare de détails à l'endroit du décor, et qui joue constamment avec les registres de la mort et de la vie, les signes de la toilette carnavalesque que Clarimonde aurait portée la veille, prennent, eux aussi, un aspect double en opposant le côté satanique au religieux. Contrairement à la tradition chrétienne de la "bonne mort", Clarimonde n'aura pas mis en ordre sa vie. La mort est arrivée à l'improviste, d'où le caractère désorganisé de la chambre et de ses toilettes. Les références au carnaval, à la fête, rendent palpables le caractère dérisoire de cette mort. Tous les deux jouent avec la confusion et l'illusion. Dans la fête carnavalesque, comme dans la mort de Clarimonde, les signes se renversent, le changement est la loi, la fin est un début, la mort un jeu. Dans les deux cas, on peut, en toute impunité, jouer avec la mort, pour rire, car elle est un leurre. Dans le bric-à-brac de l'entassement des vêtements dans la chambre de Clarimonde un "masque noir" se détache, venant renforcer l'incertitude et l'ambiguïté de la créature mais aussi du spectacle.

Il faudrait enfin, pour achever cette vue du décor, évoquer l'atmosphère de la pièce. Si la mort est généralement associée à la puanteur, à un climat malsain, à la dégradation physiologique et s'accompagne très souvent d'un sentiment d'effroi et même de répulsion, ici, au contraire, le héros-narrateur ressent un climat de séduction et de charme. L'atmosphère est celle d'une chambre nuptiale:

Cette chambre n'avait rien d'une chambre de mort. Au lieu de l'air fétide et cadavéreux que j'étais accoutumé à respirer en ces veilles funèbres, une langoureuse fumée d'essences orientales, je ne sais quelle amoureuse odeur de femme, nageait doucement dans l'air attiédi(10).

Intime, douillette, caressante avec des connotations sensuelles, la chambre de Clarimonde relève d'une véritable mythologie du nid d'amour et non pas de la mort. Saturé par la sensualité de ce décor, Romuald finit par se sentir "ivre et fébrile", c'est-à-dire possédé par la volonté saturante d'un autre être. Entre l'air et le corps de la femme, il y a une profonde complicité et une harmonieuse continuité, comme il y a entre le corps et le vêtement qui couvre le corps de Clarimonde. Ayant pour fonction de gommer et de dissoudre le corps mort, ici il apporte à l'oeil un message de vie et de grâce. Il forme un prolongement flou de l'épiderme grâce à sa blancheur et à sa finesse. Il est le voile qui doit

enfouir le corps mais pour être découvert, donc rêvé et désiré:

*Elle était couverte d'un voile de lin d'une blancheur
éblouissante (...) et d'une telle finesse qu'il ne
dérobait en rien la forme charmante de son corps et
permettait de suivre ces belles lignes onduleuses(11).*

Mais c'est le corps de Clarimonde, plongé dans ce décor dont il régen-
te l'atmosphère qui témoigne de l'intolérable ambiguïté du "mourir"
dans cette nouvelle. Ainsi rien n'est plus incertain que le statut de l'im-
mobilité de la femme chez Gautier. La situation peut se renverser et s'al-
térer sous la menace de quelque pouvoir occulte. Une vitalité suspendue
risque, à tout instant, de ranimer la femme et cela au moment le moins
attendu. Or c'est bien ce qu'on pressent derrière la diaphanéité des chairs
de Clarimonde: celle-ci possède et ne possède pas les attributs majeurs
de la mort. Cette difficulté de délimitation est fortement ressentie par
Romuald lorsqu'il prétendra fixer les signes du motif névralgique du
froid et de la mort qui traverse l'épiderme de Clarimonde:

*Je touchais légèrement son bras; il était froid, mais
pas plus froid pourtant que sa main le jour qu'elle avait
effleuré la mienne sous le portail de l'église(12).*

Un étrange mélange, presque un camouflage transparaît dans ce corps
à la surface trompeuse. Tout semble glisser spontanément vers ce qui est
et ce qui n'est pas dans une continuité équivoque. Tout est alors suspect
car la mort s'unit par des affinités subtiles à la vie. Cela explique aussi la
qualité du "rose", cette teinte évasive et ambiguë qui colore les lèvres de
la femme morte et qui sous la pression d'un baiser de Romuald retrou-
veront leur palpitation vitale. De même les chairs de Clarimonde, au lieu
de la couleur violacée de la mort retrouveront, à un certain moment, les
teintes vives du sang. On peut considérer, finalement, que l'image perti-
nente qui s'offre à nous n'est pas celle d'une rigidité cadavérique, mais
d'un naturel fuyant qui se situe entre être et n'être pas.

Maria do Nascimento OLIVEIRA
Université de Porto

NOTES

1. Notre analyse se limite au recueil des *Contes fantastiques* de la collection Garnier-Flammarion, Paris, 1981. Mais notre corpus de base sera *La Morte amoureuse*, publiée dans cette même collection.
2. *Arria Marcella*, p. 270.
3. *La Morte amoureuse*, p. 150.
4. M. Cl. Schapira, *Le Regard de Narcisse*, Presses universitaires de Lyon, éd. du CNRS, 1984, p. 75.
5. *La Morte amoureuse*, p. 139.
6. *Ibid.*, 131.
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*, p. 132.
9. *Ibid.*, p. 134.
10. *Ibid.*, p. 132.
11. *Ibid.*, pp. 132-133.
12. *Ibid.*, p. 134.

LE TEMPS, LE MASQUE ET LA MORT

*Jovial et mélancolique
Ah! vieux thème du carnaval,
Où le rien aux larmes réplique,
Que ton charme m'a fait du mal.
Gautier
"Clair de lune sentimental"(1)*

Le moment de la fête est un temps privilégié dans l'imaginaire de Gautier parce qu'il introduit une autre temporalité, brisant le rythme quotidien pour des échappées d'éternité. Cela est valable tant en Europe qu'en Orient. Une telle idée n'est ni originale ni nouvelle; elle est cependant très importante dans la comédie de la vie et de la mort qui traverse l'oeuvre du poète impeccable. Cette suspension du temps va de pair avec un travestissement qui révèle des enjeux vitaux. Aussi le déguisement et particulièrement le masque, qui sont les "marqueurs" d'un chronotope spécifique, ont-ils une fonction décisive. S'habiller, c'est se transformer, revêtir d'une manière ou d'une autre un masque.

Il y a certes le déguisement imposé par la société, synonyme d'aliénation mortifère. Théophile Gautier le dénonce particulièrement dans *Spirite* en nous montrant les réticences de Guy de Malivert envers ces Parisiens qui ignorent qu'ils sont morts(2). En restant chez lui sous l'impalpable impulsion de Spirite, il se félicite de ne pas avoir revêtu l'habit noir et mis la cravate blanche et de ne pas être

dans une embrasure de croisée au bal de quelque ambassade, ayant pour perspective les maigres omoplastes d'une vieille douairière trop décolletée.

Le baron de Feroë, homme double, partagé entre une représentation sociale et l'appartenance au monde des initiés doit lui aussi aller au bal de l'ambassade en grande tenue, avec habit noir et décorations multiples. Mais il a l'art de sacrifier aux apparences sans compromettre le mystère de la vie intérieure.

Les femmes quant à elles entassent les étoffes, les bijoux et font appel à toutes les ressources de la cosmétique pour que, comme le répète souvent Gautier avec une ironie non dissimulée, l'art embellisse la beauté. La soirée chez Madame d'Ymbercourt permet de contempler ces toilettes d'un caprice extravagant, l'alternance de fleurs vraies et chimiques, le mélange du vrai et de l'artifice qui suit un principe d'accumulation ostentatoire

*-des gazes, des tulles, des dentelles, des satins,
des velours-,*

ces tissus qui bouillonnent et s'agitent, inépuisables et coûteux. La fantaisie anime cette opulence qui brille non sans quelque agressivité: les plumes se hérissent, les flèches reluisent, les poignards, les épingles, les bandelettes se contournent, se croisent, tremblottent au bout de leur spirale. Les appâts mis en place pour le gibier masculin, futurs maris ou amants, constituent un véritable déguisement: toutes les baies et tous les fruits que Pomone peut prêter à Flore s'entassent au-dessus des épaules satinées sous leur poudre de riz. C'est là une intéressante étude pour un spectateur comme Guy de Malivert qui se tient à l'écart:

*C'était le bénéfice le plus clair qu'on rapportât d'une soirée
ou d'un bal. Il feuilletait d'un oeil nonchalant ces livres de
beautés vivants, ces keepsakes animés que le monde sème dans
les salons.*

Car ces belles gravures sont dangereuses, voire mortelles. Le baron de Feroë regardant une femme évoque Nathanael qui courrait

*le risque de serrer au bal un mannequin entre ses
bras, et c'est une valse macabre que celle-là pour un
homme de coeur.*

On sait que la main que Madame d'Ymbercourt tend à Guy est
*si étroitement gantée qu'elle semblait de bois au
toucher.*

L'habit mondain n'est que le masque d'un mannequin auquel Hoffmann apporte sa mythologie fantastique. Guy lui-même, en contemplant son habit avec les jambes du pantalon pendant

*piteusement sur le dos du fauteuil, la chemise roide et
blanche comme une carte de porcelaine, l'habit noir aux bras
ballants, les brodequins vernis miroités de reflets, les gants
étendus comme les mains passées au laminoir,*

est pris de désespoir devant ce double vide, l'automate mondain, creux, laminé, sans substance qu'il deviendrait s'il endossait le vêtement

du monde.

A l'habit imposé est opposé celui de la fête et du carnaval dans lequel l'illusion du masque révèle une vérité spirituelle. La neige en tombant sur Paris a métamorphosé la ville opérant un singulier renversement avec

les statues mythologiques poudrées à blanc et les grands marronniers tout couverts d'une peluche argentée.

La neige et le miroir de Venise invitent le héros à un bal pour y rencontrer enfin la belle qu'il n'avait pu découvrir en une autre occasion.

Le miroir invite à la métamorphose et les héros, cela a été très souvent noté, y vérifient une identité transformée par un masque. Sigognac, dans *Le Capitaine Fracasse*, une fois travesti, se découvre autre :

Sigognac aperçut dans le miroir une image qu'il prit d'abord pour celle d'une autre personne, tant elle différait de la sienne. Plus de doute, c'était bien lui-même: non plus le Sigognac hâve et triste, lamentable, presque ridicule à force de misère, mais un Sigognac jeune, élégant, superbe (...) L'être inconnu, prisonnier dans cette enveloppe de délabrement, s'était dégagé soudain et rayonnait sous la pure lumière tombant de la fenêtre comme une statue dont on vient d'enlever la voile en quelque inauguration publique. Sigognac se voyait tel qu'il s'était quelquefois aperçu en rêve, acteur et spectateur d'une action imaginaire se passant dans son château rebâti et orné par les habiles architectes du songe, pour recevoir une infante adorée sur une haquenée blanche.

Il en est de même dans *La Morte amoureuse* où le jeune Romuald se métamorphose de pauvre prêtre en galant mondain :

Elle me tendit un miroir en cristal de Venise (...) Je n'étais plus le même et je ne me reconnus pas. Je ne me ressemblais pas plus qu'une statue achevée ne ressemble à un bloc de pierre. Mon ancienne figure avait l'air de n'être que l'ébauche grossière de celle que réfléchissait le miroir. J'étais beau et ma vanité fut sensiblement chatouillée de cette métamorphose.

Le miroir de Venise où Guy se découvre un double féminin est

un de ces miroirs du siècle dernier, comme on en voit dans les toilettes et les départs pour le bal de Longhi, le Watteau de la décadence vénitienne.

On a beaucoup glosé, et brillamment, sur ce miroir, mais on n'a peut-être pas assez pris en considération ce thème du bal et du carnaval véni-

tien qu'il implique et qui sera poursuivi par
*cette espèce de bal masqué sur la glace, signé du
pinceau de Watteau, de Lancret ou de Baron.*

Le bal masqué sur la glace renoue avec le thème de la séduction, celle du voile, de la voilette et du masque si présent dans l'oeuvre de Gautier. Nous avons déjà relevé dans une autre étude(3) le pouvoir magique de la neige, matière des métamorphoses et des séductions, indiquant comment s'opérait une véritable carnavalesation dans la scène du Bois de Boulogne, avec le mélange des classes sociales, avec les traîneaux "fantasquement ornés", les dames "emmaillotées de fourrures", "de costumes d'une élégance bizarre" et d'habits exotiques. Le travestissement transforme le réel en tableau:

Certains groupes faisaient penser à ces dessus de porte des vieux châteaux représentant les Quatre saisons, où l'Hiver est figuré par de galants seigneurs poussant, dans des traîneaux à col de cygne, des marquises masquées de loups de velours, et faisant de leurs manchons une boîte aux lettres à billets doux. A vrai dire, le masque manquait à ces jolis visages fardés par le rose du froid, mais la demi-voilette étoilée d'acier ou frangée de jais pouvait au besoin en tenir lieu(4).

Ainsi le bal sur la glace est-il un moment esthétique crucial, qui artialise la vie tout en transformant les êtres en figures mythologiques. Le masque anticipe la momie, comme il participe de la rétrospection.

*le bal est pour la (jeune fille) un foyer de l'Opéra
où les dominos ont le visage découvert*

écrit Gautier. Espace de liberté sous prétexte de danse(5), le premier bal est pour la jeune fille le passage de l'intériorité à l'extériorité, d'un espace de l'intimité à un espace de publicité, passage des ténèbres à la lumière. Le bal mondain de Lavinia est présenté en termes de bataille militaire, de conquête armée et en cela il ne diffère guère des tactiques d'une Madame d'Ymbercourt. L'arme est la toilette et la préparation de Lavinia nous montre que la naïve et l'innocente jeune fille a dans la coquetterie toutes les roueries possibles des beautés terrestres.

La scène du bal se déroule dans une architecture et un espace mythologiques qui témoignent que nous avons remonté le temps. Les peintures évoquées trahissent cet espace de l'idéalité: ce sont des Poussin, des Dughet. Les statues de marbre sont de Lepautre et de Théodon; les tentures des Gobelins ont été dessinées par Oudry. Dans ce monde d'une ancienne élégance les ducs ressemblent à des lévriers et la duchesse

fardée avec une complète insouciance de toute illusion,
porte une perruque visible,
étalant sur sa poitrine maigre, intrépidement décollée, des diamants historiques.
Ce monde d'Ancien Régime est d'un autre âge; on y agite
un large éventail dont la feuille avait été peinte par Watteau.

Tout le talent de Gautier, avec la description du charme de l'ancien temps, est de réunir à la fois l'évocation d'un embarquement pour Cythère, pour le bal et la fête dans un espace quasi irréel, et de le faire vivre au présent.

La scène du bal avec ses toilettes et ses métamorphoses est une manière de retrouver le passé, de remonter le temps, de suspendre même la mort, comme dans *La Morte amoureuse*. Romuald va au chevet de la morte:

Un prie-Dieu était disposé à côté du lit, une flamme bleuâtre voltigeant sur une patère de bronze jetait par toute la chambre un jour faible et douteux et çà et là faisait papilloter dans l'ombre quelque arête saillante de meuble ou de corniche. Sur la table, dans une urne ciselée, trempait une rose blanche fanée dont les feuilles, à l'exception d'une seule qui tenait encore, étaient toutes tombées au pied du vase comme des larmes odorantes, un masque noir brisé, un éventail, des déguisements de toute espèce, traînaient sur les fauteuils et faisaient voir que la mort était arrivée dans cette somptueuse demeure à l'improviste et sans se faire annoncer.

Le masque brisé n'est qu'un signe; la mort elle-même n'est qu'un masque, qui transforme la vie en art. Le masque ne ressemble-t-il pas à la mort avec le visage éternisé, soustrait aux altérations du temps qu'il offre? La Mort apparaît non comme une destruction mais comme quelque chose qui fige dans l'éternité les belles formes. Une oeuvre d'art est déjà annoncée par les reliques qui jonchent la pièce: le masque de théâtre, la rose, l'éventail... Elle est un déguisement plein de pudeur, celui d'une femme dont

l'exquise rondeur et le poli d'ivoire de ses bas nus
a gardé, ultime coquetterie, les bracelets de perle.
Cette immatérialité de la mort qui plane sur cette

jeune fille endormie sur qui il aurait neigé

est également révélée par les parfums auxquels Gautier est très sensible. Le parfum, forme la plus spiritualisée de la matière, opère la jonction entre la mort et la vie. Il est signe de présence dans l'absence même et opère le mouvement de la rétrospection

-une langoureuse fumée d'essences orientales, je ne sais quelle amoureuse odeur de femme nageait doucement dans l'air attiédi; cette fébrile senteur de rose à demi-fanée me montait au cerveau-

Le linceul est devenu un travestissement artistique qui attise le désir pour la belle morte(6).

L'amour du masque peut également être une tactique de la confession déguisée ainsi que le remarque Anne Bouchard(7) et il est vrai que le masque peut réparer les ratés de la nature(8). Art du mensonge, le masque règle les relations mondaines dans le théâtre de la société, pour "voiler sa pensée", "habiller sa figure" et d'Albert lui-même en défend l'usage:

Pourquoi un masque serait-il plus répréhensible qu'une culotte, et un mensonge qu'un corset?

Le miroir trompeur du masque n'est cependant pas innocent, car le masque dévoile celui qui l'a choisi.

Le travestissement apparaît bien comme le
moyen privilégié de retrouver sa véritable identité que les conventions sociales avaient étouffée

ainsi que le remarque fort justement J. Savalle(9). Le travestissement est révolte contre la société et contre la situation d'un Moi enfermé en lui-même. D'Albert déplore:

Je suis prisonnier de moi-même et toute évasion m'est impossible.

Or le masque offre la possibilité de se libérer de cette gangue narcissique, de devenir un autre. D'Albert un soir a la fantaisie de faire revêtir à Rosette une grande toilette de bal, tandis que lui s'habille en ours. On sait comment cela se termine. Mais on sait aussi comment Mademoiselle de Maupin travestie en Rosalinde réinvestit un corps de femme qui lui était devenu intolérable.

Madame de Champrosé en se livrant au travestissement découvre en son miroir une autre elle-même, plus authentique, comme si le masque du jeu défaisait le masque social:

La marquise fut étonnée et ravie; elle se trouvait une beauté inconnue; quoique plus charmante que jamais, elle se reconnaissait à peine: tout en elle était changé (...) au lieu de cette grâce piquante, de ce grand air, insolence de beauté, elle avait une physionomie douce, modeste, virginale, presque enfantine, car cette simplicité et cette fraîcheur la rajeunissaient de deux ou trois ans(10).

L'histoire de *Jean et Jeannette* est celle d'un masque qui rend vrai:

Le masque nous a rendus vrais (...) N'en disons rien à personne et soyons toujours l'un pour l'autre Jean et Jeannette(11).

Pourtant le temps menace toute comédienne, même la plus consommée, le temps qui vient "briser en éclats cette creuse statue" (il s'agit de ce "mannequin d'amour" qu'évoque Rosette). Car après la représentation succède le plus souvent le désenchantement et la tristesse envahit

comme un masque qui rend un costume loué(12).

Au temps de la fête, succède celui d'une désillusion. Si les poèmes ayant pour thème la jeune fille au miroir intéressent, c'est qu'ils livrent - comme chez de nombreux peintres- une réflexion sur le temps. Aussi l'association du miroir et de la pendule est-elle fort significative, surtout lorsque le miroir n'est pas seulement le cadre d'une éternité suspendue, mais aussi la surface sur laquelle se jouent les heures:

Une belle pendule rocaille faisait face à un grand miroir de Venise et s'y répétait avec des brillants et des reflets singuliers(13).

Pathétique dans *La Cafetière*, érotique dans *Omphale*, *Mademoiselle de Maupin*, *Les Roués innocents*, ou orphique dans *Le Pied de momie* ou *Spirite* l'image du travestissement et du bal a aussi ses aspects sombres. Il y a une part nocturne, une part d'ombre dans tout masque. Gautier y est sensible à Venise:

L'ombre lui rend le mystère dont le jour la dépouille (il s'agit de Venise), remet le masque et le domino antiques aux vulgaires habitants, et donne aux plus simples mouvements de la vie des allures d'intrigue ou de crime. Chaque porte qui s'entrebaille a l'air de laisser passer un amant ou un bravo. Chaque gondole qui glisse silencieusement paraît emporter un couple amoureux ou un cadavre avec un stylet brisé dans le coeur(14).

Car les ombres du passé s'agitent dans ces fêtes, ces bals, ces carnavaux, où l'on comprend que la vie est une comédie que l'art peut recréer à sa manière:

*Fleur de pastel, gentille morte,
Ombre en habit de bal masqué(15).*

Cette danse des ombres appelle la vision pittoresque de la Comédie dell'Arte, les spectacles de mimes, les machinations d'Hoffmann, les mélodrames, les inquiétudes des Pierrots, les féeries des marionnettes, le luxe tapageur où

le clinquant a plus l'air d'or que l'or lui-même(16).

Dans un article du *Moniteur universel*, Gautier fait l'éloge du livre sur la comedia dell'arte du fils de George Sand, et il écrit notamment à propos de ces "masques et bouffons" de la comédie italienne:

*Les personnages de ces pièces étaient en général des masques, et par ce mot il faut entendre des types conventionnels, toujours vêtus du même costume, parlant souvent un dialecte particulier, et représentant une des nombreuses faces de l'individualité humaine indiquée à grands traits et fortement accentuée, comme il convient à un masque caricatural (...)
Chaque caractère avait pour ainsi dire sa marionnette qui le symbolisait et qu'on reconnaissait aussitôt.*

Cette simplicité du masque permettait d'atteindre à une certaine universalité, une certaine idéalité qui est l'instrument de médiation nécessaire entre l'art et la vie(17). Mais elle est dans le même temps l'illusion qui dérobe la complexité singulière de l'être soumis au destin et au temps et auquel échappe l'amère leçon de la vie:

La vie est toujours la même; c'est une pièce de théâtre dont seuls les spectateurs changent; mais celui qui n'a pas vu la pièce s'y intéresse comme si elle était faite exprès pour lui, et à sa première représentation.

Le bal est un chronotope associé au plaisir, au temps de la fête, au temps du souvenir, à la mélancolie du désir qui fuit et s'échappe, à la valse de l'illusion et de l'absence. Temps de l'illusion, le masque permet le rêve d'été et la blonde chimère, et, sous le satin du masque, la pensée au vol amoureux et fantastique réalise tout ce qu'elle rêvait(18). Mais les lendemains de bal sont comparables aux lendemains d'ivresse, marqués du sceau de l'épuisement, de la désillusion, du froid et de la mort. Le masque avait suspendu la marche inexorable du temps, pour être un autre, pour s'échapper, pour être hors d'atteinte. Enlever le masque, c'est

retrouver le temps et la mort. Gautier livre un exemple émouvant dans un de ses articles où il confronte le théâtre et le temps. En faisant oeuvre d'art, il mime la fiction de l'éternité. Dans *L'Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* (19), il admire Monrose longtemps malade et jouant *Le Barbier de Séville*; il montre l'acteur qui s'oppose au temps, à la dégradation du corps, au vieillissement:

Il jouait Figaro; il a été leste et brillant, incisif comme à ses meilleurs jours. Seulement un petit accident est venu déranger l'émotion: comme il voulait se débarrasser de sa guitare, le cordon s'est enchevêtré, et a, du même coup, amené sa résille et sa perruque... et l'on a vu les cheveux du bouffon devenus tout blancs; et l'attendrissement a succédé aux rires. En effet, qui s'imaginerait que ces comédiens au sourire infatigable, à l'oeil allumé, à la démarche alerte, toujours parlant de tromper les pères et de duper les maris, se rident sous leur rouge, blanchissent sous leurs faux cheveux et deviennent, sans que personne en sache rien, vieux, respectables, et que le Scapin lui-même n'est qu'un Gêronte?

O temps! que nous voulons tuer et qui nous tues(20).

D'autres exemples mettent bien en valeur dans l'esprit de Gautier l'opposition de la face trompeuse qu'est le masque, en tant qu'art et artifice, avec le réel gris et froid:

Maintenant c'est le jour. La veille après le rêve; La prose après les vers: c'est le vide et l'ennui; C'est une bulle encor qui dans les mains nous crève, C'est le plus triste jour de tous; c'est aujourd'hui(21).

L'admiration que porte Gautier à la "Sortie du bal masqué" de Léon Gérôme(22) s'est exprimée dans un article paru dans *L'Artiste* du 5 juillet 1857, dans lequel il reconnaît à la fois la singularité du sujet et le mérite de l'exécution. Il commence son commentaire par une longue digression sur l'inadéquation des costumes modernes à la peinture, ce qui explique les innombrables recours aux costumes anciens ou exotiques:

Il semble que l'art d'aujourd'hui soit atteint de presbytie et ne puisse discerner les objets qu'avec l'éloignement et le recul des siècles.

Or Gérôme résoud ici fort adroitement ce problème en inventant un sujet contemporain (le duel après le bal), tout en travestissant les personnages:

Que serait-ce s'il avait abordé un duel en habit noir?
se demande Gautier avec effroi.

L'idée du masque est

ingénieuse, saisissante, dramatique; elle frappe l'esprit en même temps que l'oeil par l'antithèse de l'action et des acteurs, action terrible, acteurs grotesques; -un duel de pierrots et d'arlequins élevé à la hauteur tragique, sans cependant qu'aucun détail comique de la scène soit esquivé.

Tel est le sujet d'une composition impressionnante.

C'est donc l'antithèse, les contrastes entre la vie et la mort, le masque et la vérité, le plaisir et la douleur, l'ivresse et le tragique, l'amour et la déception, qui structurent ce tableau narratif dont le poète reconstruit l'histoire.

Des jeunes gens, chauds de vin sans doute, se sont pris de querelle

pour une brouille, un point d'honneur, une préférence de fille ou "tout autre motif frivole". La frivolité est opposée au sérieux comme l'est le vin au sang, comme l'est la vie parisienne au paysage du Bois de Boulogne qui sous le froid matinal a pris des allures de cimetière:

Le crépuscule gris ouvre à peine ses paupières lourdes à travers le brouillard matinal, où se dessinent confusément les squelettes menus des arbres. La neige couvre la terre de son blanc linceul, étendu pendant la nuit comme pour recevoir un mort.

Ce tableau encadré de froid, de solitude et de silence, qui intéresse autant l'anthropologue et l'ethnologue de la société contemporaine que ceux de moeurs apparemment plus exotiques, met en évidence la tension entre la gaieté du masque et son affaissement, car Crispin et Pierrot sentent l'ombre du néant. La pâleur de la mort transperce sous la farine du visage, la chair de poulet du jeune débauché apparaît avec une manche retroussée, un mandarin chinois interroge avec anxiété la poitrine ensanglantée tandis qu'un domino noir en retrait déplore en portant les mains à sa tête

le déplorable résultat d'une futile querelle.

Sans doute est-ce ce personnage évoqué par Gautier qu'il appelait
un de ces officieux toujours prêts à montrer du courage avec le sang des autres.

A l'écart, Arlequin et un Mohican. Arlequin a rejeté son "museau noir

et son paletot” qui gisent sur la neige avec l'épée teinte de sang.

La mascarade s'est métamorphosée au petit matin en son envers, la voiture est devenue corbillard et les cochers croque-mort, la batte s'est transformée en épée, les taches de vin en taches de sang... La juxtaposition du Carnaval et de la Mort est celle du mélange discordant de deux palettes de couleurs, l'une sobre, neutre, hiémale, l'autre plus festive, d'un côté les pâleurs, les frissons et les lividités, celles du

*plâtre détrempé sur la face du mourant par les
froides sueurs,*

et de l'autre les tons clairs et vifs des travestissements. C'est ce terrible contraste de l'ivresse du bal masqué, de son étourdissement avec cette chute dans la mort qui font la force de ce tableau laconique, sans emphase, "sec comme une page de Mérimée". Sur le cadre même sont dessinés un masque tragique, un masque comique et une marotte:

*La Folie ne danse-t-elle pas entre la joie et la
douleur faisant naître l'un de l'autre?*

se demande alors Gautier.

A la fin il faut rendre les masques.

Qu'est-ce que le tombeau? -Le vestiaire où l'âme

Au sortir du théâtre et son rôle joué

Dépose ses habits d'enfant, d'homme ou de femme,

Comme un masque qui rend un costume loué!

Alain MONTANDON

Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand

NOTES

1. *Poésies complètes*, Nizet, 1970, tome III, p. 21.
2. "Paris est peuplé de vivants qui ne se doutent pas qu'ils sont morts, car la vie intérieure leur manque", *Spirite*.
3. "Les Neige éblouies de Théophile Gautier", *BSTG* n° 5, 1983, pp 1-14.
4. P. 244.
5. "Les bals qui sont les batailles, perdues ou gagnées, des jeunes filles. C'est là que la jeune fille, sortie des ombres du gynécée, brille de tout son éclat."
6. "La mort chez elle semblait une coquetterie de plus".
7. Anne Bouchard "Le Masque et le miroir dans Mademoiselle de Maupin", *RHLF*, juillet-août 1972, 72e année, n° 4, p. 589.
8. "Un beau masque vaut mieux qu'une vilaine face", *Albertus, op. cit.*, tome I, p. 163; "La vérité ne valait pas un beau mensonge" dit Rosette dans *Mademoiselle de Maupin*.
9. Joseph Savalle, *Travestis, métamorphoses, dédoublements. Essai sur l'oeuvre roma-*

nesque de Théophile Gautier, Paris, Minard, 1981, p. 76.

10. P. 314.
11. P. 394.
12. *Poésies complètes*, tome II, p. 285.
13. *Mademoiselle de Maupin*, Garnier, 1955, p. 294.
14. *Italia*, Paris, Hachette, 1860, p. 77.
15. "Le Château du souvenir", *op. cit.*, tome III, p. 105.
16. *Fortunio*.
- 17 "Pour notre part, nous regrettons beaucoup les masques. Ils nous semblent un intermédiaire utile entre l'art et la réalité. Ils donnent au théâtre le lointain nécessaire pour que l'illusion puisse se produire. L'art, on l'a trop oublié aujourd'hui, ne doit pas reproduire la vie en elle-même, mais seulement l'image de la vie (...). L'art se compose d'images, d'apparences, d'évocations, de souvenirs, de reflets. La vérité absolue n'est pas de son domaine; quand la réalité se produit, il disparaît". (*ibid.*)
18. "Après le bal".
19. Tome II, p. 93. 13 janvier 1841.
20. *Poésies complètes*, II, p. 99.
21. *Ibid.*, tome II, p. 98.
22. Musée Condé, Chantilly. Le thème n'est peut-être pas si original, car la vie de Pierrot est un thème fréquent, pas seulement au théâtre. Couture a peint une série de miniatures sur le sujet et en particulier un "Duel après le bal masqué" (Londres, Wallace Collection) qui aurait été commandé par Gambart, le marchand londonien (qui aurait également suggéré le thème à Gérôme).

“LA DANSE DES DJINNS” NOTICE NECROLOGIQUE D’UNE DANSEUSE

En novembre 1852, Théophile Gautier fait publier dans *La Revue de Paris* “la Danse des djinns: scène d’Afrique”, article qui appartient à une série de reportages écrits sur son voyage en Algérie effectué en 1845(1). Le hiatus entre le voyage et la mise en page de l’expérience algérienne laisse paraître une problématique de l’écriture chez Gautier. Quelle est la signification de la mort du sujet, du protagoniste féminin dans le texte de Gautier? L’écart de sept ans n’a pas pour cause un manque d’intérêt de la part des éditeurs de Gautier puisque Jules Hetzel lui avait proposé de publier son récit de voyage avant même son départ pour l’Espagne et pour l’Algérie(2). Il semblerait plutôt que Gautier lui-même aurait ressenti une certaine réticence à raconter ce voyage ethnologique.

Écrit comme un journal de voyage, ainsi que le sous-titre de l’article “scène d’Afrique” le suggère, ce texte en prose situe cette scène au milieu d’une description subjectivement détaillée de la ville et des environs de Constantine. Passant vite au cœur de son récit, Gautier rapporte son dialogue avec son informateur qui lui propose d’aller observer la danse des djinns. Son reportage de ce rituel effectué pour exorciser une maison de la présence disruptive de djinns rappelle intertextuellement et intratextuellement “Les Djinns”, le poème d’Hugo écrit en 1828, et publié dans le recueil des *Orientales*. En effet, dans le compte rendu de l’invitation, l’informateur de Gautier fait allusion à “la ballade ascendante et décroissante d’Hugo”(3) qui, ajoute-t-il, devrait avoir familiarisé son invité avec les djinns.

Capables d’assumer une variété de formes, les djinns apparaissent et disparaissent, et, à leur gré, se transforment en êtres humains. Selon certains récits, ces êtres nocturnes se mettent au service de celui qui les appelle, bouleversent les habitants des maisons où un ancien crime a été commis, ou sur laquelle un sort a été jeté. Dans le poème de Victor Hugo, le passage de l’essaim de djinns alarme ceux qui pensent que ces êtres

s'installeront chez eux. Successivement nains, insectes, animaux, vampires, dragons, guerriers, démons, et fils de la mort, les djinns du poème incarnent leur présence en son et en mouvement.

Alors que le poème de Hugo fait apparaître les djinns, l'article de Gautier les chasse avec une danse d'expulsion. Exécutée aux sons de tabourkas joués par de vieilles femmes juives et islamiques, la danse se produit dans un milieu féminin, dans la cour intérieure de la maison. Cinq jeunes danseuses réalisent les mouvements, habillées de vestes brodées, d'une chemise de gaze échancrée, de caleçons recouvrant leurs cuisses et du foutah, un foulard arrangé en jupe ouverte et attachée derrière à la taille. En marge du rituel, les femmes de la maison ainsi que des voisines, se tiennent immobiles ne cherchant pas à être vues mais à assister à la conjuration. Quelques hommes seulement se réunissent par groupes sur les marches d'un escalier et Gautier et son guide sont invités à prendre place à côté des musiciennes pour observer cet exorcisme. La prédominance de la femme en ce lieu qu'elle s'est créé et tout au long du rapport ethnographique situe l'observateur en position d'extériorité, vis à vis de la culture orientale et du milieu féminin. Reflet du regard occidental qui s'infiltré pour saisir l'Autre, la participation de Gautier en tant que spectateur préfigure l'exploitation de la figure féminine par l'écriture.

D'après Gautier, au fur et à mesure que l'intensité de la musique s'élève, les danseuses répondent avec des oscillations de tête en avant et en arrière. A l'accélération du rythme, une danseuse, comme subjuguée, se lève frémissant telle une pythonisse. Puis une deuxième se place en face d'elle, créant des ondulations le long de son corps comme un serpent debout sur sa queue. Dès que les trois autres danseuses les rejoignent pour former un cercle, les musiciennes augmentent la furie de leur batterie de tabourkas tout en ajoutant une accentuation gutturale et stridente à leur chant monotone. A ce son presque inhumain, les danseuses allongent leurs oscillations de tête jusqu'à ce qu'elles touchent le sol en pliant leur corps en avant et en arrière. Faisant tournoyer leurs mouchoirs rayés d'or, et convulsées de spasmes, elles se tordent en spirales toujours croissantes. Lorsque leurs coiffes se détachent, des mèches de cheveux semblent fouetter les femmes en une danse épileptique de Saint-Guy. Au développement musical suivant, semblable au cri d'un chacal blessé, et émis, cette fois, par les spectatrices qui se giflent la bouche avec la paume de la main, les danseuses se dépouillent de leurs vestes et de leurs foutahs pour ne devenir

qu'une mêlée de mouvement convulsifs, de chevelures

sifflantes, de bras éperdus, de torsos pantelants, de gorge battant la campagne, de petits talons résonnant sur les dalles comme des sabots de gazelle(4).

Horribles et charmantes, elles affolent et fascinent.

L'effort de matérialiser par le biais de la performance le désir des initiateurs de ce rituel amène une transe qui transporte les danseuses au seuil d'un au-delà. A mesure qu'elles se convulsent, elles tombent de tout leur long sur le sol. Ressuscitées et remises sur leur séant, leurs regards hagards révèlent leur contact avec les djinns.

Le délire de ces ménades qui soutiennent une grâce effrayante confère à la danse rituelle des femmes

un caractère mystérieux, fatidique et sacré(5).

De plus elle n'a pas, selon Gautier, un caractère lascif comme d'autres danses orientales et son guide la désigne comme "échevelée et symbolique". La musculature des danseuses matérialise un lexique qui structure la syntaxe de la danse en dédoublement: la vitalité de leur mouvement fonctionne en tant que signe de leur appel à la communication; leur épuisement, proche de la mort, témoigne de leur discours indiscernable avec les djinns invisibles:

Il me semblait entendre palpiter sous le plafond des galeries les ailes onglées et membraneuses des djinns en fuite(6).

Centriguge et centripète, le mouvement d'emportement double -hors des danseuses et en elles- réussit à dissiper l'empire des djinns sur la maison et permet aux occupants originaux d'en reprendre possession.

La relation par Gautier de ce rituel semble ajouter foi au récit poétique de Hugo. Les rêveries et fantaisies du poème énoncées lors de la préface des *Orientales*, obtiennent dans le rapport de Gautier un contexte socio-culturel qui étend l'effet des djinns au-delà d'une vision romantique et occidentale des esprits islamiques malveillants(7). Alors que les derniers vers du poème hugolien

*Tout passe;
L'espace
Efface
Le bruit(8)*

signent par le vide la figuration du doute et semblent questionner la réalité des djinns -leur existence n'est-elle qu'imaginée?- la violence corporelle du rituel social ramène le fantastique poétique de l'imaginaire à l'ethnologie du journal de voyage. "La Danse des djinns" présente une

réponse ethnographique à l'effet des djinns sur les gens du poème hugolien. Elle recrée le contexte d'un poème hugolien pour le situer dans la pratique qui donne légitimité à ce qui n'a été apprécié que comme produit de l'imagination d'un poète. L'extension de la performance du contenu et de la forme poétiques des "Djinnns" dans le texte en prose transforme et transporte le passage tourbillonnant des djinns d'une structure imaginaire en *exemplum* ethnographique.

La lecture du poème de Hugo dans la perspective de Gautier éclaire l'orientalisme romantique(9). Hugo qui, d'après la préface des *Orientales*, cherche à rendre l'Orient visible par ses couleurs, ses lumières et ses êtres, fait appel à une nouvelle entité poétique, mi-dirigée, mi-autonome. Son acceptation de l'altérité de l'Orient enregistre la différence de l'exotique sans le ramener à l'Occident. En revanche, le corpus d'expressions linguistiques et de références extra-linguistiques de Gautier s'adresse au lecteur pour contenir l'Orient dans une succession de comparaisons implicites et explicites qui désigne un savoir culturel et historique spécifiquement européen(10). La mise en rapport de l'inscription poétique hugolienne avec l'intertextualité socio-culturelle du texte en prose mettrait-elle en doute l'exposition des faits de ce dernier? Le poème oriental romantique serait-il plus fiable avec sa représentation rythmique et graphique du passage des djinns?

Les intertextualités de Gautier s'adressent presque en apostrophe à ses lecteurs afin d'invoquer continuellement leur participation active dans les scènes racontées et décrites. L'ironie joue le rapprochement des deux cultures comme avec la métaphore filée des sept ou huit musiciennes qui sont évidemment cousines de Macbeth(11), malgré le fait qu'elles n'enfourchent pas un balai en quittant le lieu du rituel. Souvent les comparaisons transportent figurativement la scène historique dans le monde occidental de l'art et de la scène de l'Opéra. Essayant de rendre l'extravagance farouche de la danse, Gautier se réfère à des danses telles que la danse de Saint-Guy, la tarentelle, la cachucha et les convulsions sur la tombe du diacre Pâris, toutes les danses qui figurent dans l'imaginaire parisien et au sujet desquelles il avait déjà écrit abondamment en tant que critique de théâtre pour la presse de l'époque.

Inscrivant la danse orientale ethnologiquement, il remarque que ses principes de chorégraphie sont opposés à ceux du ballet romantique français. Au lieu de sauter et d'étendre les jambes, les danseuses orientales se meuvent avec des pas imperceptibles. En fait, remarque Gautier, avec leurs grands battements, Carlotta Grisi et de Fanny Elssler, ses deux ballerines parisiennes favorites, manifesteraient une indécence suprême en

caleçons orientaux qui révèlent bien moins de la jambe que les caleçons de ballet.

De plus, fidèle à lui-même, le regard de Gautier s'attarde sur deux des danseuses. Bien qu'il se réfère aux positions somnambulesques et aux secousses galvanisées des bras et des jambes de la première, il prête attention à son physique voilé par ses habits comme si elle était danseuse à l'Opéra de Paris:

Cette danseuse était grande et bien faite. Ses formes richement développées et robustes, sans lourdeur, ressortaient sous un splendide costume...(12).

Ainsi agit-il envers Ayscha, la plus jeune, qui se trémousse comme un ver coupé en quatre. Le regard d'artiste et de critique se pose surtout sur elle. La finesse de son corps qu'il remarque rappelle la clef de l'univers fantasmatique de Gautier. Le corps gracile et gracieux de la deuxième qui transparait sous la finesse d'une gaze confond deux figures féminines de Gautier: la momie et la danseuse(13). Cette thématique du féminin associé à l'apparence et aux habits cachant et diffusant la nudité de la beauté réitère le romantisme de Gautier(14) qui s'associe par le biais de l'évanescence au mouvement, à l'indéfinissable et participe ainsi à la modernité.

Il s'étonne de la beauté inaltérable de son visage qui, comme un masque de marbre, n'enregistre aucunement l'incantation à laquelle les mouvements de son corps répondent. Le blason de son visage se fige dans la comparaison avec un camée et reflète à travers son lexique de sculpture et de peinture l'effet à la fois statufiant et pygmalion de la description de Gautier(15):

Ses traits... avai(en)t la fraîcheur d'arêtes, la netteté de burin d'un camée sorti hier des mains de l'artiste. La vie n'avait encore rien émoussé ni fatigué dans ces lignes si pures, et n'étaient deux longues paupières noires, deux sourcils renforcés de surmeth à l'orientale, on eût cru voir animée et vivante la tête de la Psyché de Pompéi; comme pour mettre à sa beauté un cadre d'or, le long de ses joues pâles scintillaient et frissonnaient des chaînettes à triple rang rattachées par de demi-boules de filigranne au cercle de sa calotte de velours(16).

Ce portrait verbal aux dimensions d'un portrait esquissé au charbon et encadré d'or cerne Ayscha comme modèle de la beauté orientale. Icône d'exotisme, elle signifie par l'artifice de son apparence le romanti-

me(17).

Les récits récents d'ethnologues révèlent combien il est complexe d'écrire au sujet de l'Autre, de l'observé, combien il est impossible de ne pas s'écrire dans ce genre de texte. Gautier, lui, se place carrément dans le texte. Sans s'effacer, il raconte comment les deux premières danseuses exorcistes l'ont retrouvé, après le cérémonial rituel, perdu dans le labyrinthe des rues de Constantine.

Recueilli et emmené chez elles, il passe la nuit allongé à côté de la plus jeune. Pendant qu'elle dort, il regarde son visage calme. Aussi les tabous d'une croix et d'une rose sur ses seins naissants voilés par sa chemise de gaze le fascinent-ils comme de gouttes de sang, vestiges des morsures vampiriques. Reprenant la thématique du voilé de la beauté romantique, cette construction du corps féminin en synecdoques désigne un fétichisme qui s'apparente au vampirisme(18).

Cependant, comme pour faire ressortir son rôle d'ethnologue, il déclare avec une circonlocution analogique n'avoir eu aucun contact avec les deux soeurs:

Je compris que le bienheureux Robert d'Arbrissel s'était imposé une rude pénitence en passant la nuit par mortification auprès de jeunes filles dont il n'effleurait pas la vertu(19).

Cette confession ironique d'une suspension de jouissance trace en filigrane un masochisme avant la lettre chez Gautier(20). Tant que la femme reste immobile et impassible, le soupirant masochiste l'idéaliserait tout en la fétichisant. L'abnégation permet à Gautier de maintenir intacte sa fantaisie orientaliste, selon laquelle le désir et sa perte se rattacheraient au voile de la femme fugitive de l'Orient. L'absence de la gaze retirerait l'énigme de la femme. Puisque l'époque de l'art grec est révolue, dorénavant, en la rendant présente dans toute sa réalité, dans toute sa nudité, le désir, qui chez Gautier dépend de la sensualité de l'apparence, s'évanouirait(21).

L'ethnographie se retrouve dans la même position ambivalente que le texte exotique(22). Le contact avec deux des danseuses, bien que répétant le lieu commun des visiteurs masculins au Moyen Orient, pourrait n'être qu'un renfort de précisions sur ces danseuses exorcistes. Cependant le glissement de l'intention de raconter l'expérience à la fascination de l'Autre, dans ce cas une des danseuses, démontre la difficulté que l'écrivain rencontre en se situant face à l'objet qu'il s'efforce de définir. L'Autre devient la base de l'auto-réflexion(23). Gautier convertit son expérience réelle en fantasma personnel.

Il ne soumet son article en vue de la publication que sept ans après le

voyage en Algérie, malgré le contrat établi avec Hetzel avant son départ. En fait le texte apparaît un an après que Gautier a appris la mort d'Ayscha, à la suite de sa mutilation par des voleurs kabyles. Il cite le compte rendu de l'article du journal:

Une jeune danseuse de Constantine, Ayscha-ben-Chebarria, a été assassinée par des Kabyles, dont ses bijoux avaient allumé la cupidité et qui s'étaient introduits de nuit chez elle. On a trouvé son corps dans le Rummel tout sanglant et tout mutilé. Les assassins lui avaient arraché les oreilles et coupé les doigts pour s'éviter la peine d'en extraire les pendeloques et les bagues. L'on est à la recherche des coupables(24).

Bouleversant l'intention de l'article proposée par le titre, ce texte ethnographique en se produisant comme orientalisme, dévoile l'emprise de cette danseuse sur l'écrivain. Doublement inconnaissable -ils ne peuvent pas communiquer verbalement et elle est voilée- Ayscha représente l'inconnu exotique, ce que l'auteur nomme le féminin.

Ce n'est qu'après la mort d'Ayscha qu'il peut consigner l'événement par écrit. C'est alors que le dessein de "La Danse des djinns", construit comme anamnèse, comme un retour, s'éloigne et vire vers le portrait pour produire une nécrologie. Le texte qui débute avec la menace du danger figurée par

*le vol des vautours et des cigognes (qui) retraçait
de grandes virgules noires*

et des lances d'aloès qui ressemblaient à

*un troupeau de monstres ou une guerilla d'ennemis
embusqués(25)*

lors de la description de l'approche de la ville, se termine par la violence du meurtre de la jeune fille. Cette première impression de danger reprend les images des djinns et la peur ressentie par les habitants décrites par Hugo à l'arrivée de ces êtres surnaturels, mais elle préfigure surtout la clôture du texte de Gautier et le topos du trépas(26).

Le dernier paragraphe de son article de journal -le récit épouvantable de la mort d'Ayscha- forme une deuxième conclusion au texte documentaire qui se termine avec le départ de Constantine. La seconde conclusion détourne le but du texte ethnographique et promulgue le fallacieux de l'objectivité. Elle transforme l'entreprise en une nécrologie de la jeune danseuse qui l'avait fasciné et dont il avait esquissé le portrait avant de quitter la chambre des deux soeurs pour retourner à son hôtel.

En guise de conclusion et comme en appendice de l'expérience constantinienne, Gautier ajoute à la citation qui décrit la mort d'Ayscha:

Mon petit croquis est donc tout ce qui reste de cette charmante créature(27).

Comme dans tant de textes de Gautier, fictifs ou journalistiques, la tombe force la clôture. Avec la révélation qu'il tient tout ce qui reste de cette créature, le document ethnographique apparaît structuré comme ses contes et ses ballets, où le protagoniste attend la mort de l'héroïne pour surmonter la fascination dans laquelle elle le tient, pour se l'approprier, pour la coloniser à ses propres fins par une reprise du topos de la mort. En effet, "La Danse des djinns: scène d'Afrique" se transforme en une nécrologie objectifiante d'une des danseuses exorcistes, en un portrait verbal d'une femme qui a sauvé le narrateur des rues labyrinthiennes de Constantine, qui à son tour reflète son croquis d'elle et qui en définitive ré-inscrit le romantisme exotique de Gautier dans la mort.

Le voyage qu'il décrit se dédouble donc en ethnographie et en histoire de l'écriture de ce texte. L'Orient, site de fantaisies déplacées, champ libre d'élaboration et de construction de rêveries, imbrique chez Gautier ses fantasmes à l'ethnographie. Son esquisse d'un Orient observé lui sert de local sympathique pour ses mythes. La textualisation du monde phénoménal amène une sélection de renseignements auxquels l'attribution de signes particuliers construit un supra-code, celui de la poétique de Gautier. Non seulement il cherche à faire connaître l'Algérie, mais il voudrait aussi retrouver le féminin, l'art éphémère de l'exotisme.

Le poète ramenant la femme perdue au moment présent de l'écriture participe moins à la thématique de Pygmalion et plus à celle du vampire cherchant à se revivifier(28). Il ne la ramène pas à la vie mais lui recrée sa vie par l'écrit. Par deux fois, il (se) représente Ayscha, en croquis et en portrait verbal tiré de sa mémoire. Fasciné par la combinaison en elle de mouvements convulsifs et d'impassibilité, il la croque en dessin pour la métaphoriser d'icône en idole après sa mort. La soeur d'Ayscha semble avoir anticipé cette transformation. En se refusant au portrait, elle avait exprimé, à sa façon, sa crainte d'expropriation:

L'autre soeur que je voulais aussi dessiner, ne se prêta pas à ce désir, retenue sans doute par quelques-uns de ces scrupules religieux, particuliers aux Orientaux qui voient des idoles dans toute image(29).

Cette ironie souligne la réification que ce texte opère sur Ayscha. Du souvenir mental et du dessin, Gautier suce son encre pour la transposer de son milieu féminin dans le texte qui exprime le désir romantique mas-

culin de fixer l'Autre sur la page. La démarche centripète de Gautier qui lui permet de s'approprier l'Autre(30), lui permet aussi d'écrire.

Comme la danse énergumène existe dans l'espace limitrophe de l'entre-deux de la société et d'un monde autre, ce texte de Gautier se retrouve à cheval entre l'ethnographie et ses obsessions personnelles. Les danseuses, dont les transes assurent leur passage d'un état de vie à un état semblable à la mort, dans un aller-retour comparable à ceux des protagonistes féminins des contes et des ballets de Gautier, voyagent en tant que médiatrices entre les deux mondes. Scribes corporéalisés de l'espace, elles inscrivent en mouvement l'arabesque de l'auteur. Passant à plusieurs reprises d'un monde à l'autre, de la vie à la mort, Ayscha revient finalement en guise de texte. La mort du protagoniste féminin initie à rebours et sous le masque de l'ethnographie, la remémoration de l'absente, le tracé du fantasme en nécrologie.

Aussi la mise en abîme de genres textuels se renvoyant l'un à l'autre produit-elle la poétique de Gautier. "La Danse des djinns" colonise le passé, la beauté physique et une double altérité -l'Orient et les djinns- pour en exclure l'objectivité, et pour y inscrire une subjectivité romantique suspendue entre la fascination et le vampirisme. La dérive du corps dansant de l'exorciste oriental figure le trop du je/u gautierien pour prononcer son obsession de la mort, source de son écriture vampirique.

Sarah DAVIES CORDOVA
Marquette University

NOTES

1. Pour l'histoire de la publication du compte rendu de ce voyage, voir l'édition de Madeleine Cottin du *Voyage pittoresque en Algérie* (1845), Genève, Droz, 1973 et Charles Spoelberch de Lovenjoul *Histoire des oeuvres de Théophile Gautier*, Paris, 1887. La notice consacrée au *Voyage pittoresque en Algérie*, tome I, pp. 316-320, de ce dernier, écrit M. Cottin, mentionne la publication en avril-juin 1853 de *Scènes d'Afrique, Alger, 1845* dans *La Revue de Paris*, et souligne que l'ensemble n'a été publié que beaucoup plus tard, en 1865, avec comme titre "En Afrique" dans "une anthologie des voyages de Gautier intitulée *Loin de Paris*", Michel Lévy. Cependant cette première date diffère de cinq mois de plus que celle à laquelle j'ai trouvé l'article (novembre 1852), et que Denise Brahimy repère dans *Théophile et Judith vont en Orient*, Paris, la Boîte à documents, 1990.
2. L'enthousiasme d'Hetzel se révèle dans son prospectus annonçant la publication du livre qu'il prévoyait pour 1845: "Nous avons donc pensé qu'un ouvrage purement descriptif, purement littéraire, pourrions-nous dire, où l'Algérie se peindrait comme l'artiste la comprend, comme le voyageur la connaît et telle que l'observateur voudrait la voir,

- serait, en ce moment, une publication intéressante et digne d'être favorablement accueillie du public... De tous les écrivains de notre époque, M. Théophile Gautier était à coup sûr celui dont le talent brillant et pittoresque pouvait satisfaire à toutes ces exigences avec le plus de bonheur", texte reproduit dans M. Cottin, *op. cit.* pp. 71-72.
3. P. 138. Les références sont empruntées à: Théophile Gautier "La Danse des djinns: scène d'Afrique", dans *La Revue de Paris* de novembre 1852.
 4. P. 144.
 5. P. 143.
 6. P. 144.
 7. Hassan El Nouty trouve que Gautier a surpassé ses contemporains par la perfection de sa peinture de l'Égypte qui était "en soi sa petite révolution", *Le proche-Orient dans la littérature française de Nerval à Barrès*, Paris, Nizet, 1958, p.71.
 8. Victor Hugo, "Les Djinns", *Odes et ballades, Les Orientales*, chronologie et introduction par Jean Gaudon, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, pp. 388-392.
 9. J'utilise ce terme dans le sens d'Edward Said selon lequel l'orientalisme est un style de pensées opposant l'Orient à l'Occident en un discours hégémonique européen (pp. 5-6) dans *Orientalism*, New-York, Vintage Books, 1979; voir aussi pp. 20-24, 66-67, 72, 101-103, 118, 170-182 pour ce qui concerne l'orientalisme romantique.
 10. Je reprends l'article au sujet de l'orientalisme et du romantisme chez Hugo dans Denis Ollier, ed. *A new History of French Literature*, Cambridge, Mass, Harvard UP, 1991, p. 698.
 11. P. 140.
 12. P. 142.
 13. Voir cette formulation de D. Brahim, *op. cit.*, p. 82.
 14. Kari Weil dans *Androgyny and the Denial of Difference*, Charlottesville, UP of Virginia, 1992, retrouve chez Gautier une association du costume avec le romantisme (p.118) et une préférence pour une féminité associée à l'évanescence qui souligne la difficulté de cerner ce qu'est la femme (p. 119).
 15. Voir Ross Chambers "Gautier et le complexe de Pygmalion" *RHLF*, vol. 72, n° 4 de juillet-août 1972 pp. 641-658, et Anne Ubersfeld "Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion", *Romantisme*, 19e année, 1989, n°66, pp. 51-59 pour la récurrence du discours pygmaliennesque chez Gautier.
 16. P. 142.
 17. Selon K. Weil, le romantisme de Gautier comprend la notion d'une beauté fugitive qui préconise l'illusion d'autonomie et le mensonge de l'indifférence. En se cachant derrière l'artifice d'un maquillage de voiles, la beauté n'apparaît qu'aux initiés qui savent persévérer (pp. 118-121).
 18. Troy Bone, "Mark of the Vampire", *Nineteenth Century Contexts*, vol. 18, n° 4, 1995, pp. 349-366, qui analyse les textes vampiriques anglais par rapport au vampirisme sadien, souligne la loi vampirique de marquage qui ne semble pas donner de véritable pouvoir sur la victime. Lorsqu'il note que le vampirisme prouve une étape dans la transformation de la loi souveraine à l'auto-discipline chez l'individu, il se rapproche de la discussion de Gilles Deleuze, "Coldness and Cruelty", *Masochism*, New-York, Zone Books, 1991, où le masochiste ne cherche pas non plus à dominer, ni à s'attribuer un pouvoir (chapitres 7-8).
 19. P. 146.
 20. Gautier semble anticiper les textes de Léopold von Sacher-Masoch qui élaborent ce qu'on appelle depuis le masochisme. Selon le commentaire de Deleuze, le masochiste, pour qui l'oeuvre d'art est la source et l'inspiration de son amour, suspend son plaisir par un contrat avec la femme qu'il aime et à qui il a donné les droits de maître. Son

- plaisir provient moins de la douleur et plus de l'anticipation du plaisir à venir (*Masochism*, p. 70).
21. Cette notion de l'artifice et du maquillage qui recouvre la femme et qui ne laisse paraître qu'un aperçu de la femme se retrouve dans "La Fanfarlo" de Baudelaire. Bien des critiques ont déjà noté l'antériorité de Gautier sur Baudelaire.
 22. Le prospectus d'Hetzel, (voir note 1), reprend la problématique de connaître l'Orient, et en particulier l'Algérie. Elle insiste sur le fait qu'un vrai voyage a été effectué et que Gautier a écrit et crayonné pendant son voyage, ajoutant "un élément de vérité de plus" à "cette contre-épreuve fidèle et poétique de l'Algérie" (Cité par M. Cottin pp. 72-73). Elisabeth Cardonne-Arlyck, "De l'Exotisme à l'ethnographie: Polype et collage", *L'Exotisme*, Actes du colloque de Saint-Denis de la Réunion, *Cahiers CRLH-CIRAOI* n°5, Paris, Didier-Erudition, 1988, pp. 393-402, signale deux difficultés de l'ethnographie: "à se situer vis à vis de l'objet qu'elle s'efforce de définir; à se départir des schémas contre lesquels elle se construit" (p. 402).
 23. Vincent Crapanzano, "Afterword", *Modern Anthropology: From Fieldwork to Text*, éd. Marc Manganaro, Princeton, Princeton UP, 1990, pp. 300-308. Voir aussi "The Contemporary Criticism of Romanticism" in *Romanticism and Contemporary Criticism: the Gauss Seminar and Other Papers*, éd. E.S. Burt, K. Newmark and A. Warminski, Baltimore, John Hopkins UP, 1993, p. 10.
 24. P. 147.
 25. P. 137.
 26. En fait le texte de Gautier suit la même trajectoire que le poème de Hugo. La scène des deux danseuses ensommeillées correspond au calme après le passage des djinns hugoliens et marque la fin de la structure parallèle des deux textes.
 27. P. 147. C'est moi qui souligne.
 28. Ross Chambers remarque que le portrait serait chez Gautier une variante de la statue. Il reprend la formule de Georges Poulet, dans *Etudes sur le temps humain*, où une puissance d'amour et d'imagination, le désir rétrospectif, transporte un génie vers un passé resté intact et la joint à la thématique du désir de recréer la femme perdue à partir d'un fragment pour y voir le complexe de Pygmalion, (complexe de Pygmalion, p. 642).
 29. P. 147.
 30. Dans "L'Anti-voyage de Gautier", *L'Exotisme* (pp. 365-375), Anne Ubersfeld traite la question du rapport de Gautier avec l'ailleurs par rapport à ses textes fictifs qu'elle voit très justement comme deux mouvements successifs d'extériorité (cannibalisme) et d'intériorité (vampirisme). Les mêmes fantasmes se retrouvent dans ce texte-ci même s'il se présente comme réaliste puisqu'ethnographique (p. 371).

DU MIROIR DE VENISE A LA PIERRE TOMBALE: LES SEUILS DE L'AU-DELA DANS *SPIRITE*

La comédie de la vie et de la mort, comédie humaine s'il en est, est ce spectacle particulier où le regard, au lieu d'être braqué sur l'autre, se retourne sur soi-même. D'où l'intérêt majeur des thèmes du miroir et de la tombe: si le miroir permet évidemment de se voir, mais comme objet, parce qu'il dédouble l'être, la pierre en revanche force à se voir comme sujet de la mort, directement menacé, et unifie donc l'être en l'invitant à se réunir, selon sa croyance, à la Nature ou à Dieu. A une époque où, selon Philippe Ariès, on redoute par dessus tout le drame de la mort de l'autre(1), Théophile Gautier retrouve curieusement, par le biais du fantastique, la voie classique qui privilégiait la mort de soi et se traduisait par les Vanités. Mais il le fait sous la forme de la Comédie, si par ce terme l'on insiste sur la fin heureuse: à la place de la jeune fille qui, se mirant, voit une tête de mort, Gautier peint un jeune homme qui, se mirant, verra apparaître une créature angélique. Par le spectacle du miroir, à la fois rideau, car il perd sa propriété réflexive, et scène, car il est le lieu de la vision, le poète transforme ainsi la tragédie de la vie en comédie de la mort: c'est là sans doute tout l'enjeu de *Spirite*.

I. Du miroir magique au miroir de Venise: l'héritage traditionnel:

Mais tout d'abord, pourquoi le miroir de Venise, et pourquoi, déjà, une apparition dans un miroir? Le livre du psychologue américain Raymond Moody *Rencontres*(2) apporte un curieux élément de réponse.

Ce chercheur, connu surtout pour ses multiples expériences sur l'état de mort rapprochée(3), s'est intéressé aux apparitions comme à une forme de thérapie psychique. Après avoir indiqué que depuis la Grèce antique, la technique de vision dans le miroir fut couramment utilisée(4) notamment dans certains cultes initiatiques, puis interdite pour diverses raisons, et enfin complètement mise à l'écart par la rationalité scienti-

fique moderne, il raconte comment il fut amené à concevoir et à utiliser ce qu'il appelle un "psychomanteum contemporain"(5), construit dans le haut de son vieux moulin:

Je décidai de consacrer une pièce aux apparitions. Je fis installer sur un mur au fond de la pièce un miroir d'un mètre vingt de haut et d'un mètre de large. Le bas du miroir se trouvait à un mètre environ du sol. A un mètre du miroir, je plaçai un fauteuil que j'inclinai légèrement vers l'arrière, cela pour des raisons de confort mais également pour que le sujet ne voie pas son propre reflet dans le miroir. L'angle d'inclinaison était calculé de telle sorte que le sujet ne verrait dans le miroir que l'obscurité qui était derrière son dos. Le miroir n'était donc plus qu'une grande zone d'ombre réfléchissante (...) délimitée par un rideau de velours noir entourant le fauteuil. On avait en effet fixé au plafond une tringle arrondie pour pouvoir faire tomber un rideau autour du fauteuil et du miroir (...); juste derrière le fauteuil, se trouvait une lampe avec une ampoule légèrement teintée de quinze watts (...) seule lumière de la pièce(6).

Ensuite, R. Moody relate comment, après un certain temps de relaxation, la plupart des sujets "normaux et équilibrés" -c'est lui qui insiste sur ce point(7)- voient apparaître dans le miroir des personnes aimées défuntes, avec une grande impression de réalité.

Naturellement, pour les lecteurs de Gautier -dont le Dr. Moody ne fait sans doute pas partie, cela a son importance- ce récit ne peut qu'alerter et donner l'envie de procéder à une comparaison précise avec le texte de Spirite, qui se révèle assez proche: la pièce où a lieu l'apparition de Spirite

tenait le milieu entre le cabinet d'étude et l'atelier. C'était une salle vaste et haute de plafond, qui occupait le dernier étage du pavillon habité par Guy (...). Les murs étaient revêtus de cuir fauve, et le plafond se composait d'un entrecroisement de poutres en vieux chêne(8).

On note les similitudes: dernier étage d'un bâtiment calme et assez isolé; pièce haute et sombre, tendue d'un matériau non réfléchissant, et peu éclairée, d'une lumière teintée puisque chez Guy de Malivert il n'y a qu'

une lampe ajustée dans un cornet de vieux céladon craquelé(9).

En outre, le miroir de Venise est

*suspendu à la tapisserie en cuir de Cordoue(10),
donc assez haut pour que Guy ne s'y voie pas; et:*

*Chose bizarre, aucun des objets opposés ne s'y réfléchissait:
on eût dit une de ces glaces de théâtre que le décorateur
couvre de teintes vagues et neutres pour empêcher la salle de
s'y refléter(11).*

On peut donc considérer que Gautier a doté son héros d'un "psychomanteum moderne", et ainsi, des meilleures chances de voir s'y produire une apparition. Mais comment a-t-il pu y parvenir? Cela revient à demander quelles influences ont pu conduire Gautier à relier aussi nettement le miroir à la mort, faisant de cet objet une porte de l'au-delà. Outre sa connaissance des Anciens et son goût pour la peinture grâce auquel il connut les Vanités du XVII^e siècle, par exemple la célèbre toile des "Ambassadeurs" d'Holbein avec son anamorphose d'un crâne, qui associe ce symbole de la mort au miroir nécessaire à le reconnaître, Gautier, prêtant à Malivert sa propre bibliothèque, cite la *Symbolique* de Creuzer.

Dans cet ouvrage, il apparaît que le miroir, chez les Anciens, était déjà nettement relié à la mort. Emblème de Dionysos ou de Bacchus, le miroir est la porte des âmes, l'objet qui leur donne envie de s'incarner:

D'autres (âmes) enfin se livrent volontairement à leur penchant pour la terre. Ce penchant vient de ce qu'elles ont regardé dans le miroir, dans ce même miroir où s'était vu Dionysos avant de créer les existences individuelles. Il laisse les âmes s'y regarder aussi, et sitôt qu'elles ont aperçu leur propre image, un désir violent s'empare d'elles de descendre ici-bas et d'exister par elles-mêmes(12).

Ailleurs, Creuzer rappelle qu'avec le glaive, le miroir était un attribut de Dionysos:

*Zagreus s'y regardait, dit Nonnus, tandis que le
déchiraient les Titans, et il n'y vit, dans ce miroir
trompeur, qu'une image infidèle de lui-même(13).*

Cette phrase prouve que le miroir était bien relié à la mort: il montre l'image de sa propre mort à celui qui s'y regarde, et le convainc que la mort n'est pas définitive, puisque cette image est "infidèle". Gautier, prêtant à Guy de Malivert ses propres lectures, tire donc de l'ouvrage de Creuzer ses connaissances mythologiques.

Outre la mythologie, Gautier pouvait aussi connaître nombre de traditions populaires reliées au miroir et à la mort. Dans la grande étude de

Mircea Eliade sur le chamanisme, on apprend le rôle important joué par le miroir dans les pratiques chamaniques d'Europe du Nord:

*En regardant dans le miroir, le chaman peut voir
l'âme du défunt(14)*

car le miroir est le réceptacle de l'âme-ombre. En outre, chaque chaman est protégé par une divinité tutélaire souvent féminine; c'est même cela qui définit le chamanisme:

... le chamanisme consiste essentiellement en une relation spécifique avec un esprit protecteur, relation qui se manifeste comme suit: l'esprit s'empare du chaman qui devient son médium, ou alors il pénètre le chaman pour l'investir d'une connaissance et de pouvoirs supérieurs, et avant tout d'une emprise sur d'(autres esprits)(15).

Là encore, on ne peut s'empêcher de comparer le héros de *Spirite* à un chaman, d'autant plus que, toujours selon M. Eliade, le chaman, pendant les cérémonies qu'il effectue à la recherche des morts, porte un habit particulier; ainsi le chaman sibérien porte un caftan orné d'un soleil dans le dos(16). Or Gautier emploie volontiers le mot "caftan", et si Malivert porte un

*mach'lah en poil de chameau qu'il avait rapporté du
Caire(17),*

semblable à celui que Gautier vit sur des Syriens à Constantinople(18), et qui rappelle invinciblement ce

*mach'allah talismanique qui préserve du mauvais oeil
si redouté en Orient*

tatoué sur le bras d'un marin turc(19), c'est certes là l'équivalent d'un vêtement rituel. Bien que dans le *Voyage en Russie* il ne soit jamais fait mention du chamanisme, Gautier pouvait en connaître certains éléments, notamment ceux qui s'étaient répandus en Orient; de même qu'il connaissait sans doute diverses croyances relatives à la mort et au vampirisme. En effet, aujourd'hui encore, dans bien des familles, on a coutume de voiler les miroirs lorsqu'il y a un défunt dans la maison, ou de retourner ces miroirs. Cette croyance est très généralement répandue, puisqu'on en trouve trace chez les Chrétiens de Constantinople:

*Dans une maison où il y a un mort, on met la nuit, un
voile sur le miroir. Quelqu'un qui se serait miré
deviendrait de la même couleur que le cadavre(20).*

Gautier, qui visitait volontiers les cimetières -la description de celui de Scutari occupe un chapitre de Constantinople- et aimait se renseigner sur

les rites des pays visités pouvait fort bien l'avoir appris lors de son voyage dans cette ville, en 1852.

Outre ces souvenirs personnels et culturels, le thème du miroir dans *Spirite* se précise directement grâce à la doctrine du spiritisme, elle-même influencée par le magisme. Nous avons montré ailleurs que Gautier avait certainement fait la connaissance d'Eliphas Lévi en 1856, peut-être avant(21); de toute façon, il a attentivement lu le *Dogme et Rituel de la Haute Magie*, paru en 1856, avant de s'intéresser au spiritisme d'Allan Kardec.

Le fait que Spirite apparaisse dans un miroir n'a rien pour surprendre quand on a lu l'évocation d'Apollonius de Thyane par Eliphas Lévi:

Je recommençai les évocations, et je vins me placer dans un cercle que j'avais tracé d'avance entre l'autel et le trépied: je vis alors s'éclaircir peu à peu le fond du miroir qui était en face de moi, derrière l'autel, et une forme blanchâtre s'y dessina, grandissant et semblant s'approcher peu à peu(22)

-ce qui rappelle nettement le texte de Gautier:

Enfin il crut démêler dans cette ombre comme une sorte de lueur lointaine et tremblotante qui semblait se rapprocher(23).

Continuant Lévi, et dans une perspective strictement spirite cette fois, c'est chez Allan Kardec(24) qu'il faut chercher l'origine directe de l'apparition dans le miroir. Pour lui, l'apparition peut être comparée

à l'image reflétée dans une glace sans tain et qui malgré sa netteté, n'empêche pas de voir au travers les objets qui sont par derrière.

Gautier fait apparaître Spirite de façon analogue, avant de lui faire jouer du piano:

L'image était d'abord si transparente, que les objets placés derrière elle se dessinaient à travers les contours, comme on voit le fond d'un lac à travers une eau limpide(25).

L'apparition dans le miroir a donc pu être inspirée à Gautier par des sources très diverses. Mais si tout cela explique pourquoi l'Esprit apparaît de préférence à travers un miroir, en revanche cela ne suffit pas à expliquer pourquoi ce miroir doit, pour Gautier, provenir de Venise.

Bien entendu, le poète visita cette ville, où il rejoignit Marie Mattei lors de son voyage en Italie de 1850. La lecture du chapitre d'*Italia* sur

Venise prouve que pour lui, l'association de la ville avec le miroir et la mort relève d'une mythologie romantique. Gautier, dans sa hâte d'arriver à Venise, avoue qu'elle est pour lui une "ville intuitive", bâtie "dans la chambre noire du cerveau", "d'après une architecture intérieure"(26) Ce qu'il n'avoue pas, c'est qu'il s'empresse de refaire l'itinéraire de Chateaubriand relaté dans le livre vénitien des *Mémoires d'Outre-tombe* (27). Ville d'eau à la splendeur disparue, Venise unit profondément en elle-même les sens offerts par le miroir, l'amour et la mort, et Gautier, avant de transmettre à son tour cet héritage, est l'héritier de grands pré-décèsseurs(28).

Bernard Masson, dans son étude sur *Chateaubriand et le miroir de Venise*, montre de façon très convaincante que lors de son second voyage, en 1833, Venise apparut au poète comme une ville mourante:

Venise est là, assise sur le rivage de la mer, comme une belle femme qui va s'éteindre avec le jour: le vent du soir soulève ses cheveux embaumés; elle meurt saluée par toutes les grâces et les sourires de la nature(29).

Venise est fête, Venise est art, Venise est femme, Venise est mort(30).

Comment ne pas rapprocher ces thèmes de ceux de *Spirite*, surtout quand on a remarqué que Gautier semble bel et bien s'inspirer directement de Chateaubriand dans certains choix onomastiques: si un doute peut subsister à propos d'*Onuphrius*(31), en revanche Violanta, la noire héroïne de *Mademoiselle Dafné*, semble bien provenir de Violante, cette juive défunte dont Chateaubriand vit la tombe, peu après avoir effectué une "navigation fantomatique"(32) sur les canaux où flottent des gondoles comparées à des cercueils:

Je trébuchais parmi des pierres sépulcrales: j'étais dans un cimetière sans clôture où jadis on avait jeté les enfants de Juda comme des pestiférés, loin des générations vivantes. Les pierres portaient des inscriptions en hébreu; une des dates est de l'an 1435 et ce n'est pas la plus ancienne. La défunte juive s'appelaït Violante; elle m'attendait depuis 398 ans, pour lire son nom et le révéler(33).

Comme Gautier au cimetière de Scutari, qui avoue, après avoir indiqué que là-bas, on a l'habitude de laisser, à la tête de la fosse,

une espèce de trou ou de conduit aboutissant à l'oreille du cadavre pour qu'il puisse entendre les gémissements (...) de sa

famille: Je me sentis pris d'une curiosité étrange, horrible: celle de regarder par ces trous (...) pour surprendre le mystère de la tombe et voir la mort dans son intérieur(34),

Chateaubriand manifeste à Venise une étrange curiosité pour la mort:

Au même lieu un retranchement fait avec des voliges de vieilles barques, protège un nouveau cimetière; naufrage remparé des débris de naufrages. A travers les trous des chevilles qui cousirent ces planches à la carcasse des bateaux, j'épiais la mort autour de deux urnes cinéraires; le petit jour les éclairait...(35).

Et Bernard Masson remarque que Chateaubriand, qui se "fait une spécialité" de la visite des cimetières de Venise, lorsqu'il se rend dans celui de Saint-Christophe, fantasma sur sa propre destruction et dans un éclair se voit mort:

Un crâne avait encore quelques cheveux de la couleur des miens(36).

Or l'écrivain, juste après, se rend dans l'île des verriers, Murano, pour y visiter le nouveau cimetière, et se rappelle le passé:

J'étais trop près de l'île et de la ville de Murano, pour ne pas visiter les manufactures d'où vinrent à Combourg les glaces de la chambre de ma mère. Je n'ai point vu ces manufactures maintenant fermées; mais on a filé devant moi, comme le temps file notre fragile vie, un mince cordon de verre...(37)

Tout y est: Murano, le souvenir fantomatique de la mère associé au miroir de Venise, et la méditation sur la mort. Chez Gautier, Venise, découverte de nuit et sous l'orage, suggère des idées de mort et de fantômes:

... un cercueil flottant, au bout duquel se penchait une ombre, filait rapidement à côté de nous (...) les poteaux bariolés où l'on attache les gondoles prenaient devant les sombres façades des attitudes de spectres(38)

et la description s'achève dans une atmosphère de roman noir, dont il cite divers auteurs. Avant de décrire en détail la gondole,

entièrement tendue en drap noir

et dont les fenêtres peuvent se fermer

par une glace de Venise à biseau ou à cadre de fleurs entaillées dans le cristal(39),

il compare lui aussi les gondoles à des cercueils, dans une phrase étrange où l'amour, la mort et le verre associés évoquent irrésistiblement

l'idée du vampire:

Chaque gondole qui glisse silencieusement paraît emporter un couple amoureux ou un cadavre avec un stylet de cristal brisé dans le coeur(40). A Venise, pour Gautier aussi, la mer est miroir: Comment exprimer (...) ces mille aspects de la mer tantôt claire comme un miroir, tantôt fourmillante de paillettes comme la jupe d'une danseuse(41)?

-du moins pendant la journée, car au coucher du soleil, les spectres reviennent, à Saint-Marc d'abord:

Les personnages des mosaïques deviennent des processions de fantômes qui (...) passent devant vous en secouant l'or chevelu de leurs gloires(42);

à la Zuecca ensuite, où les moines marchant deux par deux ont une "démarche de spectres"(43).

Toujours sur les pas de Chateaubriand, Gautier se rendra au cimetière juif du Lido:

*Rien n'est plus triste, plus morne et plus navrant
que ce terrain sablonneux tout bosselé de pierres
tumulaires,*

avant de visiter l'île des verriers, où pour lui aussi, on soufflera un objet de verre coloré(44).

On peut donc légitimement voir dans *Spirite* un prolongement mythique de l'atmosphère vénitienne consacrée par son symbolisme: Venise, ville miroir, ville cimetière, est femme et mort, image de la destinée humaine. D'ailleurs, dans le même chapitre d'*Italia*(45), Gautier fait allusion à un conte d'Hoffmann qui est sans aucun doute une source de *Spirite*: *La Maison déserte*, où l'apparition de la jeune fille aimée dans un miroir -mais pas de Venise- est amplement développée:

Un jour (...) la glace me parut terne et je soufflai dessus, comme cela se pratique, pour la rendre claire en la frottant après. -Tout mon sang se figea dans mes veines et tout mon être frémit d'une voluptueuse horreur!! Oui, c'est ainsi que je dois appeler la sensation qui m'accabla lorsque j'aperçus sur la glace où se jouait mon haleine, comme dans un brouillard bleuâtre la céleste figure qui dirigeait sur moi son regard perçant et plein d'une amère tristesse... Bref, je vis mon ange dans le miroir (...) je ne me lassai point de réitérer l'expérience de l'haleine projetée sur le miroir, et je réussis souvent à évoquer

l'image bien-aimée (...) Penser à elle faisait toute ma vie, j'étais mort à tout le reste(46).

Et c'est aussi chez Hoffmann qu'il faut chercher la clé de ce que révèle réellement le miroir:

Souvent, (...) la vision reparaisait à ma vue avec un éclat plus vif, un caractère de réalité plus tranché que jamais. Mais il me semblait ensuite, horrible illusion! que cette figure de femme n'était autre que moi-même, et je me sentais enveloppé, comprimé par la vapeur répandue sur la glace...(47).

Donc, si le miroir ne peut être que de Venise, c'est que Venise miroir révèle au poète son être intérieur, la Vierge morte amoureuse: la poésie rejoint ici étroitement le spiritisme et les fantasmes qui ont toujours hanté Gautier.

Effectivement, il est peu de textes de Gautier où il ne se trouve un miroir de Venise. Il n'y en a même pour ainsi dire aucun où ne se trouve un miroir, même s'il ne provient pas de la prestigieuse Murano. Le miroir de Venise figure dans plusieurs poèmes et contes antérieurs à ses lectures de Chateaubriand et d'Hoffmann, qui n'ont donc fait que renforcer une idée déjà fortement enracinée.

Dans *La Comédie de la Mort*(48), on sent bien combien est profonde chez Gautier l'assimilation de la femme aimée et de la mort: mêmes images pour les décrire, mêmes attributs. Le miroir, dont la profondeur est déjà soulignée, permet la vision de l'au-delà; le mort revient en décembre, et par amour, ce sentiment prenant ici la forme de la jalousie: c'est, en 1831, un ensemble thématique qui reparaitra presque inchangé dans *Spirite*. Et dans les contes, la même thématique reparait, obsédante, faisant écrire à Léon Cellier:

Les glaces de Venise -en faveur au XVIIe siècle- étaient encore à la mode entre 1830 et 1860. (...) Les héros des contes et des nouvelles, Onuphrius, Rodolphe Fortunio et Gretchen, Octave de Saville et Guy de Malivert ne peuvent se regarder que dans une glace de Venise. Gautier chroniqueur confirme le témoignage de Gautier conteur: qu'il décrive le décor cher à Gavarni, "Avec lui, remarque-t-il, nous entrons dans des boudoirs capitonnés, pleins de vases de Chine et de vieux Sèvres, où miroitent des glaces de Venise." Egalement, dans son article sur la vente du mobilier de Victor Hugo, il mentionne des miroirs de Venise; de même dans son étude sur Balzac dans les Portraits contemporains(49).

Aucun doute: le miroir de Venise est vraiment magique. Lui seul peut prouver la réalité de ce qui n'a pas d'existence matérielle, c'est-à-dire de l'au-delà, quel qu'il soit. Dans *Spirite* comme dans *Onuphrius*(50) les yeux du héros se portent sur le miroir de Venise

comme sollicités par un avertissement intérieur(51),

et la glace apparaît à Guy comme une

fenêtre ouverte sur le néant:

Au milieu de ce scintillement, la glace, de petite dimension, comme tous les miroirs de Venise, paraissait d'un noir bleuâtre, indéfiniment profond, et ressemblait à une ouverture pratiquée sur un vide rempli d'idéales ténèbres(52).

L'apparition dans le miroir de Venise semble donc bien avoir toujours été un thème fondamental chez Théophile Gautier. Le miroir de Venise, porte de la mort, permet le passage de l'Esprit, image de l'être intérieur du poète, pour qui il représente un accès direct à cet au-delà à la fois extérieur et intérieur dont seul l'art littéraire peut rendre compte.

II. Du miroir de Venise à la pierre tombale: l'écriture poétique:

Le miroir va marquer la composition de *Spirite* comme le point focal autour duquel s'organise tout le roman. En effet, *Spirite* peut se lire comme un roman initiatique dont les principales étapes correspondent à des "voyages" entre des "seuils" symboliques. Naturellement, le miroir est un de ces seuils, le plus important, la première vraie ouverture sur l'au-delà. Elle termine la phase pré-initiatique de Guy, qui s'étend du chapitre I au chapitre IV. Ensuite, la phase d'initiation proprement dite va du chapitre V, où l'Esprit apparaît dans le miroir, au chapitre XII, à la fin duquel il apparaîtra au Père-Lachaise, sur sa tombe, écho du miroir. Enfin, la phase d'initiation supérieure va du chapitre XIII au dernier, l'assomption de l'ange d'amour.

Mais deux portes peuvent-elles suffire à tracer un parcours initiatique? On a peu remarqué la troisième, qui est en réalité la première que rencontre le héros sur son chemin: c'est l'Arc de l'Etoile, situé au centre du chapitre IV, lorsque Guy, délivré de Madame d'Ymbercourt par Féroë, erre, désarçonné, dans Paris désert, se demandant:

Mais que diable suis-je venu faire ici?(53),

et a pour la toute première fois la révélation du Ciel des Anges(54).

En effet, Gautier n'emploie pas à ce stade l'expression "arc de

triomphe”, certainement parce que Guy, commençant à peine son parcours, est encore bien loin du triomphe, son assumption; mais l’expression “l’arc de l’Etoile”, signe céleste qui montre le chemin de la Rédemption comme elle guida les Mages, et préfigure ici le miroir de Venise en ce qu’il représente le premier seuil:

*En effet, l’arc de cette porte immense, qui s’ouvre
sur le ciel, encadrerait un tableau de nuages bizarrement
amoncelés, et bordés sur le contour de leur silhouette
d’une écume de lumière(55),*

et qu’il révèle le ciel des anges:

*... dans cet amas de vapeurs sombres traversées de rayons.
Malivert crut (y) démêler des anges à grandes ailes de feu, planant sur une fourmilière d’êtres indistincts qui s’agitait sur un banc de nuages noirs semblable à un promontoire baigné d’ombre au milieu d’une mer phosphorescente. Parfois une des figures inférieures se détachait de la foule et montait vers les régions éclairées (...)(56).*

Guidé par cette vision qui détermine son choix définitif de l’autre monde, Guy franchit aussitôt ce premier seuil et se rend au Club, où Féroë l’avertit de se tenir prêt, puis chez lui, où l’Esprit va lui apparaître à travers le miroir. La progression semble donc très nette: Guy aperçoit vaguement des anges à travers cette porte du ciel, puis verra un visage angélique dans son miroir, avant de contempler la silhouette d’un ange s’élevant de la tombe et lui faisant signe de la main, au Père-Lachaise; les visions sont de plus en plus précises, claires et complètes, jusqu’à ce que Guy puisse à volonté voir Spirite, à partir du chapitre XIII. Le miroir de Venise joue donc dans le conte un rôle central: il est le deuxième seuil, le vrai, grâce auquel l’image de la jeune fille morte peut parvenir jusqu’à Guy. Il constitue une frontière sacrée, aussi bien spatiale que temporelle, entre le monde et l’au-delà, frontière qui va de la Mort à la Vie.

Le miroir tient donc un rôle évident de catalyseur, confirmé par sa disparition même: dès que Guy maîtrisera suffisamment sa faculté de communiquer avec l’Esprit, c’est à dire de projeter l’image, partielle ou totale, de Spirite, il n’aura plus besoin du miroir. En tant que porte de l’au-delà, le miroir ne peut de toute évidence jouer son rôle que devant celui qui n’a pas encore franchi le seuil; dès que Guy sera réellement initié, il se trouvera de l’autre côté du miroir, car il aura accès à son propre espace intérieur et pourra vivre dans cet au-delà qui vient de lui et qu’il aura

réussi à extérioriser. Ainsi, après la vision du sourire de l'Esprit dans le miroir de Venise, à la fin de la première dictée, le miroir "se refermera" et il n'en sera plus fait mention. En tant que seuil de l'au-delà, le miroir révèle donc à celui qui sait s'y regarder le chemin de la vraie vie: il sert au mort de porte vers le vivant, mais ne peut fonctionner que dans un seul sens, puisqu'il ne fait que refléter. Si Guy veut à son tour parcourir en sens inverse le chemin que lui a indiqué le miroir, il doit trouver sa propre porte. Cette porte, double du miroir pour Guy, sera la pierre tombale de Lavinia, qu'il franchira avec succès puisque l'épisode de la visite au cimetière clôt sa période d'initiation, après laquelle il se trouvera du côté de la "Vie dans la Mort".

Une telle assimilation entre le miroir et la pierre tombale a pu être suggérée à Gautier par Marie Mattei, dont la conversion marqua fortement le poète(57). Ce fut elle qui rompit leur liaison afin de pouvoir se réconcilier avec le Ciel(58). Dans sa lettre du 5 mars 1851, on voit nettement cette association de la mort et du miroir, le miroir-pierre tombale pouvant être traversé par le regard:

Ce matin, je suis descendue à la chapelle où je considérai sous le pavé mes morts les plus chers: ma grand-mère, ma fille aînée. Je regardai vivement et mes yeux arrivaient jusqu'à elles, lorsque la cérémonie des cendres a commencé. (...) Que veux-tu, il faudra que j'aie me coucher là, auprès de Madame Malaspina. J'aurai beau voyager et courir. C'est mélancolique, et j'y y pensais devant mon miroir qui me flatte. Si tu savais(59)!

La pierre tombale porte donc les mêmes significations que le miroir de Venise. Couverte de neige glacée, elle est blanche, et cette blancheur absorbe, exactement comme le miroir lorsqu'il perd sa propriété réfléchive. Comme sur le miroir, l'apparition sur la tombe est une condensation de la lumière: l'image de Spirite se dessinait sur le miroir comme

une sorte de lueur lointaine et tremblotante qui semblait se rapprocher;

l'apparition de Spirite au cimetière est la condensation d'un rayon du pâle soleil d'hiver venu se poser sur la pierre tombale:

Dans le tremblement lumineux du rayon où jouaient quelques atomes gelés, Malivert crut distinguer une forme svelte et blanche qui s'élevait de la tombe comme une légère fumée d'une cassolette d'argent, enveloppée des plis flottants

d'un suaire de gaze...(60).

“Malivert crut distinguer une forme”: la modalisation traduit ici un doute en écho à la question que se posait Guy devant le miroir, savoir si l'apparition était vue par l'oeil charnel ou par l'oeil de l'âme. La rêverie devant la tombe est tout à fait analogue à la rêverie devant le miroir: tel le regard du héros fouillant la glace de Venise, sa longue rêverie devant la pierre suscite l'apparition. La pierre tombale est donc bien le double du miroir de Venise; elle est bien, pour Guy, ce que le miroir a été pour Spirite: non seulement elle reflète l'au-delà intérieur du héros, mais elle lui permet de franchir définitivement le pas vers le stade d'évolution suivant.

Le miroir et la pierre tombale reflètent ainsi l'âme de celui qui s'y contemple. Cette contemplation n'est pas stérile: le regard sur le miroir ou sur la dalle, lui-même réfléchi, va réagir sur celui qui se regarde. Faisant apparaître le reflet de l'Autre, il provoque une transformation de l'âme, car le reflet, assimilé, deviendra partie intégrante de l'être intérieur de celui qui regarde. Ce jeu sur les limites de l'espace prépare l'union mystique finale, en rendant possible une communication totale entre les esprits de Guy et de Spirite: le miroir et la pierre tombale, seuils de l'au-delà, jalonnent l'itinéraire vers l'ange d'amour, le premier de la Mort vers la Vie, le second de la Vie vers la Mort, qui est la vraie vie. C'est pour cela que le miroir marque le début de l'initiation de Guy et que la tombe en marque la fin: ce n'est qu'une fois que la mort se sera faite vie par le miroir et que la vie se sera faite mort par la pierre tombale, que l'union mystique, synthèse de la Mort dans la Vie et de la Vie dans la Mort, pourra s'effectuer; et ce ne peut être qu'après cet épisode de la visite au cimetière que Gautier pourra écrire la phrase décisive:

Malivert (...) rentra dans Paris peuplé partout de vivants qui ne se doutent pas qu'ils sont morts, car la vie intérieure leur manque(61),

consacrant ainsi le passage de la tragédie de la Mort dans la Vie à la comédie de la Vie dans la Mort(62).

III. L'héritage de Gautier: Mallarmé et Valéry:

L'apparition peut donc se produire aussi bien à travers la pierre tombale qu'à travers le miroir, et cette assimilation des deux seuils de l'au-delà se révèle riche de postérité poétique. Léon Cellier soulignait:

Le démon de l'analogie suggère à Mallarmé une association plus troublante: c'est la dalle du sépulcre

qui finit par s'identifier au miroir(63).

En réalité, c'est sans doute Gautier qui suggéra à Mallarmé cette analogie présente dans "Sonnet", daté du jour des Morts, le 2 novembre 1877. C'est le monologue d'une défunte priant son bien-aimé de ne pas surcharger sa tombe de fleurs pour qu'elle puisse lui apparaître:

*Sur les bois oubliés quand passe l'hiver sombre
Tu te plains, ô captif solitaire du seuil,
Que ce sépulcre à deux qui fera notre orgueil
Hélas! du manque seul des lourds bouquets s'encombre.*

*Sans écouter Minuit qui jeta son vain nombre,
Une veille t'exalte à ne pas fermer l'oeil
Avant que dans les bras de l'ancien fauteuil
Le suprême tison n'ait éclairé mon Ombre.*

*Qui veut souvent avoir la Visite ne doit
Par trop de fleurs charger la pierre que mon doigt
Soulève avec l'ennui d'une force défunte.*

*Ame au si clair foyer tremblante de m'asseoir,
Pour revivre il suffit qu'à tes lèvres j'emprunte
Le souffle de mon nom murmuré tout un soir(64).*

Dans ce sonnet de Mallarmé, outre l'expression "captif solitaire du seuil" appliquée au vivant, on retrouve la thématique de Spirite: l'Ombre, apparue à minuit, éclairée par le dernier tison, a, pour venir, soulevé sa lourde pierre, seuil dont elle n'est pas captive. Mallarmé qui, comme on sait, cite Gautier dans "Toast funèbre" et s'en inspire souvent, notamment ici du poème "Les Taches jaunes"(65), semble donner le discours même de Spirite apparaissant à Guy au Père-Lachaise, alors que le héros, malgré la saison hivernale, vient de couvrir sa tombe d'une gerbe de lilas blanc. Mallarmé, venant d'évoquer dans "Plainte d'automne" la défunte Maria, contemple ensuite, dans "Frisson d'hiver", son miroir:

*Et ta glace de Venise, profonde comme une froide fontaine,
en un rivage de guivres dédorées, qui s'y est miré? Ah! je suis sûr
que plus d'une femme a baigné dans cette eau le péché de sa beauté;
et peut-être verrais-je un fantôme nu si je regardais longtemps(66).*

Après quoi vient immédiatement "Le Démon de l'analogie", avec sa

voix légère d'Esprit. Il est donc juste, comme l'a fait Léon Cellier, d'associer chez Mallarmé le spectre, le miroir et la pierre, analogie déjà si nette chez Gautier: même si le miroir et la pierre tombale ne s'assimilent pas vraiment chez lui, pas plus d'ailleurs que chez Mallarmé, ils sont autant l'un que l'autre des seuils de l'au-delà, seuls passages envisageables vers le moi intérieur, et c'est cela l'important, car cela dessine la démarche poétique dans sa profondeur. En effet, il est *poétique* au sens plein du terme de se projeter en dehors de soi, car c'est se recréer soi-même: Guy renaîtra dans la mort par son union avec Spirite, après être déjà re-né grâce à son initiation. On décèle ici l'enjeu du roman: se saisir soi-même.

Spirite, type accompli de la Vierge morte amoureuse, représente donc la réalisation rêvée du mythe personnel de Théophile Gautier: c'est l'expression idéale du féminin qu'il porte en lui. Mais le mythe profond, celui qui sous-tend la création de la Vierge morte et amoureuse, semble être celui de Narcisse.

En effet, la transparence et la pureté, métaphores menant au mythe de la Vierge morte et amoureuse, conduisent également au mythe de Narcisse parce qu'elles correspondent aux caractéristiques mêmes du miroir d'eau dans lequel il se regarde. Vouloir se saisir totalement soi-même, voilà le seul désir de Narcisse, qui s'adresse à l'élément transparent pour tenter de se voir, mais ne peut appréhender que son extérieur, image trop floue et instable pour atteindre la perfection. En ce sens, Gautier-Malivert réussit mieux que Narcisse, puisqu'il voit Spirite dans le miroir; mais s'il parvient à voir un peu plus que sa propre apparence, il perçoit aussi, en même temps, un plus profond déchirement: soi-même, vu comme l'Autre, est toujours douloureusement absent.

Voilà la clé de la quête impossible de Guy et de Lavinia sur terre, la quête du Moi ressenti comme l'Autre-absent, quête vouée à l'échec car, par définition, elle recherche l'insaisissable dans le Moi. Voilà aussi en quoi Gautier fut le prédécesseur de Paul Valéry: à qui mieux qu'à lui, auteur de Spirite, pourrait s'appliquer le tourment du Narcisse de *Charmes*:

*Mais moi, Narcisse aimé, je ne suis curieux
Que de ma seule essence;
Tout autre n'a pour moi qu'un coeur mystérieux,
Tout autre n'est qu'absence(67).*

Dans "Fragments du Narcisse", toute la thématique présente dans Spirite se retrouve: le miroir lumineux, allumé par la lune:

*Et la lune perfide élève son miroir
Jusque dans les secrets de la fontaine éteinte(68),*
et où apparaît le visage objet du désir:

*Je vous salue, enfant de mon âme et de l'onde,
Cher trésor d'un miroir qui partage le monde!
Ma tendresse y vient boire, et s'enivre de voir
Un désir sur soi-même essayer son pouvoir(69)!*

On y trouve aussi l'au-delà, promesse de délivrance et d'union avec l'aimé:

*Profondeur, profondeur, songes qui me voyez,
Comme ils verraient une autre vie (...)
Mais ne vous flattez pas de le changer d'empire.
Ce cristal est son vrai séjour;
Les efforts même de l'amour
Ne le sauraient de l'onde extraire qu'il n'expire
(70).*

Et quand Narcisse parvient à se voir, quand le travail de contemplation intérieure a produit une image, alors il comprend que ce qu'il voit de lui est l'au-delà de l'union impossible: le miroir d'eau lui montre la fin de son corps, devenant ainsi la tombe, seuil de l'au-delà et symbole parfait de ce qui constitue à la fois sa pire angoisse et son suprême espoir, car Narcisse ignore si l'au-delà créera une beauté plus grande ou détruira tout:

*Oh! te saisir enfin! (...)
L'âme, l'âme aux yeux noirs, touche aux ténèbres mêmes,
Elle se fait immense et ne rencontre rien...
Entre la mort et soi, quel regard est le sien(71)!*

C'est ainsi que les deux seuils, le miroir et la pierre, finissent par fusionner pour constituer l'unique passage vers la vraie Vie, résolvant le déchirement intérieur du poète.

Donc, dans la lignée d'une longue tradition, pour Théophile Gautier, avant Mallarmé et Valéry, le miroir de Venise et la pierre tombale sont bien des seuils magiques délimitant l'espace réel et l'espace de l'au-delà, dans une perspective dépassant l'oeuvre littéraire. Leur pouvoir, qui vient tout de celui qui y regarde, consiste dans la faculté de susciter l'apparition, c'est-à-dire de matérialiser le rêve. Leur rôle n'est que passer.

comme doit l'être celui de toute limite: destinés à être franchis, ils disparaîtront dès qu'ils le seront. Dissociant pour mieux réunir, dans une alchimie du verbe présymboliste, le miroir, seuil de l'au-delà, révèle le double féminin angélique qui est aussi la Muse: Gautier-Narcisse, auteur de *Spirite*, est ce poète romantique qui accède par l'écriture à la vraie Vie, la vie intérieure, que le miroir commence par extérioriser avant que la pierre tombale ne le renvoie, enfin réuni à lui-même, dans la vérité pure de l'éternité.

Anne-Marie LEFEBVRE

NOTES

1. Philippe Ariès. *L'Homme devant la mort*, coll. Points Histoire, Seuil 1985, (éd. orig. 1977), 4e partie, "La Mort de toi", tome II, pp. 117 sqs.
2. Raymond Moody, *Rencontres*; trad. de *Réunions*, 1993, par Anne Soulé-Abeilhou: R. Laffont, "Enigmes de l'univers", Paris, 1994.
3. En américain "NDE", near death experiment.
4. *Ibid.*, ch. 2, "Au fil de l'histoire", pp. 67 sqs.: allusions à Hérodote, Homère, Platon.
5. C'est le titre du chap. 3, p. 101 sq.
6. *Ibid.*, p. 102.
7. *Ibid.*, p. 103.
8. Pp. 36-37. Dans cet article, toutes les citations de *Spirite* de T. Gautier renvoient à l'édition Nizet, par M. Eigeldinger. Paris, 1970.
9. P. 35.
10. P. 82.
11. *Ibid.*
12. Dr. Frédéric Creuzer, *Religions de l'Antiquité*, trad. de l'allemand par J. D. Guigniant, 1841, Paris, Cabinet de lecture allemande, 8 volumes; tome VII, p. 303. Creuzer pré-cise ensuite, à propos du "chemin des âmes": "Au signe du Cancer commence leur migration ici-bas; au signe du Capricorne leur retour vers les Dieux. Deux portes leur sont ouvertes dans ces deux signes, par lesquelles elles entrent dans la vie ou elles en sortent(p. 305)." On comprend alors pourquoi *Spirite* ne peut se situer qu'en hiver, l'Esprit venant chercher Guy sur terre pour le conduire vers le Ciel.
13. *Ibid.*, p. 279.
14. Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Payot, 1ère éd. 1951, revue et augmentée en 1968, rééd. de 1992, p. 134.
15. *Ibid.*, p. 334; citation par M. Eliade de Rudolf Rahmann, "Shamanistic and Related Phenomena in Northern and Middle India", *Anthropos*, LIV, 1959, pp. 681-760, p. 751.
16. *Ibid.*, p. 130. Et cela rappelle aussi la veste espagnole offerte par Eugène Piot à Gautier en 1840: "Eugène (...) m'a fait faire un habit magnifique à la mode du pays. On ne peut rien voir de plus merveilleux. C'est une veste fabuleuse avec des fleurs dans le dos des soleils et des constellations" (*Correspondance générale*, éd. par Cl. Lacoste-Veysseyre, Droz 1985, tome I, p. 203, lettre à sa mère, n° 209, datée du 17 juillet 1840).
17. P. 59.
18. *Constantinople*, Paris, Charpentier, 1891, p. 94.

19. *Ibid.*, p. 107.

20. Henri Carnoy et Jean Nicolaïdes, *Traditions populaires de Constantinople et de ses environs*, Paris, aux bureaux de "La Tradition", 1892. On retrouve cela dans presque toute l'Europe centrale et occidentale: "La croyance qui veut qu'un miroir brisé porte malheur vient de la superstition selon laquelle les miroirs capteraient l'esprit sous forme de reflet. Dans presque toute l'Europe, de nos jours encore, la tradition demeure de retourner les miroirs contre le mur lorsqu'il y a un décès dans la maison. Ainsi l'esprit ne peut plus se réfugier dans un reflet, pour ensuite revenir dans le corps et le ranimer. C'est pourquoi, lorsqu'on tend une glace à un vampire, celui-ci ne peut s'y refléter. (...) Le reflet dans un miroir est donc censé nous retourner l'image de notre présence éthérée, et non celle de notre corps physique. (...) Il existe également, en Europe, des pratiques courantes telle que celle consistant à faire couler de l'eau à mi-chemin entre le lieu du décès et le défunt, dans le but, avoué ou non, d'édifier une barrière entre la mort et les vivants, et d'empêcher ainsi l'esprit du mort de rebrousser chemin. (...) De même que les miroirs sont recouverts d'un voile et que l'eau est utilisée pour empêcher les esprits d'importuner les vivants, les yeux sont réputés renvoyer les images et capturer les âmes égarées..." (Manuela Dunn Mascetti, *Le Livre des Vampires*, SOLAR, 1993, p. 82); ce pourquoi l'on s'empresse de fermer les yeux des défunts. A travers ces légendes et croyances, on reconnaît des thèmes présents dans *Spirite*: l'eau -la Seine- séparera symboliquement le monde des vivants, la Chaussée d'Antin où habite Madame d'Ymbercourt, et celui, sacré, de la mort, le faubourg Saint-Germain où réside Guy.
21. Voir notre article, "Théophile Gautier et les spirites et illuminés de son temps". *BSTG*, 1993, tome II, pp. 313-316.
22. E. Lévi, *Dogme et Rituel de la Haute Magie*, 1856, éd. Bussière, Paris, 1972, p. 134.
23. P. 83.
24. Que Gautier peut avoir rencontré, mais qu'il n'a pas, semble-t-il, vraiment connu.
25. P. 172.
26. *Italia*, 1850; in Yves Hersant, *Italie*, coll. "Bouquins" R. Laffont, 1988, p. 177.
27. Ed. en feuilletton dans *La Presse* à partir de 1848.
28. Dans les *Histoires extraordinaires* d'Edgar Poe, on trouve ce thème du miroir de Venise associé à la mort. Ligeia semble avoir particulièrement inspiré Gautier, puisqu'on y trouve la description d'une sorte de "psychomanteum", chambre de grande dimension, dans une haute tour, de forme pentagonale:
"Tout le côté sud (...) était occupé par une fenêtre unique, faite d'une immense glace de Venise, d'un seul morceau et d'une couleur sombre, de sorte que les rayons du soleil ou de la lune qui la traversaient jetaient sur les objets intérieurs une lumière sinistre." (Edgar Poe, *Histoires extraordinaires*, trad. de Baudelaire, 1856, éd. Folio, 1973, pp. 329-330.), intéressante association de la glace de Venise et de la fenêtre, ouverte sur l'au-delà. Poe décrit ensuite le plafond, "de chêne presque noir", la lampe d'or "en forme d'encensoir", et la tenture dorée, changeante, qui, agitée d'un perpétuel courant d'air, suggérait des monstres effrayants, ce mouvement inexplicable des tapisseries étant un motif fréquent également chez Gautier. Dans *Ligeia*, on trouve aussi le thème de la liqueur donnée par l'Esprit à la femme mourante, repris lorsque Spirite verse l'oubli à Madame d'Ymbercourt (p. 192); les soupirs annonçant la présence du fantôme (*ibid.*, p. 336); et le frôlement de l'ombre: "J'avais senti que quelque chose de palpable, quoique invisible, avait frôlé légèrement ma personne, et je vis sur le tapis d'or, au centre même du riche rayonnement projeté par l'encensoir, une ombre -une ombre faible, indéfinie, d'un aspect angélique -telle qu'on peut se figurer l'ombre d'une Ombre" (*ibid.*, p. 333). Et comme la traduction de Baudelaire date de 1856, l'année

- même du Dogme et Rituel... d'Eliphas Lévi, cette année durant laquelle Gautier semble s'être tout particulièrement intéressé à l'occultisme et à l'illuminisme (voir notre article, cité n. 21 , pp. 298-299) parce qu'il préparait, après *Jettatura, Le Magnétisme*, nouvelle destinée à devenir *Spirite*, on ne peut guère s'étonner des rapprochements existant entre les deux oeuvres.
29. Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-tombe*, éd. du centenaire par M. Levailant, Flammarion 1950, 2^{ème} éd. revue et augmentée, tome IV, livre septième, Incidences, Séjour à Venise, (a), p. 337.
 30. Bernard Masson, *Lectures de l'Imaginaire*, PUF 1993, coll. "PUF écriture", p. 212.
 31. "Onuphrius" pourrait bien venir de "Saint-Onuphre", église de Venise où fut enterré le Tasse, et que visita Chateaubriand, si l'on admettait que Gautier connût cela en 1832: il peut s'agir d'un souvenir livresque (*Mémoires d'Outre-tombe*, op. cit., livre huitième, p. 423).
 32. L'expression est de B. Masson.
 33. Chateaubriand, *op. cit.*, livre septième, ch. 15, pp. 400-401.
 34. *Constantinople*, *op. cit.* p. 162.
 35. Chateaubriand, *op. cit.*, p. 401.
 36. *Ibid.*, p. 352, cité par B. Masson, *op. cit.*, p. 217.
 37. *Ibid.*, p. 355.
 38. *Italia*, *op. cit.*, p. 179.
 39. *Ibid.*, p. 182.
 40. *Ibid.*, p. 180.
 41. *Ibid.*, p. 185.
 42. *Ibid.*, p. 194.
 43. *Ibid.*, p. 213.
 44. *Ibid.*, p. 218.
 45. *Ibid.*, p. 205.
 46. E.T.A. Hoffmann, *Oeuvres complètes*, trad. nouvelle (...) par Henry Egmont, ornée de vignettes d'après des dessins de Camille Rogier, tome IV, Paris, Béthune et Plon éd., 1836, pp. 26-27.
 47. *Ibid.*, p. 27.
 48. II, 12.
 49. Léon Cellier, *Mallarmé et la morte qui parle*, P.U.F. 1959, p. 76.
 50. Dans ce conte, lorsque le miroir de Venise se fait porte de l'au-delà, son caractère magique se traduit, comme dans *Spirite* (p. 82), par la perte de sa "propriété réfléchive": "... ses regards flottaient devant lui, sans se fixer particulièrement sur rien: le hasard fit qu'ils tombèrent sur une grande glace de Venise à bordure de cristal, qui garnissait le fond de l'atelier; aucun rayon de jour ne venait s'y briser, aucun objet ne s'y réfléchissait assez exactement pour que l'on pût en apercevoir les contours: cela faisait un espace vide dans la muraille, une fenêtre ouverte sur le néant, d'où l'esprit pouvait plonger dans les mondes imaginaires. Les prunelles d'Onuphrius fouillaient ce prisme profond et sombre, comme pour en faire jaillir quelque apparition." (*Contes fantastiques*, Corti 1962, p. 50). Naturellement, cela ne manque pas puisque le diable, double d'Onuphrius, apparaît bientôt. Le même processus se répète, inchangé: en 1865, dans *Spirite*, l'apparition surgit exactement comme elle le faisait dans *Onuphrius*, en 1832: Guy fouille des yeux le miroir pour provoquer l'apparition (p. 83), et la question surgit peu après: "La voyait-il de l'oeil charnel ou de l'oeil de l'âme? L'image existait-elle en réalité, et une personne qui n'eût pas été sous le même influx nerveux que Guy aurait-elle pu l'apercevoir(p. 85)?"
 51. P. 82.

52. *Ibid.*
53. P. 72.
54. P. 73.
55. *Ibid.*
56. *Ibid.*
57. Madeleine Cottin, "Marie Mattei, inspiratrice de Théophile Gautier", *RHLF*, 3ème trimestre 1965, p. 422: "Après 1852, l'idylle touche à sa fin, et la "fête au bleu regard" s'efface peu à peu dans les brumes d'un mysticisme auquel la prédisposait sa nature fantasque et passionnée." Notons que dans son article, M. Cottin souligne cette association du miroir et de la mort.
58. Et de fait, cette "conversion" mystique n'avait rien d'inattendu; nombre de lettres de Marie Mattei à Théophile Gautier la montrent préoccupée de la mort ou sujette à d'étranges pensées, qu'elle présente comme des réminiscences de vies antérieures: "Pour moi, je me souviens du temps où j'étais un jeune homme, mais je ne veux pas te dire ces choses, tu te moquerais. Mais je t'assure que je me souviens de tout exactement, de ma famille, de mes amours, de ma vie entière, excepté une seule. Devine? Là, il m'est impossible de savoir: c'est la langue que je parlais; à coup sûr, ce n'était pas le français, ni non plus l'italien; peut-être un jargon extravagant (*Corr. gén., op. cit.*, tome IV, lettre n°1537, 5 mars 1851)."
59. Marie Mattei, *ibid.*
60. Pp. 1268-169.
61. P. 169.
62. Ce thème est nourri du souvenir de la Cydalise, morte au printemps de 1836, alors que Gautier travaillait à *La Comédie de la Mort*: il ne faut pas voir là une simple coïncidence, mais la source peut-être la plus profonde de *Spirite*, présente dans d'autres poèmes de Gautier comme "Lamento", où l'on peut lire: "Sur les ailes de la musique/ On sent lentement revenir/ Un souvenir/ Une ombre de forme angélique/ Passe dans un rayon tremblant/ En voile blanc." (Poésies complètes, éd. R. Jasinski, Nizet 1970, tome II, p. 179), poème qui préfigure "Les Taches jaunes": "S'il faut en croire un conte sombre/ Les morts aimés autrefois/ Nous marquent ainsi dans l'ombre/ Du sceau de leurs baisers froids. (...)// Soulevant de ta main frêle/ Le couvercle du cercueil./ Est-ce toi, dis, pauvre belle./ Qui, la nuit, franchis mon seuil?(...)// O mon amour la plus tendre./ De ce ciel où je te crois./ Reviendrais-tu pour me rendre/ Les baisers que tu me dois?" (*ibid.*, pp. 242-243)
63. L. Cellier, *Mallarmé et la Morte qui parle*, note p. 88.
64. Mallarmé, *Poésies*, Livre de poche, 1977, p. 77.
65. Voir n. 62.
66. *Ibid.*, p. 100.
67. Paul Valéry, *Charmes*, 1929, éd. "Poésie" Gallimard, 1972, p. 70.
68. *Ibid.*, p. 63.
69. *Ibid.*, p. 71.
70. *Ibid.*, p. 65.
71. *Ibid.*, pp. 72-73.

L'ESTHETIQUE DE LA VILLE MORTE
ET
LA "CURIOSITE DE L'HORRIBLE"
DANS TABLEAUX DE SIEGE

Le 17 septembre 1870, rentré incidemment de Suisse où de retour d'Égypte il fit un court séjour, Gautier fait paraître dans le *Journal officiel* le premier des articles qui formeront les vingt-trois chapitres des *Tableaux de siège*. Selon C. Spoelberch de Lovenjoul il destinait initialement ces publications à *La Revue des Deux Mondes*, et leur imaginait une cohésion légèrement différente de celle que nous connaissons:

Nous tenons de M. Buloz lui-même que ces pages devaient être intitulées "Les Malheurs de la guerre", et encadrer une étude sur Callot portant le même titre(1).

C'est dire qu'au plus fort de la tourmente, la filiation picturale de *Tableaux de siège* semble s'affirmer au détriment d'une polémique propagandiste trop explicite: voilà qui les situe en marge d'autres oeuvres plus tapageuses, qu'il s'agisse des *Barbares et bandits* de Paul de Saint-Victor(2), des *Convulsions de Paris* de Maxime du Camp, ou même de cette tumultueuse *Année terrible* du Maître si controversé....

Une expression employée par Gautier traduit plus précisément ce qui le guide: la "curiosité de l'horrible"(3). Mais quelle forme, quel sens donner à celle-ci? Est-elle l'indicible pétrifiant qui relève du regard médusé, suscite-t-elle l'hypotypose sanglante de l'événement, ou bien encore le discours moral de l'indignation?

En fait, le substantif "curiosité" semble d'emblée, au coeur de cet univers parisien devenu étrange, pétrifier la catégorie de l'insupportable en un objet quasiment muséographique que le titre lui-même cautionne. Il n'est pourtant pas question d'occulter l'affliction que Gautier put partager avec tant d'autres écrivains dépossédés par la frénésie des Fédérés. Simplement s'il existe chez lui une réelle colère, le poète, et voilà qui le sépare de Victor Hugo, n'en semble pas moins mal à l'aise dans l'exer-

cice convenu et sans doute trop vain à ses yeux, de l'indignation morale. Nous tâcherons d'étudier dans quelle mesure Gautier dépasse un discours utilitaire de l'indignation, et parvient à sublimer l'horreur indescriptible en une esthétique du spectaculaire: en somme, à quelles conditions et par quels moyens le substantif "curiosité", pris au sens de "force attractive", acquiert la signification figée "d'objet d'art".

Sans doute le regard du curieux est-il un regard interdit: certains critiques "bien pensants", comme Armand de Pontmartin, en désapprouvent la révoltante inconvenance. C'est ainsi que ce dernier, tout en reconnaissant l'indéniable talent descriptif de Gautier, dénonce l'absence d'engagement nécessaire face au scandale de "l'art quand même". Pontmartin donc s'offusque:

Le curieux regarde, admire, passe et tout est dit.

Plus loin, il ajoute:

'(...) c'est la triste victoire de l'image sur l'idée (...) Dans un seul de ses chapitres - "Paris-capitale", M. Théophile Gautier est sorti de son rôle de photographe élevé à sa plus haute puissance; une seule fois il a renoncé à peindre un tableau pour plaider une thèse; cette exception n'a pas été heureuse(4).

Qu'on se rappelle aussi le témoignage apporté par le *Journal de Goncourt* du 26 octobre 1870, où Gautier à nouveau dépossédé, après 1830 et 1848, par les spasmes de l'Histoire déplore la nécessité des "descriptions tricolores"(5). Le témoignage de Charles Asselineau, affirmant que Gautier furieux se serait vu refuser un article sur la Neuvaine de Sainte-Geneviève

par ménagement pour les passions anticléricales(6),

ne fait d'ailleurs que corroborer ce constat de dépendance.

Aussi Gautier semble-t-il à plusieurs reprises quelque peu se dédouaner, d'une part grâce à l'élaboration de l'allégorie de la statue de Strasbourg qui ouvre le recueil, d'autre part grâce à l'exploitation du registre satirique appliqué à deux catégories de vandales: les pétroleuses et les Prussiens. Mais si la dénonciation de l'horreur morale apparaît ponctuellement, elle emploie alors toute une panoplie descriptive qui relève d'une rhétorique de l'exécration empruntée à l'écriture pamphlétaire et satirique traditionnelle. Le passage où Gautier s'immisce dans les décombres du château de Saint-Cloud, nourri d'une prussophobie antisémite de surcroît, est à cet égard fort éloquent:

(...) nous remarquâmes (...) des figures de juifs allemands

sordidement et cruellement basses, à cheveux gras, à barbe fourchue, à teintées rances, (...) retirant avec leurs griffes sales les lingots de métal fondu des monceaux de braise; ils avaient cet air de béatitude hébétée qu'on voit aux vautours gorgés de charogne jusqu'au bec.(7)

L'aspect conventionnel de ces lignes procédant à une animalisation "négative" - qui s'oppose à l'animalité innocente, "positive" des bêtes domestiques ou sauvages(8)-, et à une diabolisation assez grossière, peut faire sourire, et sans doute le discours de la haine dissout-il la sincérité du ton dans des automatismes de mise. Le bestiaire satirique dont Gautier fustige les pétroleuses(9) paraît lui-même tout droit tiré de la "mythologie du second Faust", selon le propre constat de Gautier, ou de *Mademoiselle Dafné*(10) où sont évoquées presque mot pour mot les "lamies", les "empouses", les "stryges", et autres créatures hystériques et immondes. La conscience intertextuelle contribue à amoindrir la portée du discours "furibond"... Si Gautier est fondamentalement indigné, il ne peut en effet intégralement souscrire à un discours convenu d'une part peu compatible avec son souci esthétique, d'autre part complètement vain. C'est pourquoi l'horreur morale, dans *Tableaux de siège*, constitue un discours précaire.

En revanche, s'il est un mode d'écriture qui contribue à donner sa cohésion à l'oeuvre, c'est bien celui du récit de voyage: du reste, un certain nombre d'articles portent lors de leur parution initiale le titre de "Voyages dans Paris". Et en effet, Gautier n'a jamais été un voyageur aussi accompli au sein de la capitale, goûtant les différents moyens de locomotion, depuis les véhicules éminemment bourgeois que sont le bateau à vapeur omnibus et le chemin de fer de ceinture, jusqu'aux ballons rêveusement contemplés, que dans le Paris "hermétiquement bloqué", de 1870: ce n'est pas le moindre paradoxe de *Tableaux de siège* que cette affirmation d'un acte de liberté revêtant parfois les inflexions insouciantes de la flânerie. La ville investie, -et le chapitre intitulé "Le Chemin de fer de ceinture" en témoigne-, propose au Parisien que l'inattendu a fait touriste de sa propre cité, la circularité carcérale d'un parcours qui n'offre qu'une illusoire impression de liberté. C'est dans cette confrontation du regard du "voyageur" au spectacle de l'insoutenable que réside la clef de ces "tableaux". Or le regard du voyageur tel que F.Hartog le définit, évoquant Marco Polo et Jean de Léry, est

puissance des yeux ouverts et soumission au divers du monde;

aussi

*la découverte de l'étrange se fait-elle comme le plus
paisible inventaire;*

les voyageurs

ne s'étonnent pas, ils notent(11).

Gautier quant à lui s'étonne régulièrement, mais il "note" sans cesse.

Cet oeil qui écrit, c'est celui du réalisateur de "croquis" ou de "pochades"; c'est aussi, comme Pontmartin l'a fort justement remarqué, mais peut-être à rebours de son reproche, celui du photographe.

Gautier, circulant parmi les décombres du château de Saint-Cloud, compare les photographes officiels à des nécrophores, ces coléoptères qu'attirent les cadavres, dont par là même il se distingue; et cependant sa présence répond également à l'attrait de l'horrible que la commande officielle légitime. En réalité, il semble que beaucoup des "tableaux" possèdent quelques analogies avec l'abondante iconographie propagandiste versaillaise(12), telle qu'elle apparaît chez Liébert, Andrieu, Marville, et autres "nécrophores" officiels: dans le choix des sujets tout d'abord, qu'il s'agisse des innombrables "clichés" de ruines inventoriées, par exemple au chapitre XXI: "Une Visite aux ruines", de l'évocation de Versailles au chapitre XX, ou encore du refus de l'héroïsme communard et de la représentation des Fédérés bientôt fusillés au chapitre XVIII: "Les Barbares modernes"; mais aussi dans l'orientation propagandiste que ce choix implique, et enfin dans le mode de représentation lui-même. L'iconographie versaillaise refuse en effet l'héroïsation au profit de la représentation de la ville dévastée qui agit comme une délation immédiate des "barbares négatisés", -pour reprendre la terminologie de Sarga Moussa(13)-, que sont les Communards et les Prussiens. A travers la visite fascinée mais méthodique des ruines parisiennes, se répète apparemment un double projet de délation de l'horrible mais aussi de répertoriage: le regard de Gautier photographe est également taxinomique.

Ces similitudes par ailleurs ne sont pas seulement globales, car Gautier témoin de l'horreur vandale exploite explicitement et précisément la comparaison photographique. Lors d'un article du 8 mars 1857, publié dans *L'Artiste*, et intitulé "Exposition photographique", il avait déjà nié l'allégation selon laquelle ce domaine risquait de nuire à l'art, dont il affirmait que la photographie est "l'esclave dévouée", qu'enfin "elle lui prend des notes". Or cette association de la photographie à la création artistique trouve dans *Tableaux de siège* un prolongement non négligeable, puisque l'oeil s'y trouve complètement assimilé à la cellule pho-

tographique: le regard artiste en effet, en l'occurrence celui de Gustave Doré, est associé à un automatisme nécessairement *involontaire* (cet adjectif "déresponsabilisant" revenant inlassablement):

La pensée de l'artiste fonctionne toujours, à son insu;(...).(...) l'attitude du corps affaissé, la pâleur du visage, (...), le ton du sang qui coule sur l'herbe ou sur la neige, les rapports du terrain et du ciel en ce moment là seront réfléchis dans son oeil comme dans une photographie instantanée(14).

De même Gautier examine-t-il la lumière diffuse de l'automne sur la place Saint-Pierre avec toute l'attention d'un photographe, et se réapproprie-t-il la synecdoque de l'oeil. Parfois ce traitement sert essentiellement l'expression du refus, celui d'une insoutenable image de destruction qui ne correspond pas à la mémoire "rétinienne", comme lorsque Gautier cherche en vain la statue du "Titan", Napoléon Ier, au sommet de la colonne Vendôme:

L'oeil n'accepte pas volontiers ces métamorphoses d'aspect et, sur notre rétine, comme sur une plaque de daguerréotype mal essuyée, se dessinait toujours la noire silhouette absente(15).

La présence du daguerréotype possède en somme une double fonction, analogique, dans la mesure où elle illustre chez l'artiste cet automatisme de la captation visuelle; justificative surtout, dans la mesure cette fois où elle légitime grâce à l'argument de la mémorisation machinale un regard artiste susceptible d'être accusé d'indifférence, voire de complaisance face à l'horrible: l'utilisation de la comparaison photographique appuie la thèse du caractère "incompressible" de l'art, dont aucune force ne peut "restreindre l'expansion", par laquelle Gautier achève son article sur Doré. La spontanéité photographique de l'oeil artiste contribue tout au moins à dépasser la part sensible de l'observateur: s'il est certes parfois des personnages "médusés"(16), ils ne font qu'occuper le fond d'un tableau que seul l'artiste est en mesure de peindre. Ce sont eux, en quelque sorte, qui symbolisent l'indicible, en constituent les motifs "signifiants", tout en permettant la représentation de l'horrible. Il reste à examiner dans quelle mesure celle-ci se réalise à travers ce registre de l'horreur par excellence qu'est celui du carnage.

L'horreur, dans la tradition des *Misères et désastres de la guerre*, loin d'être mieux servie par le discours de l'insulte, n'est jamais en effet plus efficace que dans l'hypotypose sanglante: l'horreur morale n'est plus

alors directement exprimée, mais elle est intrinsèquement contenue dans la représentation du carnage. Les *Tragiques* de d'Aubigné, par l'évocation du sang, de la mutilation, ouvraient la voie à des tableaux cruels qui n'avaient d'autre dessein que celui d'organiser la souffrance en spectacle, inventant une "épopée du vers vengeur"(17) que l'on retrouvera chez Hugo: *L'Année terrible* en effet n'épargne pas les visions hideuses, faites de "corps farouches, froids", "effroyables, tordus, noirs", dont "les vautours monstrueux" fouillent le "ventre ouvert"(18)

L'on ne trouvera pas cette chair humaine lacérée dans *Tableaux de siège*, hormis dans les oeuvres de maîtres. Tandis qu'Edmond de Goncourt, dans son *Journal*, n'hésite pas à évoquer, le dimanche 29 janvier 1871,

le sang d'un mobile décalotté du crâne(19),

c'est à peine si Gautier mentionne le sang qui coule des blessures des mutilés de cet hôpital improvisé qu'est le Théâtre-Français, et qu'il visite pourtant.

C'est que la chair de l'écorché, pour reprendre une expression chère à Gautier, et qu'a fort justement rappelée Françoise Court-Perez(20), est fondamentalement anti-esthétique:

*...les os, les leviers nécessaires y sont, mais la
chair et la peau manquent, et par conséquent la forme est
absente,*

souligne Gautier dans un article de *L'Événement* du 8 août 1848. Or la laideur de l'écorché est bel et bien le fait de la guerre "civilisée", dérisoire oxymore désignant cette destruction méthodique "d'incendiaires exercés et pratiques": Gautier, comme Diderot, ne cesse non seulement d'opposer la destruction du temps à celle du vandalisme, mais parfois aussi de subordonner la valeur esthétique de la ruine à cette distinction:

*Ces ruines subites n'ont pas le caractère des ruines faites à
la longue par le temps et l'abandon. Les années n'y ont pas
mis encore leurs douces teintes brunes;(...); tout y est sec,
criard, violent.(...) C'est la différence de la mort naturelle à
l'assassinat(21).*

En cela, le vandalisme positiviste est un peu à l'oeuvre d'art ce que le scalpel du docteur est à Onuphrius, puisque tous deux renvoient au cauchemar anti-esthétique de l'écorché.

Pour sublimer l'horreur, c'est-à-dire étouffer cette nausée que peut susciter la vision du carnage, enfin pour mieux cerner l'objet horrible dans son principe tout en l'esthétisant, Gautier exploitera donc deux procédés: le recours référentiel quasiment permanent à un patrimoine artistique

précis qui agit comme une déviation de la représentation crue du carnage; enfin "l'incarnation" de la chair dans la pierre.

La chair sanglante a donc cela de particulier qu'elle ne transparait qu'à travers le filtre esthétique d'oeuvres de maîtres, qu'il s'agisse de Goya, de Gustave Doré, ou surtout de Henri Regnault. L'usage du détour référentiel, en faisant transiter l'imagination par la réminiscence picturale, permet d'évincer la dimension trop disgracieuse d'une réalité nauséuse. Ainsi Gautier ne tarit pas d'éloges à propos de Regnault, dont il relève la capacité à traduire

*l'exotique séduction des barbaries pittoresques,
cette beauté choquante dont la routine s'alarme,*

et

la férocité douce et rêveuse

qui constitue toute la beauté oxymorique de l'Orient. Une évocation est en particulier très révélatrice: il s'agit des lignes consacrées à un chef-d'oeuvre, l'"Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade", qui en septembre 1870, occulté par les conflits franco-prussiens, passa presque inaperçu. Et Gautier, cette fois-ci, ne ménage pas l'hypotypose dans la représentation sanglante du "moignon du col":

Là, le sang a jailli avec force, éclaboussant les degrés; ici il s'étale plus largement répandu. Plus loin, il coule en longs filets ou se coagule en gouttes épaisses; cela est d'une vérité qui ne se devine pas(...).

C'est un parti-pris d'une rare audace d'avoir placé au milieu d'une toile cette grande plaque sanglante; mais ici l'horreur n'est pas le dégoût. Au point de vue de l'art, il y a beauté.

Et Gautier d'ajouter:

La mort dans ces toiles éblouissantes s'enveloppe de la magnifique insouciance orientale, et le meurtre s'y accomplit au milieu de toutes les magies de la palette, dans le scintillement de l'or, du brocart et des pierreries(22).

Par une singulière mise en abyme, Regnault lui-même, observant un exemplaire des *Désastres* de Goya prêté à Gautier par Philippe Burty, souligne

*la grâce étrange que l'artiste sait garder aux femmes
dans l'extrême horreur.*

En cela, les violentes incursions de l'organique, parfois versées "à chaud" dans les témoignages d'Edmond de Goncourt tranchent avec ce

filtrage visuel réitéré de la représentation de la chair sanglante. L'évocation de l'horreur à travers l'oeuvre picturale satisfait le culte du Beau, tout en s'acquittant symboliquement du discours patriotique: un hommage est en effet rendu à un peintre victime des Prussiens, dont les scènes de massacre possèdent des résonances très actuelles. Voilà toutefois qui procède d'une démarche bien indirecte, et une phrase lapidaire, qui dut faire bondir Pontmartin, a tôt fait de nous remettre dans le droit chemin de l'esthétique:

*...l'on peut dire que la plus grande perte du siècle
est la mort de Regnault.(23)*

Mais il est aussi une autre composante de la démarche d'esthétisation qui caractérise *Tableaux de Siège*: la rencontre, voire la confusion quasiment permanente de la chair et de la pierre, qui tour à tour vient gonfler la pierre du souffle de la vie, et pétrifier la chair des vivants statufiés.

Si la représentation du carnage existe dans *Tableaux de siège*, elle bénéficie d'un traitement particulier puisqu'elle se voit symboliquement transposée dans l'évocation de la destruction architecturale. Dès lors il est effectivement question d'éventrement et d'éviscération, qu'il s'agisse, dans le chapitre XXI, de la rue Royale, où les

*maisons éventrées laissaient entrevoir leur intérieur
comme des cadavres ouverts*

ou encore des maisons qui à Saint-Cloud "ont vidé leurs entrailles", semblant

*faire effort pour rester debout, comme des soldats
courageux... (24).*

L'analogie établie entre la maison et le soldat héroïque permet d'associer le patriotisme à la représentation de l'éventrement(25): contrairement par exemple à l'évocation anthropomorphique du Parthénon que Gautier fait dans *Le Moniteur Universel* du 12 avril 1854(26), celle-ci dévoile l'intériorité viscérale du corps plutôt qu'elle n'en savoure l'extérieure perfection formelle. Toutefois en substituant la chair à la pierre, c'est-à-dire une matière signifiante à une matière réelle, Gautier confère à l'objet horrible une dimension symbolique et poétique qui lui permet d'entrer dans la sphère de l'esthétique.

De même la chair vivante des "tableaux" est-elle inversement statufiée, l'un des exemples les plus singuliers étant fourni par la représentation des "barbares modernes": la pétrification de la chair est alors favorisée par une mise à nu de l'homme qui réintègre une authenticité de barbare. L'état de guerre possède cette "vertu" de réactiver les gestes primitifs de l'homme, et nous retrouvons là une composante essentielle de l'horrible,

le dévoilement:

Ce qui nous frappait surtout, c'était ce retour aux formes antiques de la vie au milieu d'une civilisation extrême. La guerre est un des modes de l'existence primitive. Le soldat en campagne vit à peu près comme le sauvage et le barbare(27).

Plus encore, la réactivation de l'homme primitif est étendue au groupe des gardes:

On n'aurait pu dire la couleur de leur uniforme, tant la couche de poussière qui le recouvrait était épaisse et la longue lance à fer aigu, sans banderole, appliquée à leur cuisse, indiquait seule à quelle arme ils appartenaient. Toute particularité avait disparu(28).

L'un et l'autre, vainqueur et vaincu, cavalier et barbare, se rejoignent dans l'indifférenciation d'une esthétique qui les magnifie également, celle des

spiraies des colonnes Trajanes(29)

ou de la "grisaille", cet art de la peinture monochrome en camaïeu gris donnant l'illusion du relief sculpté. Le barbare représenté dans ce chapitre, étranger vaincu des bas-reliefs antiques, noyau irréductible de la nature humaine et non pas "hyène de quatre-vingt-treize", redéfinit le titre de "barbares modernes". Celui-ci ne semble avoir d'autre justification que celle d'une actualisation propagandiste de bon aloi, que le développement du texte ne fait qu'annuler: ce qui semble d'emblée reposer sur des catégories tranchées, hiérarchisées, aboutit en réalité à un nivellement anthropologique et esthétique.

Le discours "vitupérant" de l'horreur morale est ainsi un discours présent, mais conventionnel et fragile, c'est-à-dire tributaire des contingences esthétiques, parfois heureuses, que peut offrir le spectacle de la destruction. Gautier lui préfère son incarnation sublimée dans la représentation pétrifiée de la chair.

L'esthétique de l'horreur est donc celle d'un "carnage sans cadavres". Plus encore, le registre architectural va redéfinir la signification de l'écorché, en réactivant implicitement un autre sens fondamental du terme hérité de la peinture et de la statuaire: il s'agit du modèle en plâtre sur lequel les artistes peuvent étudier le jeu des muscles et des nerfs. Or, de ces écorchés, la ruine possède l'intérêt pédagogique: l'autopsie architecturale relève en effet d'une démarche quasiment expérimentale.

Une belle architecture donne toujours de belles

ruines,

est-il déclaré dans la *Douzième Etude sur la nature* de Bernardin de Saint-Pierre. Et de même que le retour à l'état barbare dénude l'homme et décuple son intérêt esthétique, une grande vertu de la "ruinification" est de mettre à nu une structure architecturale que l'achèvement occulte. La ruine apparaît ainsi aux yeux de Gautier comme une leçon d'esthétique:

..nous fûmes saisis d'une admiration involontaire à l'aspect de cette cour (il s'agit de la Cour des comptes) entourée de deux étages de portiques dont l'architecture, à cause des mutilations qu'elle venait de subir, avait pris un caractère tragique et grandiose. Ce qu'il pouvait y avoir d'un peu sec et d'un peu froid dans les lignes était corrigé par des ruptures et des inter-séquences d'acrotères et de balustres, par la chute d'un fragment de corniche, par l'effondrement d'un mur démasquant une arcade ouverte sur le ciel. Il y aurait peut-être pour l'art quelque profit à tirer de ces rudes leçons de l'incendie qui donne de l'air et du jour à l'épaisseur trop compacte des monuments(30).

Les ruines possèdent également ceci de fascinant qu'elles permettent une insolite interpénétration des espaces: les descriptions de Gautier à ce sujet regorgent obsessionnellement du lexique de l'espace "démasqué", et par là même du regard qui "traverse" ce qui auparavant était opaque. La contemplation du spectacle des ruines ne fait plus alors de l'oeil un "réceptacle passif", réductible aux impressions rétiniennes, de l'image observée, mais au contraire elle suscite une description ambulatoire, une pénétration dans l'espace révélé. Les multiples leitmotivs de la béance sont pléthoriques tout au long des tableaux, bien qu'ils se concentrent davantage il est vrai dans quelques chapitres privilégiés tels que "La Maison abandonnée", "Saint-Cloud", ou "Une Visite aux ruines". Les citer tous serait fastidieux; tout au moins pouvons nous observer que certains d'entre eux bénéficient d'une utilisation privilégiée: il s'agit de la "brèche", de la "lézarde", du "vide", de "l'extérieur et de l'intérieur", du "dedans et du dehors", du "gouffre", de la "déchiqueture", des adjectifs "béant", "ouvert", "fendu", enfin des verbes "démasquer", "crever à jour", "laisser voir", "traverser"...Par là même, la réalité tridimensionnelle que cautionnent le déplacement au coeur de la ruine, et le franchissement des obstacles -escaliers rompus, gravats entassés, murs écroulés etc.-, différencie nettement sur ce point la représentation de la ruine

chez Gautier du cliché photographique, en cela plus limité.

Parallèlement un puissant motif apparaît fréquemment, qui sollicite plus particulièrement l'imaginaire: celui du fragment d'escalier aboutissant au vide qui nous introduit dans l'espace des eaux-fortes de Piranèse, comme c'est le cas, entre autres exemples, à Saint-Cloud, ou encore dans l'Hôtel-de-Ville de Paris. Ce motif possède en somme un double effet: celui de renforcer, presque de façon symbolique, cet aspect tridimensionnel d'un espace "troué à jour"; celui aussi, par la référence réitérée, traditionnellement romantique, à l'oeuvre piranésien, de réaliser la confusion entre l'espace réel et l'espace fantastique qui n'était en somme jusque là, dans Tableaux de siège, qu'un espace analogique: la réalité n'est plus "semblable à", mais elle "est" une prison de Piranèse. Du reste, comme celui des prisons, l'espace des ruines est double, à la fois ouvert sur l'infini céleste, et fondamentalement fermé, peuplé par ces homuncules multipliés qui chez Gautier, et à l'inverse des personnages du Journal de Goncourt, ne bénéficient que rarement d'un gros plan expressif et individualisant. Enfin et surtout, elle se nourrit de l'association théâtrale, que cette association soit suggérée par les plans de coupe que provoquent les destructions, et qui font alors songer à des décors de théâtre comme c'est le cas pour les maisons de la rue de Rivoli, ou qu'un lieu encore préservé comme le Théâtre-Français, à la fois théâtre et hôpital, opère lui-même cette confusion des espaces réel et fictif. L'interpénétration de ce qui jusqu'alors était précisément cloisonné participe de la béance générale qui caractérise l'espace fascinant des ruines. C'est à croire même que tout l'univers de *Mademoiselle Dafné* (republiée en avril 1872 dans *La Gazette de Paris*), espace piranésien, songe babélien, et tout à la fois décor de théâtre, a fui dans la réalité, comme les songes d'Onuphrius s'enfuient de son crâne décalotté.

Sans doute est-ce donc bien cela, l'horreur: une mise à nu; mise à nu de l'homme redevenu barbare, mise à nu architecturale, anéantissant l'espace privé par son dévoilement impudique, et révélant la mort, mais aussi décloisonnement de l'imaginaire et de l'expérience vécue: il s'agit de cette "subversion des limites" dont parle Michel Crouzet dans son introduction à l'oeuvre fantastique de Gautier. En cela la curiosité de l'horrible répond indéniablement à la tentation du "détruire pour voir".

S'il est ainsi un qualificatif qui contribue parmi d'autres à tisser l'unité de Tableaux de siège, c'est bien celui de "bizarre", qui apparaît de façon obsessionnelle à chaque description de la ruine béante. Et c'est cela aussi qui nous semble révélateur d'une postulation contradictoire: le discours propagandiste convenu se heurte au constat selon lequel, en

somme, l'esthétique de l'architecture détruite correspond presque point pour point aux affinités formelles de Gautier, amoureux du caprice de la ligne, de l'angulosité, de l'interséquence et de l'inattendu, contre toute symétrie simpliste et par trop bourgeoise. Répertorier les termes "bizarres", "hasards", "caprices", "étranges", "difformes", si présents déjà dans les articles consacrés à Gustave Doré, livrerait une moisson pléthorique. L'esthétique de l'horreur qui torture la forme selon les caprices d'un hasard d'*apocalypse* -toujours ce dévoilement- s'apparente à un baroque qui ne peut s'empêcher de préférer la matérialisation de l'horreur à sa délation idéologique. Qu'on se rappelle enfin cette figure suprême du hasard et de la rêverie, celle du ballon tel que le décrit Gautier,

gonflé, de couleur blanche, semblable à une énorme perle bossuée, de celles qu'on appelle baroques(31).

De même la destruction possède-t-elle la faculté illusionniste de sembler un parfait anachronisme, digne des voyages temporels d'Arria Marcella. L'esthétique de la béance, du hasard et de l'interpénétration temporelle s'accompagne ici d'une tentation: l'éviction de la morale, qui consiste par exemple à donner l'illusion que les événements tragiques qui bouleversent Paris sont la conséquence d'une catastrophe naturelle digne de Pompéi. L'horreur ainsi motivée devient donc moralement admissible, et tend à effacer ce qui nuit à l'appréciation de la ruine: son caractère récent(32). La fusion insolite du vivant et du mort, présente dans le cadavre de pierre qui évoque secrètement ces vivants statufiés par le Vésuve, aboutit naturellement à l'évocation de Pompéi:

(...)l'incendie crevant les toits fit explosion dans le ciel comme un volcan, lançant une immense gerbe de fumée où le soleil empêchait d'apercevoir les flammes. Bientôt après, une quantité prodigieuse de papiers brûlés s'abattit sur le sol comme des flocons de neige noire.(...)C'étaient les "lapilli" de ce Vésuve ouvert au milieu de la ville(33).

Il s'agit bien là de cette double transformation du temps spatialisé en durée, et de la durée en profondeur spatiale, qu'évoque Georges Poulet au sujet de l'univers piranésien(34) et que nous retrouvons dans les impressions de Gautier:

Le lointain avenir s'est fait Présent tout à coup et vous met sous les yeux ces tableaux qu'on n'entrevoit qu'à travers les brumeuses perspectives du rêve(35).

C'est pourquoi, dès que l'on fait table rase de cette volonté idéologique

qui consiste à envisager la reconstruction à la fois utilitaire et protestataire (il s'agit d'effacer "l'autre" de l'histoire), la tentation de laisser la ruine "telle quelle" assaillir l'artiste:

L'on devrait garder Saint-Cloud comme une Pompéi de la destruction(36).

Gautier, comme Goncourt(37) -et peut-être comme l'architecte Charles Garnier(38) lui-même-, sont également tentés par une muséologie de la ville "écorchée", béante et pompéienne, que la démarche ambulatoire de la description vient renforcer.

Le pouvoir suggestif de cette révélation par la destruction semble ainsi relever d'une "objectivation", c'est-à-dire d'une incarnation des hallucinations fantastiques dans la réalité. Or ce "décloisonnement" de l'imaginaire et du réel est visible dans la représentation du regard des statues. Le point de vue adopté par ce visiteur lui-même si proche de la mort qu'est Théophile Gautier, fait ainsi l'objet d'un singulier traitement symbolique grâce auquel les statues, d'objets observés, deviennent les observatrices de ce spectacle de carnage absurde qui se déploie sous leurs yeux: il faut ainsi distinguer les groupes humains pétrifiés que "capte" le regard de Gautier, des sculptures "authentiques" de Paris, car ce sont uniquement ces dernières qui possèdent un regard vraiment pénétrant sur ce qui les environne. Le regard de ces statues qui possède toute la profondeur du songe est, dans *Tableaux de siège*, d'une grande charge signifiante et poétique. L'on peut même affirmer qu'il constitue un relais symbolique de celui du poète.

Il y a, réfugié à l'extrémité du fronton est du Parthénon dont il frôle la déchiqueture, un homme couché avec une nonchalance presque voluptueuse (sans doute Dionysos), et qui, dédaigneux de ce morceau de ciel qui se découpe au dessus de sa tête, fixe l'horizon d'un regard impassible. Il ressemble aux spectateurs marmoréens qui scrutent l'horizon parisien de *Tableaux de siège*: Paris est peuplé en effet des statues amputées,

se tordant dans des poses convulsives, (...)pauvres grands hommes manchots, boîteurs, décapités, coupés en deux, (...) glorieux mutilés zébrés de noir par les brûlures(39),

mais aussi de celles qui furent à peine effleurées par les balles, statues de la place de la Concorde qui

semblaient regarder de leurs fixes yeux blancs, avec la muet-

te pitié de la pierre, leur pauvre soeur mutilée(40)

-il s'agit de la ville de Lille, qui perdit sa tête...,-

impassibles cariatides de la façade qui, le front penché, l'oeil fixe regardaient comme de sombres Némésis l'élégante architecture du Palais Royal dévasté, (...) statues de bronze vert, (...) sentinelles consciencieuses (du château de Saint-Cloud)(41)Hermès, sentinelles de marbre, (...) vivantes statues de Carpeaux(42)

animant la façade du pavillon de Marsan... C'est tout un peuple muet de sentinelles qui emplit la capitale assiégée de sa présence majestueuse et massive, bien plus que ces silhouettes humaines, si fugitives, qui rasent les murs d'un pas hâté et craintif, fourmis d'une fourmilière se glissant à travers les amoncellements des ruines, presque absentes à force de n'être qu'aperçues. Parfois il est vrai, l'on voit apparaître des "multitudes de curieux", dans "Navigation", ou encore cette fourmilière précédemment évoquée, mais chaque fois la désignation rapide et collective tend à dépersonnaliser l'individu en le fondant dans la masse indistincte d'un groupe: Gautier en revanche possède cela de commun avec les statues qu'il affectionne et qui l'entourent, d'être à la fois profondément solitaire et pensif. Comme elles, et même lassé au plus fort de la tourmente, au delà des voix utilitaristes des militants anti-communards qui l'environnent, Gautier demeure lui aussi une "sentinelle" de l'art.

L'accession à une certaine forme d'impassibilité "objectivante" finit ainsi par confondre le regard du poète et celui de ce peuple de pierre: comme si le Gautier ensommeillé évoqué par Goncourt, abîmé dans la rêverie esthétique, désabusé, blasé et aux portes d'une mort imminente, déléguait le regard interdit, mais innocent, de "l'art quand même", au regard des statues ainsi éternisé.

Certes Gautier, depuis l'échec des *Poésies étouffées* par le tumulte de 1830, s'est ici résolu à l'incontournable prose alimentaire. Mais son esthétisation de l'horrible, parce qu'elle se voit légitimée par ce regard artiste que rien n'anéantit, parce qu'elle sculpte la chair ainsi sublimée par toute la poésie du symbole, parce qu'enfin elle ose tirer un profit expérimental de la destruction, concentre toute la capacité de résistance d'un soldat du romantisme. Aussi ces "tableaux" sont-ils tout autant l'album d'une situation obsidionale que l'emprunte finale d'une esthétique irréductiblement libre que la "curiosité de l'horrible" réaffirme: certains thèmes des nouvelles fantastiques, les ruines pompéiennes d'*Arria Marcella*, l'acuité descriptive des récits de voyage, la beauté barbare de

Fortunio, l'impassibilité marmoréenne d'*Emaux et Camées*, le dédale piranésien de *Mademoiselle Dafné*, ou bien encore les nécrologies de l'*Histoire du Romantisme*, se retrouvent dans l'espace de la ville morte. Si enfin la mélancolie réside dans le fait que la ruine, comme l'affirme J. Starobinski

est devenue un monument de la signification perdue sans doute la distance temporelle qui nous sépare à présent des décombres trop "fumants" de Tableaux de Siège achève-t-elle de leur donner cette patine qui selon Gautier leur manquait...

Martine LAVAUD

NOTES

1. Spoelberch de Lovenjoul, "Les Projets littéraires de Théophile Gautier", dans *Les Lundis d'un chercheur*, III, Paris, Calmann-Lévy, 1894, Ch.XXI, p.93.
2. Quelques analogies intéressantes et révélatrices ressortent de la confrontation du texte de Gautier avec celui de Paul de Saint-Victor. On y retrouve en effet des rubriques extrêmement proches, voire identiques: "La Statue de Strasbourg", "Prosper Mérimée", "L'Art pendant le siège", enfin la nécrologie de Henri Regnault. Gautier aurait-il, selon sa propre formule, prêté ses "moules à gaufres"...? L'on peut se poser la question d'une influence (réciproque?) également favorisée par l'urgence, certains de ces passages étant chronologiquement très proches. Pour le reste les titres respectifs des deux ouvrages traduisent précisément la différence d'intensité dans l'utilisation du discours convenu de l'exécration: tandis que Saint-Victor prend pour axe la délation accusatoire, insultant les "ogres rouges" (c'est là le titre d'un chapitre), et bien sûr Vallès, ce "bâtard de Marat", Gautier se situe délibérément dans le registre de l'esthétisation d'un discours dont il veut réduire la part idéologique.
3. *Tableaux de siège*, ch. XXI, "Une Visite aux ruines", réédition Slatkine de l'édition Charpentier de 1881, 1978, tome III, p.311. Toutes les références à cette oeuvre seront empruntées désormais à cette édition.
4. Armand de Pontmartin, "L'Art quand même", *Nouveaux Samedis*, VII, Paris, M. Lévy, 1873, p.194 et 198.
5. *Journal d'Edmond de Goncourt*, Robert Laffont, coll. Bouquins, tome II, 1989, p.322.
6. Cité par Spoelberch de Lovenjoul dans *Les Lundis d'un chercheur*, (voir note 1), p.94. Un chapitre manquerait donc à l'édition finale des *Tableaux*, à moins que cette "Neuvaine de Sainte-Geneviève" n'ait été qu'un simple projet.
7. P.229
8. Cf chapitres XI et XII, respectivement: "Les Animaux pendant le siège" et "Les Bêtes sauvages du Jardin des Plantes".
9. Pp.242-243
10. *Mademoiselle Dafné*, Droz, 1984, p.59
11. *Le Miroir d'Hérodote, essai sur la représentation de l'autre*, Gallimard, 1991; F. Hartog y fait notamment référence à un ouvrage d'A. Dupront qui comporte d'intéressantes remarques sur le récit de voyage : *Espace et humanisme*, "Bibliothèque

- d'Humanisme et de Renaissance", tome VIII, Paris, 1946, p.25.
12. "La bourgeoisie conservatrice ne met pas en image des hommes, comme on le fait du côté communard, mais des bâtiments qui s'inscrivent dans un temps beaucoup plus large que celui de la vie humaine" remarque Christine Lapostolle: voir *Stratégie photographique et Commune de Paris, Actes de la recherche en sciences sociales*, n°73, juin 1988.
 13. "Les Barbares modernes", *BSTG* n°12, t.II, 1990, p.322.
 14. Pp.213-214.
 15. "Une Visite aux ruines", p.318.
 16. "...sur les physionomies, une expression de stupeur qui nous rappelait les temps du choléra", ch. XXI, p.312.
 17. Voir à ce sujet l'édition des *Tragiques* établie par C.G.Dubois, Nizet, 1975, p.55.
 18. *L'Année terrible*, "Décembre", VIII. "Nos morts", Gallimard, 1985, p.81.
 19. *Op. cit.*, p.385.
 20. *Gautier, un romantique ironique*, thèse soutenue à Paris IV, 1995, t.III, p.469.
 21. P.231.
 22. Pp.186, 187, 188.
 23. P.182.
 24. P.230.
 25. Notons une autre association, cette fois plus immédiate, utilisée pour peindre la colonne Vendôme mise à bas, dont les "entrailles de pierre blanche" sont répandues à terre, à côté de la statue de Napoléon, "colosse d'un vert sombre", "cadavre d'un Titan décapité" (pp. 319 et 318).
 26. Article reparu dans *Loin de Paris*, Slatkine, 1978, réimpression de l'édition Charpentier, 1881, pp. 231 et suivantes. Gautier y chante les teintes charnelles du marbre, qui a pris "les tons rougeâtres, orangés, terre de Sienne", et ses colonnes semblables à "une théorie de jeunes canéphores".
 27. P.237.
 28. Pp.240,241.
 29. *Ibid.*
 30. Pp. 327-328.
 31. P.40.
 32. P315. Citons aussi cet extrait des pp. 322-323: "Les lignes ébréchées des maisons privées de leur toit et de leur couronnement auraient pu faire croire, par l'étendue, la promptitude et la simultanéité du ravage, à l'explosion soudaine d'un volcan. Ce désastre semblait plutôt causé par une catastrophe naturelle que par la main de l'homme, à qui l'on n'aurait pas jusqu'ici supposé une puissance de destruction si rapide, et l'oeil n'admettait qu'avec peine ce changement à vue d'horizon."
 33. "Nous rencontrions aussi des scories bizarres, d'apparence vitreuse, figées dans des formes imprévues, provenant des cristaux fondus et réduits en pâte par l'intensité de la chaleur", p. 343.
 34. *Trois essais de mythologie romantique*, Corti, 1985, p.145.
 35. P.334.
 36. P.230.
 37. Edmond de Goncourt, contemplant les décombres de l'Hôtel-de-Ville avec une délectation explicite, se prend à rêver: "La ruine est magnifique, splendide. (...) Avec ses niches vides, ses statuettes fracassées ou tronçonnées, son restant d'horloge, ses découpages de hautes fenêtres et de cheminées, restées par je ne sais quelle puissance d'équilibre, debout dans le vide, avec sa déchiqueture effritée sur le ciel bleu, elle est une merveille de pittoresque, à garder, si le pays n'était pas condamné sans appel aux

restaurations de Viollet-le Duc (*Journal*, dimanche 28 mai 1871, p.451).

38. Voir à ce sujet "Les Difformités de la nature morte et les difformités de la nature vivante", *La Gazette des Beaux-arts* du premier octobre 1871.

39. Pp. 339-340.

40. P. 314

41. P. 227.

42. P. 321.

La Mort et L'Art

**LES FORMES DE L'ETERNITE
DANS LA CRITIQUE D'ART DE GAUJER
-les années 1830 et 1840-**

*L'art est ce qui console le mieux
de vivre.*

Préface d'Albertus

Entre les formes de l'art et celles de la réalité, Gautier très tôt a senti qu'il existait une sidérante disparité. On la trouve énoncée aussi bien dans ses écrits littéraires que dans ses critiques. Il faut, cependant, reconnaître aux premiers la préséance. On peut lire, par exemple, dans *Mademoiselle de Maupin*:

Je comprends parfaitement une statue, je ne comprends pas un homme; où la vie commence, je m'arrête et je recule effrayé comme si j'avais vu la tête de Méduse. Le phénomène de la vie me cause un étonnement dont je ne puis revenir(1).

La distance établie ici par d'Albert/Gautier entre l'art et la nature s'exprime surtout par un constat: face à la mobilité de la vie, c'est une stupefaction mêlée d'effroi qui est ressentie et la mort, en tant que présence, reste sous-jacente. Dix ans plus tard environ, elle se révèle au sein même du vivant tel que le décrit le critique. Gautier a alors trente-sept ans. En rendant compte des *Réflexions et menus propos...* de Töpffer, après avoir longuement examiné les positions esthétiques exposées dans cet ouvrage, au détour d'une description, le critique s'associe soudain à la conscience qu'a le Genevois d'être parvenu au "déclin de son existence"(2). Il la reprend à son compte et l'amplifie jusqu'à en faire une sorte de leit-motiv poétique:

Nous avons éprouvé, il y a sept ans, un sentiment semblable à Grenade, la ville des califes, la perle des Espagnes, sous l'enchantement du ciel d'Andalousie. Au-dessus de l'Alhambra, la forteresse rouge, s'élèvent dans l'azur impla-

cable deux cyprès dont la vue vous poursuit sans relâche. On les aperçoit du Généralife, de la Silla del Moro, de l'Albaycin, du Monte Sagrado, de la Sierra d'Elvire, du Soupir du More, de la Sierra Nevada. Lorsqu'on redescend du Mulhacen, la première chose qui accroche l'oeil, dans les dentelures de la ville couchée sur les croupes de l'Antequerula, ce sont deux noirs soupirs de feuillages tristes comme une pensée de mort au milieu de l'allégresse générale, seule teinte sombre dans cet éblouissement d'or, d'argent, d'azur et de rose. Je les voyais, de la terrasse de la maison que j'habitais, si crûment dessinés sur un fond de lumière aveuglante, qu'il me semblait les toucher de la main, ces memento mori, ces avertissements sépulcraux, étaient devenus mon cauchemar, et cependant quelle terre plus douce et plus parfumée eût-on trouvée pour dormir le grand sommeil à l'ombre des myrtes et des lauriers-roses(3)!

Décrit de la sorte, le monde réel, malgré ses prestiges, se révèle donc à Gautier, avant tout comme un spectacle douloureux. Sa beauté, sa splendeur, sa chaleur sont perçus comme des phénomènes essentiellement transitifs. La finitude marque ainsi tout ce qui est vivant. On est presque face à la vanité chrétienne. Du coup, la mort et ce qui la précède, prennent par conséquent l'apparence d'une réalité tangible à l'intérieur même de la réalité.

Depuis G. Poulet, ce thème particulier a fait l'objet de nombreuses études. On a relu, à sa lumière, si je puis dire, les romans, les nouvelles et les poésies de Gautier, mais l'on a quelque peu négligé la critique d'art. C'est pourquoi il nous a semblé intéressant d'essayer de préciser comment le couple Vie/Mort fonctionnait à l'intérieur de son écriture journalistique, sous quelle forme justement il affleurerait. Nous avons donc cherché à voir en quoi cette antinomie avait pu influencer sur ses conceptions esthétiques et lui faire concevoir l'idée, non pas de "formes éternelles", ce qui eût trop renvoyé au platonisme, mais celle, plus curieuse, de formes de l'éternité.

Le vivant est corruptible, putrescible. C'est là la marque visible des effets du temps. Cette vision, avec la conscience qu'elle génère, est, dans une certaine mesure, insupportable à Gautier. Elle le révolte au plus profond :

L'extérieur m'a toujours pris violemment et c'est pourquoi j'évite la compagnie des vieillards, cela me contriste et m'aff-

fecte désagréablement, parce qu'ils sont ridés et déformés, quoique cependant quelques uns aient une beauté spéciale, et, dans la pitié que j'ai d'eux, il y a beaucoup de dégoût : -de toutes les ruines du monde, la ruine de l'homme est assurément la plus triste à contempler(4).

Face à cette réalité qui peut être radieuse, mais qui, en fin de compte, révélera toujours son caractère éphémère, Gautier, avec *Mademoiselle de Maupin*, commença à développer l'idée suivante: il est des choses qui peuvent résister au temps et à ses lois, les oeuvres d'art par exemple, qui, à force d'avoir été contemplées, révèlent "une espèce de vie immobile", laquelle

anim(e) tous ces pâles fantômes des beautés évanouies(5).

Ceci posé, il va définir progressivement, au fil de ses Salons et de ses articles, une esthétique qui perçoit l'oeuvre comme objet s'opposant à la dissolution et à la mort. Partant de ce qui subsistait des ères révolues, Gautier reprit à son compte le très traditionnel et très classique *monumentum aere perennius* d'Horace:

Que reste-t-il d'une civilisation? Quelques fragments de poèmes et de statues, du marbre et des vers, deux choses indispensables; tout le reste, politique, philosophie, industrie, science, est bien peu de chose au bout de deux mille ans(6).

L'art, ainsi présenté, se trouvait investi d'une mission temporelle: représenter ce qui avait été et, en le représentant, le faire passer à la postérité. L'autre point important qu'il convient de souligner, c'est que la critique d'art, bien qu'il commentât une actualité, plaçait, en fait, le présent dans une double perspective. D'une part, il y avait ce que le passé et ses grandes époques (l'Antiquité, la Renaissance, les XVIIe et XVIIIe siècles) avait légué et, de l'autre, ce que l'avenir pourrait dire, donc de ce qu'il convenait de lui léguer. Cette idée, Gautier l'a exprimée sous la forme d'une fantaisie archéologique, se plaisant non sans dérision, à imaginer ce qu'on pourrait tirer, dans un futur très lointain, des fouilles pratiquées dans les ruines de Paris et de Versailles, ce qui lui permet par la même occasion de régler, par l'ironie, la question de la représentation du costume contemporain en sculpture et de définir, en même temps, la nature de cet art:

...Couler quelqu'un en bronze ou le tailler en marbre, c'est en faire une apothéose; le hisser sur un socle, le poser Dieu, demi-dieu ou héros, et les dieux n'ont pas besoin de redingote

ou de chapeaux tromblons. Le bronze et le marbre constituent l'éternité humaine, et dans deux ou trois mille ans d'ici il serait fâcheux que l'on tirât des fouilles de Paris ou de Versailles un pan d'habit du général Foy, ou le talon de botte du général Mortier(7).

Puis, faisant une sorte de retour sur le présent, le critique évoque, en l'exagérant, l'effet produit par la moindre exhumation d'un antique:

Le moindre fragment des grands sculpteurs grecs a une valeur indépendante; le torse antique, quoique privé de bras, de jambes et de tête excite l'admiration la plus vive. Prenez un marteau, cassez en vingt pièces la Vénus à la tortue, semez les morceaux en différents endroits; quand les fouilles les feront retrouver, tous les vrais artistes s'agenouilleront devant le pied, la main, le bras isolé que l'on aura tiré de terre...(8)

Au travers de ces deux extraits, on perçoit très bien comment fonctionne, pour Gautier, le rapport entretenu par l'oeuvre avec le temps qui passe, c'est-à-dire avec la mort. Elle est une persistance, une survivance de la forme et de la beauté, un morceau de perfection échappé au néant, et il faut convenir que cette qualité qu'il lui prête, a sans doute conditionné bon nombre de ses conceptions esthétiques et de ses jugements critiques. Cela est tout à fait flagrant lorsqu'il aborde la sculpture et la définit. Se fondant justement sur les vestiges antiques, il lui défend d'être réaliste et de tenter de représenter le costume moderne(9). Il l'investit, en outre, d'une mission sacrée -la déification de la forme humaine, car seule la sculpture peut la sceller à jamais dans la pierre ou le métal:

Le seul sujet du sculpteur, c'est la forme, c'est la beauté (...)

Le marbre (...) est calme, impassible, éternel, et garde religieusement dans sa blancheur étincelante le linéament confié...(10).

Pourtant, cette éthique artistique n'est pas seulement réservée à la sculpture. Tous les arts doivent s'y soumettre, la peinture d'histoire comme le portrait(11), en tous cas dans l'absolu. Dans la pratique, les jugements de Gautier concernant la peinture ont été de nature plus flexible. Mais cela n'empêche pas le critique de le suggérer. Au salon de 1833, par exemple, Ingres présentait deux portraits, celui de Madame Duvaucay (Musée Condé, Chantilly) et celui de Monsieur Bertin (Musée du Louvre, Paris); autant le premier était une réussite aux yeux de Gautier, autant le second lui parut un pur gaspillage de talent:

Le portrait de Bertin, malgré ses incontestables qualités,

n'est pas aussi magistral; le parti pris n'est pas à beaucoup près si franc: le peintre a plus visé au relief, et par cette raison même n'a pas produit quelque chose d'aussi complet. Au reste, le linéament des mains est d'une pureté rare, la pose vraie et vivante; les vêtements sont sévères, sans lazzi, comme tout ce que fait Monsieur Ingres; seulement on regrette en voyant ce dessin si irréprochable, qu'il ne soit appliqué à un autre sujet. Tant de pureté et d'exactitude dans un pli de gilet et de redingote, qui pouvait être autrement sans cesser d'être vrai, nous paraissent dépensées en pure perte. Monsieur Ingres ne devrait faire des sujets nus, ou, tout au moins, antiques(12).

Ce gaspillage du talent a certes un rapport avec la beauté du modèle, mais aussi avec la nature du support. La toile, comme la pierre, la muraille ou le métal, a, en effet, la capacité de "garder...perpétuellement"(13) l'image qui lui a été confiée. Peu à peu, en multipliant les exemples, on voit se préciser le rôle de l'art, voire la magie qu'il opère en transmutant le caractère des choses dont il s'est saisi. Pour Gautier, l'oeuvre s'oppose au vivant et à son altération par une fixation et une immobilité immuables. Elle abolit les lois de l'espace et du temps, auxquelles les hommes et le réel sont soumis. Elle est donc transgression de l'ordre du monde, car elle seule peut capter, par sa nature, l'essence même de la vie et, par là, la soustraire aux conditions du vivant, pour la transmettre et l'immortaliser. Quand il décrit le portrait que le Greco fit de sa fille, Gautier ne présenta pas le tableau autrement:

Nous avons remarqué une tête d'un peintre dont le nom même n'est pas connu en France. C'est un artiste d'origine grecque, nommé Theocopouli dit el Greco. Le portrait est celui de sa fille; rien n'est plus charmant: un ovale d'une pureté parfaite, des yeux d'une vie et d'une expression surprenante; prunelles fauves sur un cristallin bleuâtre, moiré de lumières humides; sourcils arabes aboutissant à un nez grec, comme celui d'une Diane antique; bouche rouge et un peu fière, aux coins légèrement arqués; menton d'une courbe arrêtée et volontaire; une peinture dont le souvenir vous poursuit comme celui d'une belle femme vue au bal, à l'église ou à la promenade; car ce n'est point une beauté comme celle des madones de Raphaël; on sent que c'est une beauté sincère et vraie, qui a existé, et l'impression qu'elle cause est beaucoup plus

humaine. La belle créature est enveloppée d'une espèce de palatine ou de mantelet de cygne, qu'elle tient croisé sur sa poitrine avec sa main; cette main divine, noyée dans un duvet argenté qu'elle égale en blancheur, donnerait envie de la baiser, si l'on n'était retenu par la fertié charmante du regard. Avoir fait une si belle fille, et un si beau portrait d'après cette fille, lui avoir donné la beauté pendant la vie et pour des siècles! El Greco était un homme heureux. On dit cependant qu'il devint fou: ce dût être sans doute du regret de ne pouvoir être l'amant ou le mari d'une si adorable personne. Je me serais contenté d'être son père(14).

Outre la part de fantasme inhérent à Gautier, dès qu'il parle de la beauté féminine, cette description de la toile laisse paraître pleinement le regard typologique porté par l'écrivain sur les femmes et dont l'art a été la source essentielle. Nathalie David-Weill qui a étudié cet aspect de sa création littéraire, l'a ainsi défini:

La beauté est codifiée. Il suffit en effet de puiser dans la liste des signes de la beauté pour la signifier (...) Chaque peintre représente un type de physionomie très bien définie: les courtisanes chez Gautier ressemblent toujours à des Titien, et les jeunes filles à des Raphaël..(15).

Ce rapport de filiation, nous le voyons ici fonctionner à rebours. Le tableau, de réel qu'il était, par le langage, s'est fait signe de la beauté; il a été placé par le critique comme faisait l'écrivain avec ses héroïnes, à la frontière du mort et du vif. Quelle que soit la nature ou les moyens de l'oeuvre d'art, par la description, par l'accumulation des références culturelles, par l'imitation, par l'idéalisation ou le naturisme, l'art qui l'a produite, devient une force de métamorphose. On voit bien d'ailleurs ici combien les préoccupations littéraires de Gautier recourent ses thèmes critiques, quand il définit la création et ses conditions esthétiques. - L'écriture et les beaux-arts sont perçus par lui comme des actes magiques, fonctionnant à partir d'un refus d'une partie du réel, ils doivent engendrer l'un comme l'autre cette aberration ou cette singularité que sera la beauté éternelle dans une forme éternelle, soit une forme de l'éternité, une vie au-delà de la mort. En créant des oeuvres, l'art fait du fugitif une permanence; il opère un échange de nature et de qualité entre le modèle et ce qui deviendra son image. A savoir ce que Marcel Voisin appelait la rêverie compensatoire et qu'il a défini, partiellement, ainsi:

L'art naît de la nature, certes, mais il lui donne un

sceau d'absolu et d'éternité qu'on chercherait en vain dans les choses elles-mêmes(16).

On observe exactement le même processus dans la description que fit Gautier de la Madeleine de Rubens, dans l'article qu'il consacra aux tableaux de ce maître et que publia *La Presse* du 29 novembre 1836. Décrivant les chairs, il note:

On dirait de l'ivoire élastique et du marbre flexible. Je ne croyais pas tant de transparences compatibles avec tant de solidité(17).

Ce qu'est une forme de l'éternité est tout entière défini dans ces deux phrases. En la contemplant, on a l'illusion d'une vie palpitante, combinant vérité et idéal en des proportions variables, selon les artistes et les époques. En la touchant on a la sensation d'une matière incorruptible. Ces deux aspects sont portés à leur comble pour Gautier, par le marbre sculpté, où la nature illusionniste de l'image peut se fondre entièrement dans la nature minérale du bloc.

La pensée de Gautier aurait pu s'arrêter à cette simple perennité de la forme, selon le médium employé par l'artiste. Or, à lire ses critiques d'art, on s'aperçoit qu'il existe chez lui une véritable classification de l'éternité, qui va de l'éternité restreinte (l'oeuvre) à l'éternité générale (l'époque). Ce sont autant de capacités à résister à l'usure du temps qui se donnent du coup à lire et qui sont toujours déterminées par le matériau utilisé. On peut même avancer que la variation de leur durée (papier, toile, mur, bronze et marbre) a été, par ailleurs, déterminante dans l'élaboration de ce qu'il a appelé les époques climatériques, forme ultime et conceptuelle de l'éternité. Énoncée pour la première fois en 1837(18), reprise à nouveau en 1839 de façon plus argumentée, cette conception d'un renouvellement périodique des arts doit sans doute beaucoup à la théorie de l'époque organique des saint-simoniens, peut-être aussi à la palingénésie de Ballanche et enfin, pourquoi pas? à la préface de *Cromwell*, dans laquelle Hugo énonça une typologie des trois âges périodiques du monde(19). Quoi qu'il en ait été, ces époques climatériques, nommées par Gautier: Antiquité, Renaissance et ère baroque, ont toutes pour point commun d'avoir généré un style unitaire que tous les arts majeurs et mineurs ont reflété et exprimé. En outre, l'architecture, la sculpture et la peinture monumentale ont été alors unies en de grands cycles décoratifs qui témoignent, bien plus que les tableaux à l'huile, de la grandeur du siècle où ils furent produits, la difficulté de la fresque

intervenant comme stimulant à la création:

Tous les maîtres italiens ont peint une fresque et se sont employés, eux et leurs élèves, à la décoration des églises et des palais. Le nombre de chapelles, de scuole, de stanze entièrement couvertes de peintures que l'on voit en Italie est presque incalculable: Titien, Tintoret, Raphaël, Michel-Ange, Jules Romain doivent en partie leur grande tournure et l'élévation de leur style à la pratique constante de la fresque (...). Dans la conduite des grandes machines, les artistes d'alors apprenaient mille secrets intimes inconnus des modernes et la nécessité de lutter avec des masses architecturales leur donnait cette ampleur et cette magnificence qu'on leur voit et qui font encore notre admiration et notre désespoir(20).

La survivance de telles époques n'est due, en définitive, qu'à l'emploi de techniques et de matériaux, comme la fresque, qui ont assuré la transmission de ces réalisations à la postérité, comme le souligna bien Gautier en 1836:

Les grands maîtres de l'école italienne ont tous beaucoup affectionné la fresque. Leurs plus beaux ouvrages sont exécutés dans cette manière qui, pour la solidité, égale presque la sculpture(21).

A ce titre, les réalisations artistiques des époques climatériques du passé ont une valeur exemplaire, ce qu'elles ont légué comme monuments constitués, à proprement parler, des formes achevées d'éternité, qui sont aussi des modèles pour le présent. Gautier n'a cependant pas fermé sa représentation. Il va l'ouvrir au contraire sur l'avenir, même s'il la restreint à la seule peinture. Se fondant sur ce qu'il a posé, le critique prophétisa, pour le XIX^e siècle, le retour d'un tel âge, car il en a décelé les prémices chez Ingres et Delacroix, puis le début d'épanouissement chez la jeune génération d'artistes influencés par ces deux maîtres:

Comme pâte, comme application et maniement de couleur l'on est aussi fort que les grands ouvriers du seizième siècle dont on renouvellerait aisément les travaux, si l'occasion s'en présentait: il ne manque que de la place pour les tableaux et des murailles pour les fresques. La Chambre des députés de Monsieur Delacroix, la coupole de la Madeleine de Monsieur Ziegler valent bien certaines Stanze de Rome ou Scuole de Venise, vantées outre mesure; un ministre qui connaîtrait les ressources de l'école actuelle ferait exécuter des choses mer-

veilleuses et ressusciterait le siècle de Léon X(22).

Ce que Gautier annonce ici n'est pas une nouveauté en soi: il n'annonce qu'une nouvelle renaissance, soit la reprise d'une continuité interrompue. On aboutit ainsi à une sorte de lecture générale de l'histoire de l'art occidental, fonctionnant de façon discontinue, par une succession d'involution et de renouvellements périodiques, se fondant sur une donnée éternelle, la forme humaine associée à la beauté, telle que l'inventèrent en premier les Grecs, que réinventèrent les artistes de la Renaissance:

La religion d'Homère, de Phidias, de Cléomène subsistera toujours, eux seuls ont connu le vrai beau, l'idéal cherché à travers la forme humaine. Dans la plastique des autres théogonies, il y a toujours quelque chose de barbare et de monstrueux, parce que la matière n'est pas mélangée à l'esprit dans une proportion suffisante: c'est à cette cause qu'il faut attribuer l'amaigrissement excessif de l'art gothique; à force d'avoir peur de tomber dans la sensualité, les artistes catholiques n'osaient plus développer une forme ou soutenir un contour. -Le mysticisme effréné de l'Inde, la symbolique immuable de l'Egypte, n'ont pu, pour la même raison, se traduire que par des arts difformes, disproportionnés, souvent hideux(23).

Chaque siècle, excepté certaines périodes données, devient, dans cette optique, une sorte d'étape dans une filiation que seule l'oeuvre d'art peut assurer, car elle seule échappe à la disparition du monde qui l'a engendrée:

Ce n'est qu'après avoir longtemps étudié la Vénus et les marbres grecs que Raphaël a trouvé pour la Mère de Dieu le type immortel de la madone, qui à son tour survivra à l'idée qu'il représente; car il n'y a d'éternel dans ce monde où nous sommes que le génie et la beauté. Les religions, les lois, les moeurs, les civilisations et les empires, tout cela passe... mais un vers d'Homère, un contour de Phidias, un trait de Raphaël sont impérissables(24).

Immuable en son essence, en sa matière, en ses images, l'art constitue donc, pour Gautier, un règne paradoxal au sein même des règnes du vivant. Territoire de l'absolu, il donne des formes à l'éternité, mais il s'agit d'une éternité qui se mesure à l'échelle des vies humaines et d'une

tradition spécifiquement occidentale. C'est peut-être en cela que gît, en définitive, le vrai sens de l'art pour l'art, dans cette fusion intime de la forme et de l'idée, qui, conjuguées au beau, expriment, en la retenant, la quintessence de la réalité, sous la forme de types éternels, éternellement repris, et sans cesse à reprendre.

Francis MOULINAT

NOTES

Sauf mention contraire, tous les textes cités sont de Théophile Gautier.

1. *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier-Flammarion, 1973, p. 252.
2. "Du Beau dans l'art. Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, ouvrage posthume de M. Töpffer", *Revue des Deux Mondes*, tome XIX, 1er septembre 1847, p. 907. Gautier résume ainsi les sentiments du Genevois: "Né avec le siècle, l'auteur en a la date, et ce chiffre qui grossit lui rappelle plus cruellement qu'à un autre le déclin de son existence (...) Il commence à s'occuper des cyprès qui dépassent le mur d'enceinte du cimetière; toujours il les retrouve au bout de sa promenade, ces arbres funèbres qui n'attiraient pas son attention autrefois, et que ne remarque pas la jeunesse qu'enivre la fête de la vie et de l'amour"(Ibid.), p. 907.
3. *Ibid.*
4. *Mademoiselle de Maupin*, p. 151.
5. *Ibid.*, p. 319.
6. *La Presse*, 11 mars 1840. "Salon de 1840".
7. *Ibid.*, 27 avril 1837. "Salon de 1837. Sculpture".
8. *Ibid.*
9. "Les Grecs d'Homère n'allaient pas à la bataille comme on les a toujours représentés avec un petit casque derrière la tête, une petite épée inoffensive à la main; ils étaient bardés de fer, de cuivre et d'étain de la tête aux pieds; la visière de leur casque se fermait comme celle des chevaliers du moyen-âge; ils avaient des dagues, des épées à deux mains, des lances à pointe de bronze, une véritable panoplie et l'épithète eulknémidés (bien bottés), qui revient à chaque page toutes les fois qu'un chef exhorte ses soldats et veut se concilier leur suffrage, prouve que les gens sans chaussures, ne jouissaient pas dès lors d'une grande considération. Mais les anciens, ces grands artistes, ces admirables philosophes, avaient bien compris que le costume n'était qu'un accident, une mode, et que d'un siècle à l'autre il pouvait devenir ridicule; aussi ne s'attachaient-ils nullement à ce que nous appelons aujourd'hui la vérité historique. Négligeant les petits détails d'intimité, ils allaient droit à ce qui est toujours vrai; la forme humaine, la beauté humaine, la passion humaine. Hérodote est à peu près aussi exact que Perrault; mais quel admirable style, quelle naïveté charmante! C'est ainsi qu'ils sont tous poètes et statuaires peu soucieux de littéralité triviale et cherchent la perfection absolue, l'idéal, le divin. -Nobles études! Noble enthousiasme! Malgré les grandes qualités d'exécution qu'il exige, je n'ai jamais aimé l'art vrai, l'art mathématique, sans invention, sans fantaisie: l'art qui rend les verrues, les pores de la peau, la petite mouche, le bouquet de poils, les facettes du nez, le grain de la petite vérole. -

- l'art miroir, aussi déplaisant, à peu de choses près que la réalité même. Ce système d'art vrai, que l'on cherche à faire prévaloir maintenant, est cause de notre infériorité auprès des artistes antiques, éternellement jeunes, éternellement beaux, parce qu'ils n'ont représenté que des types et non des individus, des ajustements de convention et non des costumes exacts." *La Presse*, 27 avril 1837. "Salon de 1837. Sculpture".
10. "Salon de 1841", *Revue de Paris*, 3e série, n° 27-28, mars-avril 1841, p. 157.
 11. "Assurément nous ne sommes pas plus satisfait que tout autre de cet épouvantable déluge de portraits de toutes dimensions, qui inondent chaque année les salles du Louvre, et montent jusque par-dessus les corniches. (...) Nous sommes d'avis qu'il y a bien assez de bourgeois et de physionomies laides ou ridicules comme cela, sans les doubler en peinture. Nous, qui plaignons les glaces obligées de refléter certains visages, nous plaignons encore plus les toiles condamnées à les garder perpétuellement.", *La Presse*, 6 décembre 1836. "Beaux-Arts".
 12. *La France littéraire*, mars 1833, "Salon de 1833".
 13. Voir note 11.
 14. *La Presse*, 24 septembre 1837. "Collection de tableaux espagnols".
 15. Nathalie David-Weill, *Rêve de pierre: La Quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève, Droz, 1989, p. 51 et p. 54.
 16. Marcel Voisin, *Le Soleil et la nuit. L'Imaginaire dans l'oeuvre de Théophile Gautier*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1981, p. 52.
 17. *La Presse*, 29 novembre 1836. "Les Rubens de la cathédrale d'Anvers". Plus loin, Gautier fait cette remarque: "Ce qui me charme surtout dans cette magnifique créature, c'est qu'à la suprême beauté elle joint un sentiment de vie extraordinaire; l'existence court en fibres rouges dans cette peau de velours; cet épiderme si fin et si joli cache des muscles invaincus. Ce n'est pas un ange, ce n'est pas une sylphide, c'est une femme, quelque chose qui vaut beaucoup mieux selon moi. Je n'ai jamais été grand partisan des beautés mourantes, je ne conçois guère la grâce sans la force, et la Madeleine de la Descente de Croix réunit toutes les conditions de mon idéal. Ah! Madeleine, que n'ai-je été ton contemporain!..."
 18. "Après la pauvre école de l'Empire, dont les tableaux sont comparables aux poèmes et aux tragédies du même temps; après ce dessin si misérablement maniéré et poncif, après toute cette couleur blafarde et violâtre, il n'y avait d'autre ressource que de remonter à la source éternelle de tout art et de toute poésie, au seizième siècle, époque climatérique du genre humain; Delacroix sauta brusquement par-dessus David, Guérin, Meynier, Girodet, Fragonard et tutti quanti jusqu'à Titien; Ingres ne se crut en sûreté que dans l'école de Raphaël; et il fit même de fréquentes visites au vieux Pierre de Pérouge, tant il avait peur du dessin flasque et mou de ces messieurs de l'Académie.", *La Presse*, 1er mars 1837. Salon de 1837.
 19. "... la poésie a trois âges, dont chacun correspond à une époque de la société: l'ode, l'épopée, le drame. Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques. L'ode chante l'éternité, l'épopée solennise l'histoire, le drame peint la vie." (V. Hugo, *Préface de Cromwell, Oeuvres complètes*. Critique, Paris, Robert Lafont, 1985, p. 14).
 20. *La Presse*, 26 août 1836. "Peintures de la Chambre des Députés".
 21. *Figaro*, 2 décembre 1836. "Chronique".
 22. *La Presse*, 21 mars 1839. Gautier conclut plus loin; "Nous sommes à une époque climatérique du genre humain..." (Ibid.).
 23. "Revue des arts", *Revue des deux Mondes*, 4e série, tome XVII, 1er septembre 1841, p. 795.
 24. *Ibid.*

GAUTIER ET LA MORT A VENISE

Cette communication n'a pas pour objet, en dépit du titre, d'explorer un aspect inattendu des relations entre Gautier et la culture germanique ni d'offrir des révélations inédites sur la santé de Gautier, mais d'examiner -plus littéralement- les modalités spécifiques que prend, dans les chapitres vénitiens d'Italia(1), l'obsession funèbre si généralement constatée dans son oeuvre. On connaît en effet la place prise par cette hantise de la mort dans le récit du voyage en Espagne de 1840, mais du voyage en Italie et du séjour à Venise en compagnie de Marie Mattéi en 1850(2), on a plus volontiers retenu l'image soigneusement entretenue au fil des souvenirs, d'une "oasis"(3), trêve inespérée aux tracasseries du journalisme et aux soucis domestiques. Pourtant, à lire les feuilletons qu'il en rapporta, on constate que le récit de ce voyage laisse affleurer une attention tout aussi constante que Tra los montes à la présence, réelle ou virtuelle, de la mort dans le paysage et la vie vénitienne. C'est donc cet aspect du voyage que nous nous proposons d'étudier brièvement, en esquissant le contexte dans lequel il s'inscrit, puis en inventariant quelques unes des formes sous lesquelles la mort révèle sa présence à Venise, avant de chercher comment Gautier a pu composer avec cette hantise.

Aller à Venise, c'était, à vrai dire, affronter une ville que le Romantisme avait frappée de mort lente. Ce thème de la ville morte ou à tout le moins mourante s'était en effet imposé dans les dernières années du XVIIIe siècle, à la faveur des bouleversements politiques qui avaient eu raison de la Sérénissime République et de sa séculaire permanence. En échangeant Venise contre la neutralité provisoire de l'Autriche, Bonaparte avait mis fin à la fois à l'un des régimes politiques les plus stables de l'Europe, et au mythe de la proverbiale sagesse de son gouvernement, mythe que l'aristocratie vénitienne avait entretenu des siècles durant. La question se trouva dès lors posée de savoir s'il fallait attribuer sa chute à la brutalité des circonstances et à une imprévisible fatalité de l'histoire, ou si la mort de la République n'était que l'inévitable conséquence de la corruption et de la mollesse qui s'étaient emparées de ses

citoyens. De ce débat où la propagande napoléonienne, efficacement secondée par Daru et son *Histoire de la République de Venise*(4), avait habilement répandu l'idée que l'oligarchie vénitienne s'était elle-même condamnée en perpétuant un régime fondé sur le mensonge et sur d'injustifiables privilèges(5), l'Europe romantique avait surtout retenu la valeur exemplaire de l'événement: après avoir été symbole de puissance et de pérennité, Venise était devenue une figure emblématique de la chute, preuve visible de la ruine à laquelle sont promises toutes les entreprises humaines:

De treize cents ans de richesse et de gloire, il ne rest(ait) que de la poussière et des larmes

comme le constatait Byron dans l'"Ode à Venise"(6) qui, à partir de 1817, donna le ton à la déploration de la grandeur vénitienne. Ville de deuil frappée de silence, elle devint le lieu d'élection de tous ceux qui, comme Chateaubriand, aimaient à s'y

sentir mourir avec tous ce qui meurt autour d'(eux)(7).

Venise apparaissait de surcroît, par suite du déclin économique sans précédent qui la frappa dans les premières décennies du XIXe siècle, comme une ville menacée de disparition, au sens le plus concret du terme: la ruine de ses palais, abandonnés par une aristocratie privée de ressources, la déroute de ses industries et le renoncement, après la chute de Napoléon, aux grands projets d'urbanisme, entretenaient chez les visiteurs la conviction que cette cité, que l'énergie de ses habitants avait disputée à la mer, allait désormais s'enfoncer lentement. Et lorsque Gautier en 1832 s'essaya, non sans témérité, à décrire pour un recueil d'étrennes, cette ville qu'il n'avait pas encore vue, il n'hésitait pas à conclure hardiment:

Artistes! pendant qu'elle est encore debout, et dans quelque temps d'ici ce ne sera plus qu'une ruine immense au milieu d'un marais méphitique, praticable tout au plus pour les poissons, allez, copiez-moi toutes ces façades, dessinez ces statues, faites des croquis d'après ces tableaux(8).

Pour étrange qu'elle nous paraisse, la prophétie n'est pas inédite, et Gautier l'a empruntée selon toute apparence au compte rendu de voyage du Genevois Louis Simond qui était tout aussi péremptoire:

*Le temps approche où Venise ne sera plus qu'une grande ruine au milieu des marais pestilentiels (...).
Sous l'influence des causes de décadence actuelles on*

peut assez prévoir sa destinée(9).

La sévérité du jugement qui tenait en partie chez le protestant Simond à la force du préjugé idéologique, devenait, chez Gautier, un surprenant parti pris de dénigrer la ville et plus encore sans doute l'engouement suspect qu'elle suscitait chez les admirateurs de Byron et chez ces voyageurs "littéraires" dont un article de *La Charte de 1830*(10) allait quelques années plus tard dénoncer les snobismes complaisants.

On pouvait penser que ces souvenirs de lecture ne résisteraient pas à l'épreuve de la réalité et à la découverte de Venise, vingt ans plus tard; pourtant *Italia* n'apporte pas véritablement de démenti à cette image de la ville mourante. Même si Gautier se montre sensible à l'animation qu'elle avait retrouvée, même s'il insiste sur le "spectacle féerique"(11) de ses monuments, même s'il s'abandonne aux délices du far-niente, il n'en reste pas moins singulièrement attentif à décrypter les signes de la destruction et de la mort à l'oeuvre dans le paysage vénitien. A commencer par les palais dont la splendeur est insidieusement minée par l'abandon dans lequel ils sont laissés. C'était assurément un des leit-motifs des voyageurs romantiques, mais il prend dans les chapitres d'*Italia* un relief particulier dans la mesure où cette déshérence compromet irréversiblement une architecture qui promettait d'être un démenti aux ravages du temps. C'est à la fois sur le mode de l'admiration et celui de la mélancolie que s'organise la description de l'"immense galerie à ciel ouvert"(12) constituée par les rives du Grand Canal; n'est-il pas navrant de constater que ces palais, témoignages des beaux temps de la République et de la magnificence de ses patriciens, en sont désormais réduits, pour survivre, à la discutable "charité" de mécènes étrangers, quand ils ne sont pas sacrifiés -c'est le cas du palais Corner della Regina transformé en mont-de-piété- à l'utilitarisme le plus prosaïque?-Le palais Barbarigo est à cet égard exemplaire; cette demeure qui avait autrefois accueilli le Titien venait en effet, en 1850, d'être vendue avec une partie de sa prestigieuse collection de tableaux:

Le palais Barbarigo mérite aussi une mention. Nous n'y avons pas vu les vingt-deux Titien qu'il renferme et que tient sous scellé le consul de Russie, qui les a achetés pour son maître; mais il contient encore d'assez belles peintures, et le berceau tout sculpté et tout doré destiné à l'héritier de la noble famille, berceau dont on pourrait faire une tombe, car les Barbarigo sont éteints ainsi que la plupart des anciennes familles de Venise: de neuf cents familles patriciennes inscrites

au livre d'or, il en reste aujourd'hui cinquante à peine(13).

Même contraste entre la splendeur d'antan et la décrépitude présente au Fondaco de'Turchi qui n'avait pas encore été reconstruit:

L'ancien caravansérail des Turcs, si peuplé au temps où Venise faisait tout le commerce de l'Orient et des Indes, présente maintenant deux étages d'arcades arabes effondrées ou obstruées par des cahutes qui ont poussé là comme des champignons malsains(14).

Cette prolifération vénéneuse donne la mesure du malaise réel suscité par cette décadence. Elle se double parfois d'une autre image obsédante, celle du crabe qui grimpe le soir à la porte des palais avec une régularité d'automate:

Il était déjà l'heure de dîner. Les crabes qui pullulent dans les canaux, commençaient à élever au-dessus de la ligne tracée par l'eau au pied des maisons leurs corps hideux et leurs pattes crochues, manoeuvre qu'ils exécutent tous les jours à six heures du soir, avec une ponctualité de chronomètre(15).

Et bien loin de s'inverser, cette fatalité mortifère se confirme jusque dans les événements les plus récents, comme on peut le voir par la méditation désabusée sur "la fragilité des grandeurs humaines" qu'inspire au promeneur le palais Vendramin-Calergi, devenu "le modeste asile d'une (...) haute infortune"(16) en accueillant la duchesse de Berry ou la maison de Manin(17), au campo San Paternian:

Nous saluâmes aussi, en allant à l'hôtel des postes chercher nos lettres de France, l'humble demeure d'une autre grandeur déchuë, de Manin, de ce héros sans emphase, égal aux plus grands de l'antiquité. Sur le modeste balcon de son appartement, à l'angle de la rue Paternian, se fanaient à l'abandon quelques pots de jacinthe défleurie, et les fenêtres ternes avaient cet aspect mélancolique que prennent les maisons dont l'âme est partie pour l'exil ou la mort, cet exil éternel(18).

Le siège de 1849 a en outre entraîné de la part de l'Autriche une politique de répression qui est une autre forme d'asphyxie pour Venise, comme le voyageur a l'occasion de le vérifier le 18 août, lors des manifestations organisées pour l'anniversaire de l'empereur. Il est remarquable que Gautier, à qui l'on a pu si souvent reprocher son indifférence en matière politique, prenne alors ouvertement parti pour Venise contre l'Autriche, en nous montrant la ville plongée dans un coma léthal par ces

bruyantes festivités. Dès la nuit précédente, la sérénade et les détonations qui ouvrent la cérémonie se perdent dans un silence inquiétant:

Entre les décharges, un silence profond, un silence de mort, aucun de ces bruits nocturnes qui sont comme la respiration des villes endormies. Au milieu de ce vacarme, Venise, muette, semblait s'être abîmée et noyée dans les lagunes. Toutes les fenêtres étaient éteintes; pas un falot de gondole n'étoilait la mate obscurité(19).

Et cette étrange léthargie devient encore plus évidente le lendemain, lors du "Te Deum" et de la parade militaire:

Venise, dépeuplée subitement, ressemblait à ces villes orientales des contes arabes ravagées par la colère d'un magicien. Ce vacarme dans ce silence, cette agitation dans le vide, cet immense déploiement de forces avaient quelque chose d'étrange, de pénible, d'alarmant, de surnaturel. Ce peuple qui faisait le mort tandis que ses oppresseurs exultaient de joie, cette ville qui se supprimait pour ne pas assister à ce triomphe, nous firent une impression profonde et singulière. (...) Ne pouvant protester autrement, Venise avait fait le vide autour de la fête et placé la solennité sous une machine pneumatique(20).

Enfin c'est au théâtre Apollon que culmine le sentiment de malaise, appelant cette fois résolument la métaphore funèbre:

La salle avait l'air de l'intérieur d'un colombarium. Les loges vides et noires semblaient les niches dont on avait retiré les cercueils. (...) Une tristesse froide, un ennui mortel vous tombait de la voûte sur les épaules, comme un manteau humide et glacé(21).

Ce que Gautier a pu constater place Saint-Marc ou sur les bords du Grand Canal, lieux où traditionnellement Venise affichait sa puissance, il le vérifie a fortiori dans les quartiers périphériques, encore plus durement marqués par la récession économique, comme par exemple le sestiere de Canareggio qu'il découvre au retour d'une excursion à Fusine:

En revenant le gondolier nous fit passer par des rues d'eau que nous ne connaissions pas encore. Les villes en décadence sont comme les corps qui meurent: la vie réfugiée au coeur, abandonne peu à peu les extrémités; des rues se dépeuplent, des quartiers deviennent solitaires, le sang n'a plus la force d'aller jusqu'au bout des veines. L'entrée de Venise, en venant

de Fusine, est d'une mélancolie navrante(22).

Cette métaphore du grand corps mourant de la ville n'était certes pas neuve; depuis qu'elle avait été imaugurée par Valéry dans ses *Voyages historiques et littéraires*(23) en 1831, elle était devenue un topos des voyageurs romantiques. Mais l'insistance avec laquelle Gautier y revient(24) est révélatrice de l'attrait ambigu qu'exercent sur lui ces signes visibles de la ruine et de la destruction. Cet épuisement progressif de la vie semble même être une loi qui régit toute la géographie vénitienne d'*Italia*. Le regard s'y attarde en effet avec une singulière prédilection aux nécropoles insulaires qui confirment l'obsédante présence de la mort aux marges de la ville, de S. Michele au Lido, où l'abandon du cimetière juif redouble le sentiment de dérélition:

Rien n'est plus triste, plus morne, et plus navrant que ce terrain sablonneux tout bosselé de pierres tumulaires. Ces inscriptions à demi-effacées, en caractères qu'on ne peut lire, ajoutent encore au mystère, à l'oubli, à l'abandon: on ne peut donner au mort couché là-dessous la satisfaction d'entendre épeler son nom et son épitaphe(25)

A l'intérieur de ce cercle, le mouvement des gondoles semble du reste obéir à de curieux tropismes centrifuges, qu'il s'agisse du corbillard qui emporte un "pauvre mort" de S. Moisé au cimetière S. Michele(26) ou de cette autre gondole qui

file mystérieuse et discrète, du côté du large, réveillant chez le voyageur le souvenir des exécutions secrètes du canal Orfano(27).

Il est vrai que la felce de drap noir qui évoque un "drap mortuaire trop long sur un cercueil"(28) confirme ce caractère "lugubre" que les voyageurs manquaient rarement de souligner; et il est probable que Gautier partageait avec la Malibran la même réluctance à

entrer dans ces petits catafalques(29).

Aller à l'aventure dans cette ville labyrinthique, menacée d'épuisement, c'est évidemment s'exposer au risque de réveiller d'inquiétants fantasmes et le voyageur, dès qu'il s'éloigne du centre, se laisse rapidement gagner par une angoisse diffuse qu'alimentent pêle-mêle les résurgences du roman noir, le souvenir des contes d'Hoffmann ou les réminiscences du Faust de Goethe(30). C'est le cas, par exemple, lorsqu'il se hasarde dans les parages de l'ancien Ghetto:

Des maisons à demi écroulées, aux fenêtres fermées par des

planches, des places désertes, des espaces vides où séchaient des linges sur des cordes (...), des églises abandonnées et fracassées par les bombes autrichiennes dont quelques unes étaient venues éclater sur cette limite extrême, des canaux à l'eau verte et lourde, où surnageaient des paillasses vidées et des détritius de légumes, formaient un ensemble de misère et d'abandon d'une impression pénible. (...). Des ponts en ruines, pliant leur dos voûté comme des vieillards écrasés d'ans, et prêts de laisser choir leur arche dans l'eau, reliaient entre elles ces masses de masures informes, séparées par des canaux stagnants, fangeux, noirs comme de l'encre, verts comme de la sanie, obstrués d'immondices et de détritius de toutes sortes que la marée n'a pas la force d'emmener, impuisante qu'elle est à remuer cette eau endormie, opaque et lourde, semblable à celle d'un marais strygien ou d'un fleuve d'enfer(31).

Sans doute le délabrement de ce quartier que la communauté israélite commençait à délaisser pouvait-il en partie justifier cette description, mais il est probable qu'elle doit beaucoup aussi à une dialectique proprement gautiériste qui fait de la décrépitude l'inévitable revers de la splendeur et pousse invariablement le voyageur à

soulever le masque monumental que chaque cité se pose sur le visage pour dissimuler ses laideurs et ses misères(32).

Mais à Venise, ces misères possèdent un pouvoir particulièrement anxyogène. L'évocation de la calle Avvogaria est à cet égard encore plus significative:

Une fois, nous arrivâmes ainsi derrière le Grand Canal, dans une ruelle vraiment sinistre. Ses hautes maisons, primitivement crépies de ce rouge qui colore ordinairement les vieilles bâtisses vénitiennes avaient un aspect féroce et truculent. La pluie, l'humidité, l'abandon et l'absence de lumière au fond de cette étroite coupure avaient peu à peu fait déteindre les façades et couler le badigeon; une vague teinte rougeâtre teignait encore les murailles et ressemblait à du sang mal lavé après un crime. L'ennui, le froid, la terreur suintaient de ces parois sanguinolentes; une fade odeur de salpêtre et d'eau de puits, un relent de moisissure rappelant la prison,

le cloître et le caveau, vous y prenaient au nez. Du reste, aux fenêtres aveugles, nul rayon, nulle apparence de vie(33).

On cherche pourtant en vain, dans cette paisible rue des environs de San Sebastiano, les éléments objectifs susceptibles de justifier cette description qui nous renseigne plus sur l'imaginaire de Gautier que sur la topographie vénitienne. En fait, ce qu'il rapporte de ces pérégrinations, c'est la confirmation de l'intuition qui lui avait, au soir de son arrivée, révélé "le vrai sens de Venise":

Nous croyions circuler dans un roman de Maturin, de Lewis ou d'Ann Radcliff, illustré par Goya, Piranese et Rembrandt. Les vieilles histoires des Trois Inquisiteurs, du conseil des Dix, du pont des Soupirs, des espions masqués, des puits et des plombs, des exécutions au canal Orfano, tout le mélodrame et la mise en scène romantique de l'ancienne Venise nous revenaient malgré nous en mémoire (...). Une terreur froide, humide et noire comme tout ce qui nous entourait, s'était emparée de nous et nous songions involontairement à la tirade de Malipiero à la Tisbé quand il dépeint l'effroi que lui inspire Venise(34).

Nous sommes loin des démentis ironiques que Gautier opposait aux voyageurs trop enclins à confondre la Venise réelle avec l'image qu'en avait donnée le mélodrame; et même si le texte d'*Italia* s'efforce à de multiples reprises de démythifier les topoi et les snobismes des années 1830, il faut sans doute bien lire ici en filigrane une manière d'amende honorable: la Venise réelle n'échappe pas aux sortilèges de cette "ville intuitive" dont la mythologie romantique avait peu à peu "tracé" l'image "dans la chambre noire du cerveau"(35) et que le constat de l'appauvrissement et de l'oppression recharge d'une nouvelle actualité. Pour y être moins spectaculaire que dans les drames et les mélodrames, la mort n'a pas pour autant desserré sa menace. Non seulement elle jette sur Venise un voile de mélancolie perceptible jusque dans ses souvenirs les plus glorieux, mais elle sature le paysage urbain de signes inquiétants qui ne demandent que la complicité du voyageur pour prendre sens.

Gautier décrypte également de multiples signes de cette présence de la mort dans l'art et la culture de l'ancienne Venise, à commencer par l'église Saint-Marc, avec cette

tête de porphyre enchassée dans la balustrade(36)

que la tradition populaire associe à l'exécution du comte de

Carmagnola, ou, plus significative encore, ces deux petites lumières qui brillent au flanc Sud de la basilique et auxquelles il rattache une singulière légende:

Un patricien, un magnifique seigneur de la République, eut un jour cette fantaisie lugubre de descendre au caveau de ses ancêtres et de se faire ouvrir leurs bières; alors il vit une chose qui l'épouvanta: les corps, au lieu de conserver la roide immobilité du cadavre, étaient tordus dans des attitudes violentes et désespérées. On eût dit que leur agonie avait recommencé sous terre. Il acquit ainsi la certitude qu'ils avaient été inhumés vivants, sous une apparence de mort léthargique, et ordonna qu'on ne descendît son corps au caveau, lorsque lui-même paraîtrait arrivé à sa dernière heure, qu'après l'avoir gardé le plus longtemps possible, et il se réveilla lorsqu'on allait le mettre dans la gondole rouge pour le conduire à sa dernière demeure. En reconnaissance d'avoir échappé à ce péril, il fit voeu de tenir toujours deux lampes allumées devant cette madone, à laquelle il avait une dévotion particulière(37).

Nous avons vainement cherché dans le légendaire vénitien une trace de cette tradition où il faut lire sans doute une spectaculaire résurgence de la hantise du mort-vivant qui habitait déjà Onuphrius(38). La description du palais ducal n'échappe pas, elle non plus, à cette emprise funèbre, puisqu'elle s'ouvre sur le "parallélisme de fatalité"(39) qui associe dès sa fondation la pendaison de son architecte, Calendario, à la décollation du doge Faliero, pour se terminer par l'évocation des exécutions capitales et la visite des cachots "étouffés et noirs", où l'on peut lire, entre autres graffiti

*l'inscription dans laquelle un captif dit qu'il a été
incarcéré pour avoir donné à manger à un mort(40).*

Tout se passe comme si le décor monumental trahissait à son tour son impuissance à maintenir étanche la frontière entre le monde des morts et celui des vivants.

Les exemples sont multiples, et il est aisé de faire l'inventaire des tombeaux que Gautier mentionne, de relever les inscriptions funéraires qui ponctuent la description des églises ou encore de répertorier les oeuvres dont le sujet touche à la mort; nous nous en tiendrons à deux occurrences qui nous semblent particulièrement significatives. La première se trouve au chapitre XXIV, qui décrit, entre autres, la Scuola di S. Rocco, célèbre par l'exceptionnel ensemble d'oeuvres du Tintoret qui y est conservé. On

pourrait s'attendre que Gautier, qui a découvert à Venise le génie de ce peintre passablement méconnu des Romantiques français, s'attarde à décrire ce décor et à nous faire partager son admiration. Mais à peine a-t-il évoqué la grande Crucifixion qu'il oublie pour ainsi dire la présence du Tintoret pour s'intéresser longuement à deux toiles placées de part et d'autre de l'escalier, oeuvres d'Antonio Zanchi et de Pietro Negri(41), "ténébristes" de second rang qui n'auraient sans doute guère retenu son regard s'ils n'avaient représenté les ravages de la peste de 1630. Dans le premier de ces tableaux, on voit l'arrivée de la peste à Venise.

Le fléau, personnifié sous la figure d'un squelette, traverse l'air épais et malsain, porté par une femme aux mamelles flétries, hâte et décharnée et verte comme la putréfaction, qui vole à tire d'aile dans la pose de la Mort d'Orcagna. (...) De l'autre côté, un gondolier très solidement campé, d'une proportion gigantesque et d'une musculature exagérée, démarre, avec un mouvement superbe, une barque destinée au transport des cadavres. Une femme morte, aux ombres noires, aux chairs livides, mais dont les bras charnus et la gorge puissante montrent qu'elle a été foudroyée en pleine vie par le fléau, se présente, la tête la première, en raccourci, d'une façon violente et dramatique; près d'elle un homme (détail naïvement horrible) se bouche le nez, ne pouvant supporter la puanteur de ce beau corps à peine refroidi et déjà décomposé(42).

On mesure, à la complaisance avec laquelle la description s'attarde à dramatiser le tableau, la fascination renouvelée que ce "poème lugubre" de la peste exerce sur Gautier, comme si la peinture perdait ici sa vertu esthétique pour n'être plus que le médium d'une angoisse ressurgie.

Le second exemple est peut-être encore plus frappant: il s'agit de la "Mise au tombeau" du Titien, conservée à l'Accademia, dernière oeuvre, que le peintre destinait à son tombeau et qui représente, aux yeux des historiens de l'art, le terme d'un parcours artistique où s'étaient progressivement fait jour les inquiétudes maniéristes apparues à Venise dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Or Gautier, si prompt généralement à reconnaître l'unité et la continuité d'un oeuvre, découvre dans ce tableau une singulière exception dans la production du maître:

Ce tableau, grave et mélancolique d'aspect, dont le sujet funèbre semble un pressentiment, représente le Christ déposé de la croix ;(...) jamais Titien n'a fait de cadavre si mort. Sous cette peau verte et dans ces veines bleuâtres il n'y a plus une

goutte de sang, la pourpre de la vie s'en est retirée pour toujours. Le "Christ aux Oliviers", de Saint-Paul, la "Pieta" de Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, d'Eugène Delacroix, peuvent seuls donner une idée de cette peinture sinistre et douloureuse où, pour la première fois, le grand Vénitien a été abandonné par son antique et inaltérable sérénité. L'ombre de la mort prochaine semble lutter avec la lumière du peintre qui eut toujours le soleil sur sa palette, et enveloppe le tableau d'un froid crépuscule(43).

Cet hapax -que l'on pourrait en fait rapprocher de nombre d'autres tableaux de Titien- résulte surtout d'une projection sur l'oeuvre de la référence biographique, qui détermine à elle seule le sens du tableau: il devient ainsi la représentation anticipée de la mort qui va bientôt frapper le peintre, et la donne à voir pour ainsi dire en acte, d'une manière d'autant plus spectaculaire qu'elle frappe un génie quasiment centenaire, dont l'exceptionnelle fécondité paraissait un défi à la loi du temps et dont la lumineuse sérénité semblait "ne pas se douter de la mort"(44). Cette revanche ultime de la mort inscrite par avance sur la toile prend ainsi valeur d'un démenti exemplaire infligé non seulement au Titien, mais, à travers lui, à l'ensemble de cette "radieuse école vénitienne" "née pour peindre le luxe"(45) -et au-delà, à toute démarche artistique, dans son vain effort pour nier l'usure du temps et vaincre la mort.

Le séjour vénitien devait réserver à Gautier un dernier face-à-face plus brutal avec la mort, à la faveur d'une singulière coïncidence, qui allait l'inviter à une méditation assez singulière. Il se trouve en effet que sa visite à l'asile d'aliénés de S. Servolo eut lieu le même jour où il apprit, par un numéro du *Journal des Débats*, la mort de Balzac et la rencontre fortuite de ces deux éléments devait les éclairer l'un l'autre d'une signification pour ainsi dire complémentaire, qu'explicite, à un an de distance, le compte rendu de *Mercadet*, paru dans *La Presse*:

Cette nouvelle fit sur nous une impression profonde. (...) Nous avons visité dans la journée l'hôpital des fous à San-Servolo. Ces âmes absentes, ces têtes fêlées, cerveaux vides dans des corps où la vie inutile s'obstinait à rester, nous avaient jeté dans de douloureuses réflexions, et nous nous demandâmes pourquoi ce n'était pas un de ces idiots accroupis au soleil, le long du mur dans une position bestiale, qui était mort à la place de Balzac, et pourquoi cette vaste intelligence se trouvait enlevée au monde par l'hypertrophie de

quelques vaisseaux, lorsque tant d'êtres abrutis et sans conscience d'eux-mêmes gardaient une enveloppe que l'esprit n'habitait plus. (...) Nous aurions voulu que l'on pût ajouter à cette vie si précieuse des années retranchées à ces existences inertes, où il ne reste de l'homme que l'animal(46).

Le mystère de la folie se résout ici à l'être-là de la mort, selon la formule de M. Foucault, dessinant avec la disparition de Balzac un étrange chiasme qui met en évidence le tragique de l'existence et confronte le voyageur à de redoutables questions, comme le montre le texte d'*Italia*, postérieur de peu au feuilletton précédent(47):

La folie nous a toujours étrangement préoccupé. Qu'un organe matériel souffre, s'altère, se détruise, cela se conçoit aisément; mais que l'idée, cette abstraction impalpable, soit atteinte dans son essence, cela ne se comprend guère. Les lésions du cerveau n'expliquent pas la folie. Par quel point la pensée touche-t-elle à cette pulpe enflammée ou ramollie contenue dans la boîte osseuse? Dans les cas ordinaires, le corps meurt et l'âme s'envole; mais ici l'âme meurt et le corps subsiste. Rien n'est plus sinistre et plus mystérieux. Le vaisseau va sans boussole, la flamme a quitté la lampe, la vie n'a plus de moi. L'âme obscurcie du fou reprend-elle sa lucidité après la mort, ou bien y a-t-il des âmes folles pendant toute l'éternité? L'âme ne serait-elle ni immatérielle ni immortelle, puisqu'elle peut être malade et mourir? Doutes terribles, abîmes profonds sur lesquels on ne se penche qu'en tremblant, mais qui vous attirent comme des abîmes(48).

La résonance funèbre s'est ici amplifiée jusqu'à l'interrogation métaphysique, que Gautier laisse cependant en suspend et à laquelle il n'apportera sans doute jamais que la réponse romanesque d'*Avatar*. Il reste que cet épisode du séjour vénitien marque dans le parcours du voyageur une étape décisive qui cristallise en un questionnement radical l'interrogation diffuse qu'ont fini par tisser les multiples formes de la mort croisées au fil des jours et des pérégrinations.

On peut se demander, au terme de ce rapide parcours, comment Venise a pu, en dépit de ces multiples confrontations funèbres, demeurer dans le souvenir de Gautier ce séduisant "mirage de Fata-Morgana"(49), cet

Eldorado (...) où reviennent les souvenirs d'une aile obstinée(50),

et dont il rêva jusqu'à la fin de sa vie, si l'on en croit le témoignage d'Emile Bergerat(51). Certes il faut se garder de projeter sur *Italia* des reflets anticipés du lyrisme funèbre que verra se développer la seconde moitié du siècle. Le voyage à Venise n'est pas encore avec Gautier la descente aux enfers qu'il deviendra chez Thomas Mann. La mort y reste même sans doute moins ostensiblement visible et moins théâtrale qu'en Espagne. Sans doute la note singulière de Gautier est-elle plutôt celle de la mélancolie, d'une "tristesse"

*plus sensible à l'âme qu'aux yeux, régalez sans cesse
des accidents les plus imprévus d'ombre et de lumière
(...), du mouvement perpétuel des eaux et de cette teinte
bleue et rose qui fait l'atmosphère de Venise(52);*

sans doute le voyage est-il, dans la vie sentimentale du poète, l'épisode le plus heureux de sa liaison avec Marie Mattei; sans doute fut-il aussi un pèlerinage fructueux aux sources de la Renaissance italienne. Il n'en demeure pas moins que la Venise d'Italia conforte, on l'a vu, l'image de la ville mourante qu'avait imposée dans les années 1830 l'oeuvre de Byron. Et aussi glorieuse qu'ait été l'histoire de la Sérénissime République, aussi splendide qu'ait été son art, ils se révèlent finalement impuissants à dissimuler la décrépitude qui menace inévitablement toute forme de vie et d'art. Mais la Venise d'Italia, si elle n'échappe pas à cette double postulation, dont la tyrannie régit toute l'oeuvre de Gautier, apporte peut-être à l'inquiétude du poète une réponse inattendue. C'est du moins ce que suggère une remarque qui affleure à la fin du chapitre XI. Achevant la revue des palais du Grand Canal, le promeneur arrive dans une zone passablement éprouvée par le siège de 1849 et son regard s'y arrête à un singulier détail:

A cette hauteur environ où s'embranche le Canareggio, on aperçoit les traces du siège et du bombardement des Autrichiens;; quelques projectiles sont arrivés jusqu'au palais Labbia, qui a brûlé, et ont sillonné la façade inachevée de San-Geremia. D'une construction effondrée, caprice étrange des boulets dans leur destruction intelligente, il ne reste plus d'apparent qu'un crâne de marbre sculpté au sommet d'un mur, comme si la mort, par une sorte d'effroi respectueux, avait reculé devant son blason(53).

On peut se demander si la fonction apotropeique de cette représentation de la mort, vérifiée devant l'édifice effondré, n'est pas révélatrice d'une logique implicite, susceptible de s'étendre plus généralement à la réalité

vénitienne, la ville mourante se révélant alors, paradoxalement, le lieu le moins incertain pour tenir la mort à distance. Peut-être la "fraîche oasis"(54) de "la vie à Venise"(55) n'est-elle en définitive accessible qu'au terme de cette plongée piranésienne dans les

ondes épaisses et noires comme celles du Cocyte(56)

que décrit le chapitre inaugural et qui rendraient ainsi le voyageur provisoirement moins vulnérable à la menace. Et peut-être faut-il chercher là le sens de cette concession insolite, manière de sacrifice symbolique qui, dans le même chapitre inaugural, précède immédiatement la découverte de la ville:

Nous n'étions plus qu'à une demi-heure de la Venise véritable, et nous qui n'avons jamais souhaité qu'un seul grain de poussière accélérât sa chute dans le sablier, tant nous sommes sûr que la mort arrivera, nous aurions volontiers supprimé de notre vie ces trente minutes(57).

Marie-Hélène GIRARD
Université Paris X-Nanterre

NOTES

1. C'est le titre du volume dans lequel parut, en 1852, chez V. Lecou, l'ensemble des vingt-huit premiers feuillets que Gautier avait consacrés à l'évocation de son voyage en Italie de 1850. Sur l'histoire de ce texte, voir Charles Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des oeuvres de Théophile Gautier*, Paris, Charpentier, 1887, tome I, pp. 437-438.
2. Sur ce séjour, voir Claude-Marie Senninger, *Théophile Gautier, une vie, une oeuvre*, Paris, Sedes, 1994, pp. 297-308.
3. *Italia*, Paris, Hachette, 1830, 3e édition, p. 321. C'est à cette édition que se rapportent nos références.
4. Paris, 1819.
5. Voir Guy Dumas, *La Fin de la République de Venise, aspects et reflets littéraires*, Paris, 1964.
6. Byron, *Oeuvres*, Paris, Ladvocat, 1819-1821, tome VIII.
7. Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. M. Levaillant, Paris, Garnier, 1950, tome II, p. 336.
8. "Venise", *Le Landscape français*, Paris, L. Janet, 1833 (1832).
9. Louis Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, Paris, Sautelet, 1828, tome I, p. 71.
10. "Voyages littéraires", *La Charte de 1830*, 6 janvier 1837, repris dans *Fusains et eaux-fortes*, Paris, Charpentier, 1880. Sur l'histoire de ce texte, voir S. de Lovenjoul, op. cit., tome I, p. 111.
11. *Italia*, p. 324. Voir également pp. 88 et 150.
12. *Ibid.*, p. 152.
13. *Ibid.*, p. 157.
14. *Ibid.*, p. 158.
15. *Ibid.*, pp. 215-216.

16. *Ibid.*, p. 157.
17. Daniele Manin, qui devait mourir en exil à Paris en 1857, avait été chef du gouvernement provisoire, après avoir pris la tête du soulèvement qui avait chassé les Autrichiens de Venise; il avait dû s'enfuir après la reddition qui mit fin le 23 août 1849 au siège de la ville.
18. *Italia*, p. 309.
19. *Ibid.*, p. 263.
20. *Ibid.*, p. 265.
21. *Ibid.*, p. 267.
22. *Ibid.*, p. 215.
23. Antoine-Claude Pasquin dit Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, Paris, Lenormant, 1831, tome I, p. 360.
24. Voir également *Italia*, p. 158.
25. *Ibid.*, p. 315.
26. *Ibid.*, p. 170.
27. *Ibid.*, p. 77.
28. *Ibid.*, p. 82.
29. *Ibid.*, p. 82.
30. Voir notamment chapitre XX, pp. 260-261.
31. *Ibid.*, pp. 310-311.
32. *Ibid.*, p. 310.
33. *Ibid.*, p. 260.
34. *Ibid.*, p. 77.
35. *Ibid.*, p. 73.
36. *Ibid.*, p. 108.
37. *Ibid.*, pp. 111-112.
38. Voir *Les Jeunes-France*, éd. R. Jasinski, Paris, Flammarion, 1974, pp. 70 sqs. Le texte avait paru pour la première fois en novembre 1832 dans les *Annales romantiques* pour 1833.
39. *Italia*, p. 129.
40. *Ibid.*, p. 147.
41. Antoni Zanchi (Este 1631-Venise 1722) et Pietro Negri (ca 1635-après 1677).
42. *Italia*, pp. 303-304.
43. *Ibid.*, pp. 247-248.
44. *Ibid.*, p. 249.
45. *Ibid.*, p. 141.
46. *La Presse*, 1er septembre 1851.
47. Le feuillet qui allait constituer le chapitre XXI d'*Italia* parut d'abord dans *La Presse* du 26 octobre 1851.
48. *Italia*, p. 270.
49. *Ibid.*, p. 324.
50. *Ibid.*, p. 322.
51. Emile Bergerat, *Théophile Gautier, Entretiens, souvenirs et correspondance*, Paris, Charpentier, 1879, pp. 140-141.
52. *Italia*, p. 158.
53. *Ibid.*
54. La formule à laquelle *Italia* fait écho est empruntée à une lettre de Marie Mattei à Gautier datée du 8 mars 1851 (Théophile Gautier, *Correspondance générale*, éd. Cl. Lacoste, Genève-Paris, Droz, 1985, tome IV, p. 311).
55. C'est le titre du chapitre XII d'*Italia* et c'est aussi la rubrique sous laquelle parut la

seconde série des feuilletons publiés par *La Presse*, à partir du 12 septembre 1851.
56. *Italia*, p. 76.
57. *Ibid.*, p. 73.

**CROQUIS ET POCHADES DE LA CAMARDE
SUR LE VIF, DE MEMOIRE, DE CHIC
OU D'APRES LES MAITRES**

Le jeune rapin Théophile Gautier entre en littérature avec sa présentation à Sainte-Beuve de "La Tête de mort", transposition en poésie de ce que le vocabulaire des Beaux-Arts appelle une *vanité*. Les dernières lignes publiées par le salonnier, avant sa disparition, sont consacrées à deux tableaux d'inspiration funèbre signés par Jean Paul Laurens.

Entre ces regards extrêmes jetés sur l'au-delà, les thèmes macabres inspirent fréquemment le poète, le conteur, le reporter, le librettiste, le feuilletoniste, bien davantage que ne peuvent l'expliquer les influences romantiques, la mode Jeune-France, la lecture des illuminés, la vogue du spiritisme.

D'anciens, Maxime Du Camp le premier, ont cherché la raison de cette obsession singulière du polygraphe dans une phobie de la dégradation universelle des formes, corollaire de son idéal esthétique comme de son angoisse devant la fuite du temps:

*Sa crainte de la mort, qui fut réelle et dont il ne
se cachait guère, était surtout faite de l'horreur que
lui inspirait la dissolution de l'être humain. Jamais il
n'était entré à la morgue(1).*

Sur ce dernier point, Maxime Du Camp est contredit par le témoignage d'un autre intime, Arsène Houssaye. La fin tragique de Gérard de Nerval, l'ami parmi les amis, contraignit en effet Gautier à surmonter, au moins à la date du 26 janvier 1855, son aversion du lieu, où, selon l'étymologie, on peut dévisager les cadavres:

*Je rencontrai Théo à la morgue. Il avait la pâleur du
mort, et ne pouvait croire à cet horrible spectacle:
Gérard sur la dalle des suicidés, nu et froid comme une
statue, l'oeil ouvert, nous regardant sans nous voir(2).*

Ce que Maxime Du Camp voulait dire, sans doute, c'est que Gautier

ne comptait pas parmi la foule habituelle des voyeurs, des badauds qui se pressaient sans motif dans la galerie des visiteurs(3).

La vision ineffaçable du corps inanimé de son alter ego, allongé sur la dalle, inspirera à Gautier une scène de son prochain conte fantastique, *Avatar*:

*Le comte Olaf Labinski aperçut un spectacle effrayant
qui le fit frissonner malgré sa bravoure. Une table de
marbre noir supportait le corps d'un jeune homme nu
jusqu'à la ceinture et gardant une immobilité cadavérique
(4).*

Avant cette pénible visite, Gautier avait relaté quelques autres face à face avec des cadavres anonymes que rien, sinon la curiosité, ne l'obligeait à aller "morguer".

Ainsi, en 1840, sur la route de l'Espagne, ne manque-t-il pas de visiter à Bordeaux, en parfait touriste, la crypte de la tour Saint-Michel, où sont conservés et exposés, dressés contre la muraille, une collection de corps naturellement momifiés, lugubre sarabande qui avait impressionné Victor Hugo. Et quelques jours plus tard, à l'étape de Vergara, affamé par la route, mais non rassasié de visions macabres, il est sur le point de délaisser la table d'hôte au passage d'un convoi funèbre:

*-en Espagne on porte les morts la face découverte(5)-
si le dégoût affecté d'une charmante convive ne l'en dissuadait:
Un mort passa, -partant pour le royaume noir;
Et comme je voulais descendre pour le voir,
(Car sur le front des morts le rêveur cherche à lire
Ce terrible secret qu'aucun d'eux n'a pu dire),
L'Espagnole, posant ses doigts blancs sur mon bras,
Me retint et me dit: -"Oh! ne descendez pas,
Cela vous donnerait, à coup sûr, la nausée!(6)*

Vladimir Jankélévitch nous a enseigné que cette impérieuse curiosité, associée à l'angoisse, renforcée par l'angoisse, qui pousse à dévisager sans discrétion morts et mourants -non seulement le philosophe, non seulement le "rêveur", mais chacun des mortels- est une tentative désespérée de saisir l'insaisissable:

Si nous fixions assez intensément les traits de celui qui va mourir, si nous avons la force d'en interpréter l'expression, peut-être pourrions-nous, je ne dis pas apprendre, et encore moins comprendre, mais tout au moins surprendre quelques bribes du grand secret(7).

Cependant, le regard interrogateur que Gautier porte occasionnellement sur les cadavres se singularise par ce qu'il a conservé des heures d'apprentissage à l'atelier de Rioult. A la commune curiosité métaphysique s'ajoute chez lui la curiosité esthétique. D'une certaine façon l'écrivain est resté peintre:

*...ce n'est pas de l'encre qu'il emploie, ce sont de
couleurs et des lignes*

remarque Sainte-Beuve(8).

Son talent descriptif reste redevable à l'habitude, prise devant le cheval, de considérer le modèle attentivement, objectivement, de le détailler, de ne plus y voir, finalement, par excès de concentration, qu'une simple modulation de tons. Pour concevoir jusqu'où peut aller le détachement d'un artiste face à la réalité, fût-elle une triste réalité, on peut se référer à cette confiance de Claude Monet:

*Un jour, me trouvant au chevet d'une morte qui m'avait été
et m'était toujours très chère, je me surpris, les yeux fixés sur
la tempe tragique, dans l'acte de chercher machinalement la
succession, l'appropriation des dégradations de coloris que la
mort venait d'imposer à l'immobile visage. Des tons de bleu,
de jaune, de gris, que sais-je(9)?*

Tout comme la création, la contemplation d'une oeuvre d'art, surtout par un connaisseur pratiquant à ses heures, peut conduire à se délecter de la représentation d'un objet en lui-même exécration(10). A Tolède, nous voyons Gautier s'extasier longuement devant un gisant en albâtre dû au ciseau réaliste de Berruguette:

*La mort lui a pincé le nez de ses maigres doigts, et la
contraction suprême des muscles, cherchant à retenir l'âme
près de s'échapper, lui bride les coins de la bouche et lui effri-
te le menton; jamais masque moulé sur un mort n'a été plus
sinistrement fidèle; et cependant la beauté du travail est telle,
que l'on oublie ce que ce spectacle peut avoir de repous-
sant(11).*

Oubli dans l'instant même, mais impression profonde. C'est l'exacte image de ce masque émacié et livide que sa bonne mémoire visuelle lui restituera, tenant la fonction d'un carnet de croquis retrouvé, quand il racontera, longtemps après, dans *Le Capitaine Fracasse*, la fin de Matamore:

*Le masque ainsi éclairé n'offrait plus les couleurs de la vie.
Il était d'un blanc de cire. Le nez pincé aux ailes par les doigts*

nouveaux de la mort luisait comme un os de seiche; la peau se tendait sur les tempes (...) la tête de mort sculptée par la main du graveur apparaissait déjà à travers ce visage pâle... (12).

Le point de vue esthétique ne porte pas obligatoirement à la délectation. Certaines grimaces de la camarade paraissent à Gautier de trop mauvais goût. Lorsqu'il se rend au théâtre de Vittoria, les images fantastiques de Bordeaux sont encore très fraîches et "surimpressionnent" sa vision du baile nacional. Le couple de danseurs qu'il décrit ne paraît-il pas s'être détaché du groupe des momies contorsionnées, pour se lancer ici dans un pas de deux de leur macabre farandole?

La pauvre femme, qui s'était plâtrée avec du mauvais blanc, avait une teinte bleu de ciel qui rappelait à l'imagination les images anacréontiques d'un cadavre de cholérique (...) quant à l'homme (...) il avait une physionomie de fossoyeur s'entermant lui-même (...) si, au lieu de castagnettes il avait eu en main un rebec gothique, il aurait pu poser pour le coryphée de la danse des morts sur la fresque de Bâle(13).

Diptyque pittoresque, le simulacre burlesque de la mort, involontairement suggéré par les exécutants de ce boléro, faisant pendant à la fausse apparence de vie des momies mises en scène à la Tour Saint-Michel, l'une et l'autre ambiguïté indisposent le voyageur, pourtant parti à la recherche du "drôle", mais éprouvant devant ces parodies un désagrément mélangé, peut-être plus esthétique qu'existenciel.

En quelques autres occasions, nous le retrouvons troublé devant les sortes de trompe-l'oeil par lesquels, soit des procédés artistiques d'imitation excessive, soit certains artifices de conservation funéraire ou muséographique, font douter le spectateur ou l'observateur de la certitude du repos définitif. Bientôt ce sera devant le Christ trop réaliste de la cathédrale de Burgos:

...aucun détail n'est oublié. Rien n'est plus lugubre et plus inquiétant que ce long fantôme crucifié, avec son faux air de vie et son immobilité morte...(14).

L'art espagnol abonde en oeuvres noires:

Ce qu'il y a en Espagne de tableaux effroyables ne peut s'imaginer

constate le voyageur. A chaque pas de son périple il reçoit une leçon de peinture ténébreuse, la plus frappante à l'hôpital de la Charité de Séville, où il méditera, fasciné par deux tableaux de Juan Valdes Leal,

particulièrement celui où deux cadavres de premier plan, l'évêque et le chevalier, à demi rongés par les vers, semblent se dresser hors de leurs cercueils ouverts(15).

Au salon de 1872, guetté lui-même par la Grande Faucheuse, il repensera une dernière fois à "los dos cadaveres" en commentant une scène de profanation brossée par Laurens, "L'Exhumation du pape Formose":

Cette chaire jaune de l'embaumement, parodie de la vie, qui permet au cadavre des simulacres d'actions humaines, inspire plus d'épouvante par ce reste de fausse animation que la pourriture abandonnant les os pour retourner franchement à la terre(16).

Une dépouille mortelle ne lui paraît convenable, plastiquement présentable, que rendue à l'état de squelette suffisamment patiné par le temps. Or, à la différence des antiques, non seulement les Espagnols, mais la plupart des artistes de culture chrétienne, se complaisent à représenter la Mort, même symboliquement, tantôt par les affres d'un agonisant, tantôt par la mortification d'une charogne humaine. C'est ce qu'il constate encore et déplore à l'église de Lübeck, sur une réplique de la "Todtentanz":

... la mort n'est pas figurée par un squelette blanc, poli, nettoyé, chevillé de crins aux articulations, comme un squelette de cabinet anatomique, cela serait trop joli pour la vieille Mob; elle apparaît à l'état de cadavre, en décomposition plus ou moins avancée...(17).

C'est bien, comme il l'explique lui-même, "pour des raisons purement plastiques" que cet admirateur du paganisme, égaré dans un siècle tourmenté, se sent plus apaisé au cimetière de Scutari, baigné de la lumière méditerranéenne(18), qu'au Père-Lachaise, au point de se risquer à lorgner l'intérieur d'une tombe fissurée:

Je me penchai par cette lucarne ouverte sur le néant, et je pus surprendre, tout à mon aise, la poussière humaine en déshabillé. J'apercevais le crâne, jaune, livide, grimaçant (...). Loin de m'effrayer comme je m'y attendais, ce spectacle me rassura. Il n'y avait plus là réellement que du phosphate de chaux...(19).

Mais alors que l'auteur de *La Comédie de la mort* parvient à flâner sans tristesse et peut rêvasser, rasséréiné, dans les cimetières de Constantinople, c'est au musée tout proche que le reprend son inguérissable inquiétude, devant de simples mannequins de cire, revêtus d'an-

ciens costumes ottomans:

En regardant derrière les vitrages ces têtes moustachues ou barbues, aux prunelles fixes, aux couleurs grimaçant la vie, éclairées par une faible lumière oblique, on éprouve une impression étrange, une sorte de malaise indéfinissable. - Cette réalité grossière, différente de celle de l'art, inquiète par l'illusion même qu'elle produit; en cherchant la transition de la statue à l'être vivant, on a rencontré le cadavre; ces visages enlumines où nul muscle ne tressaille, finissent par faire peur comme ces morts fardés qu'on emporte la face découverte. Aussi comprenons-nous très bien la terreur que les masques inspirent aux enfants(20).

On voit s'associer, à ce moment, dans l'imaginaire d'un auteur chez qui le primitif ne s'est pas tout à fait effacé, deux de ses thèmes de prédilection, deux sources de fantastique: la réanimation apparente des trépassés et l'énigme du déguisement: la vie simulée et la mort dissimulée.

Gautier sent bien que le carnaval du monde moderne a conservé au moins une petite part du mystère des mascarades primitives où les esprits ancestraux étaient supposés se réincarner. Dès ses débuts de chroniqueur à La Presse, en 1838, au retour du bal de l'Opéra, il révèle son aversion instinctive pour le masque complet du domino:

... ce hideux masque, modelé dit-on par Michel-Ange, qui a le profil bestialement cabré de la chèvre et la laideur camarade de la tête de mort(21).

Son jugement n'a pas varié en 1861, quand il se laisse intriguer dans un bal moscovite:

Derrière le déguisement, nous supposons plus volontiers la laideur que la beauté (...) Ce vilain morceau de soie noire, avec son profil de chèvre camuse, ses yeux bridés et sa barbe de bouc, nous semble le moule des visages qu'il recouvre...(22).

D'autres fois, c'est l'extrême laideur d'une face, aperçue au hasard des excursions, qui lui rappelle l'aspect macabre du masque détesté, comme dans ce croquis fait à Constantinople, de vieilles mendiants mal voilées d'une

loque de mousseline, bossuée par l'arcure de leur bec d'oiseau de proie, et jeté comme un suaire sur leur visage hideux (...) Le masque ajoute à l'expression; ce que l'on voit est affreux, mais ce que l'on rêve est épouvantable(23).

Au musée, dans un salon, au coin d'une rue, le visionnaire croit voir se dessiner la physionomie funeste, sur une tête de cire, dans les traits rigides d'un loup, sous les plis du litham. Quant au corps, chair si vite corrompue, est-il autre chose qu'une défroque de masque, accoutrement très provisoire? C'est la métaphore qu'il développe, au cours d'une soirée particulièrement ennuyeuse du Théâtre des Variétés, en improvisant ce quatrain:

*Qu'est-ce qu'un tombeau? -Le vestiaire où l'âme
Au sortir d'un théâtre et son rôle joué, Dépose ses habits d'enfant,
d'homme ou de femme
Comme un masque qui rend un costume
loué.(24)*

Idée reprise dans *Avatar*:

*Voilà, dit le docteur, votre déguisement tout préparé; il est
un peu plus difficile à mettre qu'un domino loué chez
Babin(25).*

Aussi est-il tenté de regarder chaque visage, familier ou inconnu, comme un des innombrables masques sous lesquels "la mort multiforme" dissimule sa grimace d'intrigante. Depuis qu'il a observé de trompeuses couleurs sur les joues de sa Cydalise mourante, il lui est arrivé de deviner la funeste présence jusque sous les traits les plus charmants, d'imaginer

les cadavres hideux dans des figures roses(26).

A la coquette de Vergara, insouciant dans son "éclat vermeil", il prédit son inéluctable putréfaction:

Ta figure est déjà bleue et décomposée(27).

Il ébauche, par anticipation, le portrait funèbre de Marie Mattéi, personne aussi angoissée que son amant par l'idée de sa fin, une dernière fois fardée:

*Un peu de rouge à la pommette
Un peu de noir au bord de l'oeil(28),*

avant de passer de l'autre côté du miroir.

Ne faisant que masquer les morsures du temps, le maquillage est une vaine tentative d'immortaliser la beauté évanescence. Si le poudrage donne

à l'épiderme un mica de marbre(29),

alors que le fard prétend rivaliser avec l'éclat fugace d'une carnation, ce ne sont là qu'illusoire victoires sur la disparition finale.

Le souvenir d'une belle disparue, fixé sur la toile par le talent du por-

traitiste, n'est finalement pas moins périssable que les artifices de la toilette.

La critique a relevé dans les écrits de Gautier de nombreux rappels d'une hallucination, supposée remonter à l'enfance: l'animation de vieux portraits et des personnages figurés sur d'antiques tapisseries. Notons et soulignons que cette hallucination répétée semble favorisée, sinon induite, par le mauvais état de conservation des oeuvres considérées. Ou bien les laines ont perdu la fraîcheur de leurs coloris:

...les couleurs altérées par le temps produisaient de bizarres transpositions de nuances (...) les chairs ressemblaient à du bois et les nymphes qui se promenaient sous les ombrages déteints de la forêt avaient l'air de momies démaillotées, leur bouche seule, dont la pourpre avait gardé sa teinte primitive, souriait avec une apparence de vie(30).

Ou bien la matière peinte s'est craquelée, ou bien encore le vernis des tableaux s'est opacifié:

A force de plonger opiniâtrement mes yeux sous le voile de fumée, épaissi par des siècles, ma vue se brouillait, les contours des objets perdaient leur précision, et une espèce de vie immobile et morte animait tous ces pâles fantômes des beautés évanouies..(31).

Parfois même, l'altération de l'ouvrage est telle qu'elle rappelle inévitablement celle des chairs putrides:

..deux ou trois de ces toiles chancées et couvertes d'une fleur de moisissure présentaient des tons de cadavre en décomposition(32).

C'est au château de son amie la baronne d'Ahlefeld, dans la galerie des ancêtres, que Gautier analyse le plus clairement les conditions objectives de son illusion obsédante:

Ces nobles personnages, pâlis, décolorés par le temps, prenaient une apparence spectrale alarmante; certains tons avaient résisté aux années plus que d'autres, et cette décomposition inégale produisait les effets les plus bizarres: une jeune comtesse, très gracieuse du reste, avait gardé dans sa pâleur exsangue des lèvres du carmin le plus vif et des prunelles d'un azur inaltéré; cette bouche et ces yeux vivants faisaient avec sa blancheur de morte un contraste fantasmagorique peu rassurant. Quelqu'un semblait vous regarder à travers cette toile comme à travers un masque(33).

De ces tapisseries et de ces tableaux abîmés, davantage que le dessin brouillé des figures représentées (peu surprenant pour un myope), c'est la disharmonie des tons qui dérange la conscience imageante du coloriste né, et la fait osciller entre l'irréalité de l'objet esthétique évoqué et la matérialité de la surface peinte ou tissée. Et cela, parce qu'il pense constamment en couleurs, comme plusieurs l'ont remarqué(34), c'est à la façon d'un véritable peintre que l'écrivain pense les couleurs et en jouit. Il les apprécie pour leur qualité purement sensorielle, dans leurs rapports heureux ou malheureux, indépendamment de leur fonction littéraire, descriptive ou symbolique. C'est avant tout un déplaisir d'ordre esthétique qui porte son imagination à entrevoir le cadavre dans un portrait défiguré, à soupçonner une présence surnaturelle sous tout ce qui ressemble à un masque.

Sur sa palette incomparable(35), outre les blancs cireux et les bleus délavés, que la proximité d'une pointe d'incarnat rend encore plus livides, outre les jaunes terreux et les verts éteints avec lesquels il a brosse sans complaisance les affreux visages des trépassés, aperçus ici et là, Gautier dispose de tons plus flatteurs, réservés à la seule variété de chair morte qui ne suscite pas son dégoût: celle des momies, soustraites aux morsures du "temps vorace" par l'art du taricheute. Le pied détaché du corps de la princesse Hermonthis, découvert chez un brocanteur:

...avait ces belles teintes fauves et rousses qui donnent au bronze florentin un aspect chaud et vivace, si préférable au ton vert-de-grisé des bronzes ordinaires qu'on prendrait volontiers pour des statues en putréfaction...(36).

Les mêmes nuances, empruntées aux maîtres italiens, sont choisies pour rendre la beauté du corps de la reine Tahoser, dégagé de ses bandelletes:

...la peau d'un brun clair avait la nuance blonde d'un bronze florentin neuf; et ce ton ambré et chaud qu'on admire dans les peintures de Giorgione et de Titien, enfumés de vernis, ne devait pas différer beaucoup du teint de la jeune Egyptienne de son vivant(37).

Si Gautier ne mit les pieds à la Morgue, un jour funeste, que contraint, poussé par le devoir d'amitié, c'est avec la plus vive excitation qu'il se rend au pavillon égyptien de l'Exposition Universelle, pour assister en petit comité au démaillotage d'une momie et assouvir, il l'espère, son "irrésistible désir rétrospectif".

Moi, rien ne m'exciterait comme une momie

s'était-il vanté auprès des frères Goncourt(38). Pourtant la réalité se montre moins séduisante que la fiction. Une certaine déception est perceptible dans la relation que le feuilletoniste fait d'une scène semblable à celle qu'il avait imaginée dans son *Roman de la momie*. Nes-Khons dénuée paraît moins jolie que la Tahoser de son rêve:

Le torse montrait sa peau rougeâtre où le contact de l'air faisait venir une fleur bleue semblable au chanci des tableaux (...) Ce n'est plus guère qu'une peau enveloppant des os, et comment retrouver dans ces lignes sèches et raides les sveltes contours des femmes égyptiennes telles qu'on les voit peintes dans les temples, les palais et les tombeaux...(39)?

Tout comme la création picturale, l'embaumement ne procure qu'une éphémère éternité à la beauté, idée fixe à jamais hors d'atteinte.

En accompagnant Théophile Gautier sur le motif, puis en regroupant dans notre musée imaginaire ses croquis de cadavres, des ébauches de masques mortuaires, plusieurs pochades de scènes macabres et quelques copies de tableaux particulièrement tragiques, exécutés avec des mots à défaut de pigments, nous avons tenté de comprendre ce qu'apporte à l'écriture, à l'invention littéraire, un oeil exceptionnel, lorsque celui-ci considère l'objet le plus repoussant et cependant le plus fascinant, la négation de son idéal esthétique.

Ce n'est pas tellement la richesse du vocabulaire appris dans les ateliers qui fait l'originalité du talent de Gautier (D'autres plumes ont excellé dans l'écriture artiste). Ce n'est pas davantage dans la justesse et la précision descriptives, le *rendu* et le *fini* de ses "transpositions d'art", qu'il faut chercher sa *touche* personnelle, sa signature incontestable.

Georges Poulet a expliqué comment Gautier, par puissance visuelle *ne peut s'empêcher de distinguer, en même temps que la beauté actuelle (d'une forme) les signes qui en laissent prévoir la ruine et la fin(40).*

L'écrivain avait en effet ce don, digne d'un peintre, de voir et de faire voir simultanément l'ensemble et le détail significatif de ce qu'il observait. Il lui suffit de forcer le trait d'un maquillage disgracieux, de souligner le profil busqué d'un masque, d'exagérer la pâleur d'un épiderme pour qu'un visage vivant prenne l'expression d'une face morte. Inversement, en jouant de l'effet d'un éclairage frisant ou vacillant, il parvient à suggérer le frémissent de la peau factice d'un gisant ou des joues lisses d'une tête de cire. Il sait mettre en valeur la pétillance d'une prunelle sur un portrait embué ou craquelé, l'éclat d'un oeil d'émail dans l'orbite d'une momie, illusions de regards vivants.

C'est en s'inspirant de telles choses vues qu'il a peuplé son microcosme d'être doubles, troublants, paraissant tantôt morts, parfois vifs, créations littéraires qui font penser à ces figures ambiguës qu'étudie la psychologie de la vision, dont la forme très particulière permet deux interprétations, bizarrerie exploitée par exemple dans certaines compositions de Salvator Dali.

La singularité du regard de Gautier tient essentiellement dans cette indécision, ce mouvement de va-et-vient entre le monde réel et sa double image irrationnelle. Surmontant son aversion instinctive il a osé peindre la Camarde, banale et mystérieuse, parce qu'elle n'est pas un modèle comme les autres. N'est-elle pas le futur portrait de chacun de nous, et pour un Narcisse doué de double vue, son propre autoportrait?

Théophile Gautier se plaignait auprès de son gendre que
le livre lui avait volé tous ses sujets de tableaux
(41).

C'est pourtant par ses livres qu'il nous laisse imaginer l'oeuvre picturale qu'il avait dû se contenter de rêver.

Michel DELPORTE

NOTES

1. Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, Balland 1984, P. 67.
2. Arsène Houssaye, *Confessions*, tome 4, p. 308.
3. "... les gamins qui y viennent comme à un spectacle, appellent les corps exposés, les artistes: lorsque par hasard la salle d'exposition est vide, ils disent: il y a relâche", Maxime Du camp, *Paris, ses orgues, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXe siècle*, tome I, p. 338.
4. *Récits fantastiques*, Garnier-Flammarion, p. 313.
5. *Voyage en Espagne*, Garnier-Flammarion, p. 368.
6. *Poésies complètes*, Nizet, tome II, p. 265.
7. Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, Flammarion, p. 368.
8. Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*.
9. Georges Clémenceau, *Les Nymphéas*, pp. 19-20.
10. "L'objet esthétique est constitué et appréhendé par une conscience imageante qui le pose comme irréel", Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Idées, p. 367.
11. *Voyage en Espagne*, op. cit., p. 217.
12. *Le Capitaine Fracasse*, Garnier-Flammarion, p. 217.
13. *Voyage en Espagne*, pp. 87-88.
14. *Op. cit.*, p. 106.
15. *Op. cit.*, p. 369 et *Poésies complètes*, tome II, pp. 304 et 308.
16. *Le Bien public*, 17 juin 1872.
17. *Voyage en Russie*, la Boite à documents, p. 76.

18. Cf Marcel Voisin, *le Soleil et la nuit*, Bruxelles, 1981, et particulièrement les pp. 194-196.
19. *Constantinople*, Charpentier, p. 162.
20. *Op. cit.*, pp. 313-314.
21. *Histoire de l'Art dramatique.....*, tome I, p.105.
22. *Voyage en Russie*, pp. 306-307.
23. *Constantinople*, pp. 83-84.
24. *Poésies complètes*, tome II, p. 285.
25. *Récits fantastiques*, p. 316.
26. *Poésies complètes*, tome II, p.25.
27. *Ibid.*, tome II, p. 266.
28. *Ibid.*, tome 3, p.25.
29. *La Peau de tigre*, Michel Lévy, p. 359.
30. *Mademoiselle de Maupin*, Classiques Garnier, p. 280.
31. *Ibid.*, p.314.
32. *Le Capitaine Fracasse*, p. 6.
33. *Voyage en Russie*, p. 58.
34. Particulièrement Marie-Claude Schapira *Le Regard de Narcisse*, Presses universitaires de Lyon, p. 217.
35. "Il n'y avait pas sur sa palette de peintre la millième partie des tons qu'il a sur sa palette d'écrivain", Emile Bergerat, *Théophile Gautier intime*, Charpentier 1879, p. 257.
36. *Récits fantastiques*, p. 182.
37. *Le Roman de la momie*, Garnier-Flammarion, p. 56.
38. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, tome VI, p. 155.
39. *L'Orient*, tome II, p. 108.
40. Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, tome I, p.317.
41. Emile Bergerat, *op. cit.*, p. 242.

“L’ART ROBUSTE SEUL A L’ETERNITE” GAUTIER ET LA SCULPTURE ROMANTIQUE

Contre la mort: l’éternité artistique

La thématique de la mort dans l’oeuvre de Gautier s’accompagne d’une autre préoccupation qui marque plus particulièrement sa critique artistique. Il s’agit du rôle que l’art joue contre l’effet d’anéantissement qu’apporte inévitablement la mort:

Que reste-t-il d’une civilisation morte?

s’exclame en 1840 notre critique, qui s’empresse de répondre:

Quelques fragments de poèmes et de statues, du marbre et des vers, deux choses indispensables; tout le reste, politique, philosophie, industrie, science, est bien peu de chose au bout de deux mille ans(1).

L’année suivante, Gautier précise:

Il n’y a d’éternel dans ce monde où nous sommes que le génie et la beauté. Les religions, les lois, les moeurs, les civilisations et les empires, tout cela passe... mais un vers d’Homère, un contour de Phidias, un trait de Raphaël, sont impérissables(2).

C’est grâce à l’art que le “génie” et la “beauté” peuvent être sauvés de la mort. Mais ce sont surtout les matières dures - notamment le marbre, le bronze(3), l’émail, certaines pierres et la poésie (“cette sculpture de l’idée”)(4)- qui permettent de fixer la pensée, de “sceller” le rêve humain. C’est “l’art robuste” qui est le véhicule par lequel le “rêve” de l’artiste s’approche de l’éternité. C’est ainsi que le poème connu sous le nom de “L’Art”, écrit en 1865, en réponse à l’“Odelette” de Banville à Gautier contient une mini-synthèse de la critique d’art sculptural de Gautier:

Tout passe. -L’art robuste

Seul a l’éternité,

Le buste

Survit à la cité(5).

Paru d’abord dans *L’Artiste* en 1857 avant d’être recueilli l’année suivante dans *Emaux et Camées*, dont, aux dires de Gautier, il devait clore le volume et en constituer un résumé, ce poème a de nombreuses variantes. Dans la première version, la strophe finale -poétiquement moins affinée que celle de la version définitive- reste toutefois plus près

de la pensée énoncée par le critique d'art:

Dans la matière dure

Scelle ton rêve, afin

Qu'il dure

Tant que le monde ait fin(6).

Si l'on veut préserver d'extinction l'idéal artistique, il faut choisir un matériau capable de résister à l'épreuve du temps. Sinon,

le temps efface l'Art avec un doigt trop prompt

-ce qui pourrait être le cas, par exemple, en peinture:

Le Vinci sous son crêpe à peine se devine... Michel

Ange s'éteint aux murs de la Sixtine

déclare Gautier dans son "Sonnet I" à Claudius Popelin, dont l'"immarcescible émail" abrite le travail "contre les ans"(7).

Pour le critique d'art du Salon annuel et des Envois de Rome, c'est la sculpture qui s'impose:

Le plus réel et le plus abstrait de tous les arts, le

plus noble aussi... qui donne à la forme l'éternité dont

peut disposer l'homme(8).

Comment sauver de la mort la forme?

Toutefois, en proclamant en 1836 la sculpture

le premier de tous les arts(9),

le jeune Gautier se trouve devant un dilemme. Car les tendances matérialistes et quantitatives de la majorité bourgeoise sous la Monarchie de Juillet n'ont rien fait pour aider l'avenir de la sculpture:

Nous autres Français, blasés et viciés que nous

sommes, nous n'avons de goût qu'aux prétentaileries et

aux petites choses petitement faites

constate notre critique dès son premier Salon en 1833. En 1836, Gautier déclare l'architecture un

art aboli qui ne se manifeste que par des projets sur

papier,

en ajoutant que

ce sera bientôt le tour de la statuaire

dans une civilisation "économe et jalouse" qui

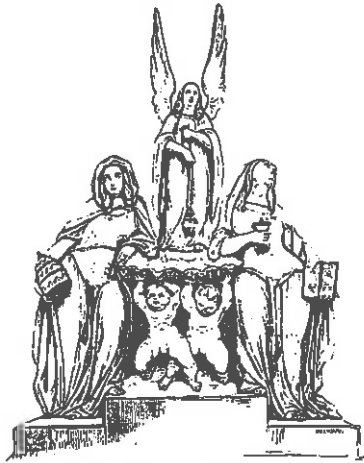
n'a pas besoin d'artistes, mais d'ouvriers(11).

Enfin, en 1837, notre critique conclut que la civilisation contemporaine est

l'ennemie née de tous les arts plastiques et le but



Etienne-Hippolyte Maindron. *Veilléda*
(*Magasin pittoresque*, 1839, p. 149).



Antoine Moine. *Un Bénitier, destiné à l'église de la Madeleine*
(*Magasin pittoresque*, 1836, p. 120).

LE MIROIR DE LA VANITÉ.



(Solon de 1833. — *Lucifer tourmentant un dragon*, par M. Antoine Moine.)

Antoine Moine. *Lucifer tourmentant un dragon (Scène de Sabbat ?)*
(*Magasin pittoresque*, 1833, p. 48).



(Le Miroir de la vanité, créé par le buste par... et l'œuvre de Fauveau.)

Félicie de Fauveau. *Le Miroir de la Vanité* (*Magasin pittoresque*, 1839, p. 148).

*auquel elle tend avec une effrayante rigueur
mathématique, est d'ôter la forme à toute chose(12).*

Que faire alors? Faut-il revenir exclusivement aux modèles de
l'Antiquité,

notre maîtresse en plastique(13)?

Certes pour Gautier, la sculpture est un art
*né du paganisme, et ... restera païen ou cessera
d'être(14).*

Mais rappelons que cette remarque et d'autres de la même époque
s'inscrivent dans un contexte artistique spécifique, où de nombreux cri-
tiques espéraient voir un renouveau de l'art catholique(15).

*Je crains bien que la réaction catholique qui se manifeste
depuis quelques années ne soit funeste à l'art, en ce sens
qu'elle mène insensiblement à la négligence des études anatomi-
ques,*

s'explique Gautier en 1836.

*Du mépris de la matière, on passe bien vite au mépris
de la forme. Dès lors, plus d'art, car dans l'art, la
forme est tout(16).*

Pour Gautier, l'idée chrétienne de la mortification de la chair ne peut
que nuire à un art qui

ne vit que de la nudité(17).

*Sans le nu, point de sculpture, car sans le nu, point
de forme*

avait affirmé le critique l'année précédente(18).

Cependant si Homère, Phidias et Cléomène sont les seuls à avoir
connu

*le vrai beau, l'idéal cherché à travers la forme
humaine(19)*

aux yeux de Gautier, le beau auquel il faut viser n'est pas le beau froid
et usé reproduit par

*cette génération bâtarde, frottée de fausse érudition
et de vrai pédantisme(20).*

Ceux-ci sont de "faux prêtres du beau" car

*ce n'est pas un type qu'ils adorent, c'est un
poncif(21).*

Dès 1836, devant

*ces cuistres indécents, ces grands dadais de sucre
blanc*

nouvellement installés dans le jardin des Tuileries, le jeune critique ne peut s'empêcher de s'exclamer:

Faudra-t-il donc répéter perpétuellement le "Qui nous délivrera des Grecs et des Romains?"?

Pour Gautier, la réponse est claire:

Il me semble que voici déjà longtemps qu'on en abuse et l'on devrait bien les laisser tranquilles et nous aussi(22).

Quelques années plus tard, notant que les types de l'antiquité ont été copiés avec une persévérance infatigable depuis déjà trois ou quatre siècles,

Gautier déclare qu'il existe cependant autre chose dans cette large création(23).

Cette "autre chose" -ces "types des races modernes" marqués par la mélancolie,

cette grande poésie des temps modernes,
ces oeuvres où l'on trouve
quelque chose de vivant, d'attendri, de douloureux ou de passionné(24),

voilà ce que Gautier le critique cherchera dans l'oeuvre de ses contemporains. Dans une ère où la civilisation menace l'existence de la forme même, l'avenir de la sculpture pour Gautier implique la sauvegarde de la forme, mais la forme renouvelée par "le sentiment moderne"(25). Son appel au renouvellement des arts révèle un espoir de voir dans la sculpture contemporaine une synthèse où le

poème du corps humain, sujet inépuisable et éternel
hériterait de l'harmonieux modèle antique, tout en étant infusée de l'idéal moderne.

Il serait beau de reprendre l'oeuvre où les Grecs l'ont laissée, et de continuer cet hymne à la beauté humaine, avec le sentiment et l'idéal modernes(26).

Cette perspective de la sculpture de son temps n'est évidemment pas sans rapport avec une appréciation de la forme classique acquise dans l'atelier du peintre Rioult. C'est sans doute là aussi que notre critique acquiert une répugnance personnelle pour le faux classique, si l'on peut croire que celui-ci s'inspire de sa propre expérience quand il écrit les *Feuillets de l'album d'un jeune rapin*:

Hélas! Voici bien longtemps que je reproduis à l'estompe le torse de Germanicus, le nez de Jupiter

Olympien, et autres plâtras du monde antique(27).

Pourtant si sa formation dans les arts plastiques pousse Gautier vers une préférence pour la belle nymphe antique, c'est son engagement en tant que romantique militant remontant au temps de la bataille d'*Hernani* qui l'incite à appuyer les jeunes sculpteurs voulant rompre avec la vieille tradition. C'est ainsi que Gautier est amené à soutenir les efforts innovateurs en sculpture de la jeune génération -qui est aussi la sienne,

-génération ardente, studieuse, qui essaie, qui cherche toujours(28),

même si la rigueur de leur exécution est jugée parfois insuffisante, et malgré le fait que tout ce qui est moderne

semble conspirer contre cet art essentiellement Païen (29).

Certes un sculpteur comme James Pradier, "cet Athénien du XIXe siècle"(30) est

un des rares artistes qui aient conservé en ce temps malheureux le sentiment de la beauté(31).

Toutefois, même l'oeuvre de Pradier

qui a le plus vif sentiment de l'antique(32)

brille non parce qu'elle continue le type ancien, mais parce qu'il y a un *mélange de style antique et de réalité moderne, d'où l'étude n'exclut pas la pureté(33).*

Or c'est une disponibilité envers ce que peut apporter le moderne à l'"hymne à la beauté humaine", qui incite Gautier à appuyer les tentatives rénovatrices des sculpteurs de son temps.

Seulement le problème de la rénovation dans la sculpture n'est pas isolé de son environnement socio-politico- économique, car la chute de l'Ancien régime, l'établissement d'une monarchie constitutionnelle et la montée de la classe moyenne ont apporté des transformations radicales dans le système de production et de commercialisation de l'art(34). Artiste lui-même, Gautier est bien conscient des conséquences que ces changements pourraient avoir, surtout pour le sculpteur qui préfère souvent garder l'image de l'artiste-martyr plutôt que de faire des concessions à une

civilisation de plus en plus ennemie des arts plastiques(35).

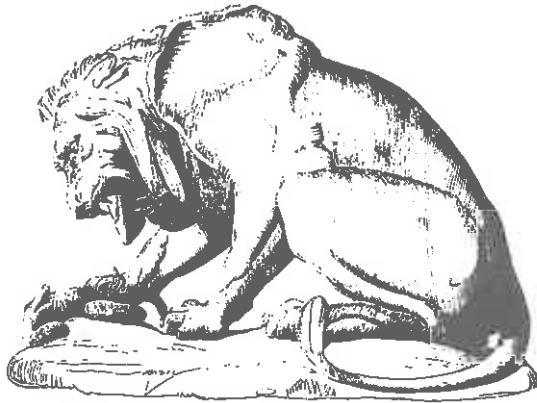
Deux articles consacrés en 1836 à "l'application de l'art à la vie usuelle"(36) offrent une argumentation et une stratégie pour alléger la situation difficile de l'artiste, tout en embellissant la civilisation et en formant le goût du bourgeois privé de notion esthétique.



Antoine Etex. *Cain et sa race après être maudits de Dieu* (*Magasin pittoresque*, 1833, p. 117).



Antoine-Louis Barye. *Tigre dévorant un Garial* (*Magasin pittoresque*, 1855, p. 340).



Antoine-Louis Barye. *Lion au serpent* (*Magasin pittoresque*, 1836, p. 165).



David d'Angers. *Joseph Barra, jeune tambour* (*Magasin pittoresque*, 1839, p. 276).

Il n'est pas douteux que par un sentiment mal entendu de la dignité de leur art, les peintres et les sculpteurs n'aient aggravé les difficultés naturelles de leur position... Les statuaires mettent leur amour-propre à ne faire que de grandes figures misérablement nues, qu'ils gardent dans leurs ateliers après avoir dépensé des sommes énormes pour les faire transporter à l'exposition. S'ils sont connus et s'ils ont des protections au bureau des Beaux-Arts, le gouvernement leur achète leur mannequin de marbre et le fait planter quelque part dans un jardin, dans une place ou dans une arrière-cour. Voilà qui est bien. Mais à la longue, les jardins royaux se remplissent... Personne n'achète de statues en France, et il n'y a peut-être pas deux statues de marbre modernes, hors celles commandées par la liste civile ou la maison du roi, ... le gouvernement fait ce qu'il peut, mais il ne peut tout faire; ses choix sont, il est vrai, souvent d'un goût burlesque... mais... un gouvernement constitutionnel n'est pas obligé d'être fort à l'endroit des Beaux-Arts.... Les grandes familles aristocratiques n'existent plus... On se plaint avec raison du béotisme du bourgeois... mais au bout du compte qu'a-t-on fait pour éclairer son goût et pour le rectifier? -Ce n'est que par la vue perpétuelle d'objets bien composés et d'une élégante proportion, que l'on peut parvenir à acquérir cet art et cette finesse d'appréciation naturelle aux peuples anciens... Si les artistes consentaient à laisser dormir un peu leur orgueil poétique et à travailler à des objets d'un usage appréciable, cet état de chose changerait bientôt... (37).

L'apologie de Gautier en faveur d'une approche réaliste et pratique dans la production artistique tient compte de la "segmentation" (pour emprunter une notion appartenant au domaine du marketing) qui était en train de se produire dans le marché de l'art sous la Monarchie de Juillet. Le gouvernement, la Liste civile, quelques grands mécènes offraient un certain nombre de débouchés pour la "grande sculpture". Mais souvent ces achats n'étaient pas suffisants, même pour soutenir les sculpteurs qui bénéficiaient de commandes. C'est ainsi que la sculpture "à petite échelle" -le portrait-statuette, les bustes, les médaillons et une grande diversité d'objets appartenant au domaine des arts décoratifs- commençait à connaître un grand essor à cette époque. Pour Gautier ce phénomène n'avait rien d'étranger au programme romantique qui prônait une nou-

velle Renaissance dans l'art. Car au fond, il s'agit d'une notion héritée de la Renaissance italienne, selon laquelle architectes, sculpteurs et peintres joignaient leurs talents afin de rendre l'art

une chose familière qu'on respirait dans l'air(38).

Si le bourgeois du XIXe siècle doit reconnaître la valeur éternelle de l'art, il faut rendre l'art accessible au public; il faut ramener la notion d'éternité au niveau de la vie usuelle.

Sauver la forme qui meurt dans une civilisation dépourvue de sensibilité esthétique implique donc une rééducation du goût au moyen d'un vaste projet d'embellissement. En même temps, la forme à sauver doit se rattacher à "cette autre chose" qui vient du sentiment moderne, si l'objet d'art doit retenir son caractère authentique. Dans *Arria Marcella*, Gautier nous dépeint Octavien épris

*d'une grande passion impossible et folle pour tous
les types féminins conservés par l'art et l'histoire*(39).

Or aux yeux de Gautier critique d'art, ce sont les

types des races modernes

qui devraient être conservés par l'art "robuste" de son temps. En effet, pour Gautier, ceux qui osent s'écarter de la route académique pour fixer dans une matière dure l'hymne de la beauté moderne sont ceux qui, au XIXe siècle, sauvegarderont de la mort la forme. Car ce sont ceux qui assureront que la "figuration matérielle" de la forme ne disparaîtra pas pour les "regards vulgaires"(40).

Les esprits audacieux

Mais qui sont au juste ces "oseurs"(41) qui se décident à sortir de l'ornière pour insuffler à la forme moribonde une nouvelle vie? Selon Gautier écrivant sous le Second Empire, longtemps après le triomphe du romantisme, il s'agit de "quelques esprits audacieux" qui voulaient

*faire entrer plus de nature dans le vieux moule
convenu, ce moule dût-il craquer par endroits.*

Le groupe compte plusieurs hommes et une femme: Jean-Pierre David d'Angers, Auguste Préault, Antonin Moine, Etienne-Hippolyte Maindron, le baron de Triqueté, Antoine-Louis Barye, Jehan Duseigneur et Mademoiselle Félicie Fauveau. A ces noms, on peut ajouter celui d'Antoine Etex(42). Pour Gautier, ces personnes représentent en sculpture le

nouveau mouvement d'originalité et de liberté.

Leur lutte a été plus acharnée que celle des peintres et des poètes en raison de la lourde tradition antique et académique attachée à l'histoire

de la statuaire, et de son éloignement des éléments qui caractérisent normalement l'expression romantique -la passion, l'accident, la couleur. Pour cette raison, la révolution romantique a été

moins sensible dans la sculpture que dans tout autre art(43).

Alors que tous les sculpteurs dans ce mouvement de rénovation cherchent à

briser le vieux moule,

ce qui caractérise l'oeuvre de chacun peut être très variable. Au moment d'écrire son *Histoire du romantisme*, Gautier semble faire allusion à trois composantes du romantisme sculptural, mais pour comprendre sa perspective, il faut ajouter de nombreuses précisions et nuances, tirées des comptes rendus où l'oeuvre des différents sculpteurs est discutée. Très approximativement, cependant, on voit qu'un des courants concerne le souci d'

introduire la vérité dans l'idéal et de rapprocher la beauté de la nature.

Un autre se réfère à un désir de

donner à l'argile ou à la cire(44) les souplesses de la vie et les frémissements de la passion.

Enfin le troisième désigne

l'art austère et rebelle à la fantaisie;

celui-ci reconnaît que la sculpture est un art difficile, ayant nécessairement de multiples perspectives et où tout défaut éventuel serait immédiatement visible(45).

Les exemples qui suivent relèvent de l'un ou l'autre de ces courants. Plusieurs artistes incorporent plutôt un mélange de certaines de ces différentes caractéristiques. Tous représentent, cependant, une tentative de couper avec la tradition sculpturale, jugée inerte et moribonde. A la place des vieux modèles artificiels et périmés, on trouve dans la sculpture romantique un effort pour capter l'étincelle de l'esprit moderne afin de la préserver d'une disparition ultime.

“L'art austère”

Le courant du romantisme qui semble le plus approcher le type de sculpture prôné par Gautier correspond à

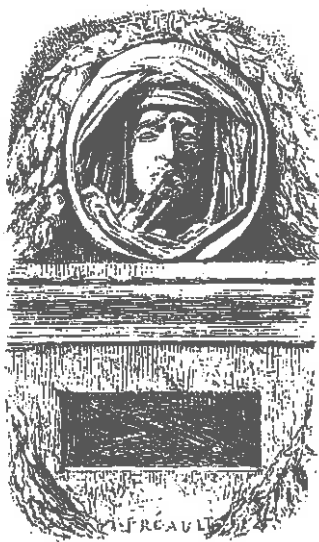
cet art austère et rebelle à la fantaisie

pratiqué par son ami du Petit Cénacle, Jehan Duseigneur. C'est un art qui respecte ce que Gautier considère comme la nature réelle et abstraite de la sculpture, un art dépouillé de toute caractéristique associée à la



Groupe des Paris

Antoine-Auguste Préault. *Groupe des Paris*
(lithographie par Céléstin Nanteuil, *L'Artiste*, 1834, p. 181).



Antoine-Auguste Préault. *Le Silence* (Tombe de Jacob Roblès, cimetière du Père Lachaise).

peinture comme, par exemple, la couleur locale(46). Le "Roland furieux"(47), dont le sujet s'écarte de la mythologie antique, -étant inspiré par le poème d'Arioste- est exposé par Duseigneur au Salon de 1831, considéré comme le premier Salon romantique en sculpture(48). Gautier est particulièrement frappé par la "vigueur d'exécution", preuve des

grandes connaissances anatomiques

du sculpteur(49). Le morceau inspire à Gautier une des strophes de l'ode dédiée à son ami la même année que l'exposition(50). La "transposition d'art" poétique trouvera son pendant en prose dans un compte rendu de l'Exposition universelle de 1855, où le "Roland" sera à nouveau exposé:

Il y a de la fougue, du mouvement et de la force dans le "Roland furieux" de M. J.(51) Duseigneur, cherchant à briser les cordes dont les pasteurs l'ont lié. Les muscles se crispent, les chairs pantellent, le masque se convulse; et devant cet énergique morceau on pense au "Milon de Crotonne" de Puget et aux cariatides barbares de la rue Degli Uomini à Milan. C'est de la robuste et puissante sculpture(52).

"Vigueur d'exécution", "grandes connaissances anatomiques", "fougue", "mouvement", "force", un "énergique morceau", de la "robuste" sculpture, un sujet éclatant de la Renaissance: autant d'ingrédients qui se prêtent à la rénovation du modèle moribond légué par les faux classiques.

En brisant "le vieux moule", Duseigneur fait penser au "Milon de Crotonne" de Pierre Puget; Gautier le remarque plusieurs fois. Or, pour Gautier, Puget avec Michel-Ange, par la puissance de leur expression souvent aux antipodes de l'art officiel de leur temps, comptent parmi les grands modèles à étudier dans la nouvelle rénovation de la sculpture du XIXe siècle. Il n'est donc pas étonnant de trouver dans les articles consacrés à "ce titan de l'art" qu'est Michel-Ange pour Gautier, une mise en valeur de certains traits qui seront à nouveau défendus dans les comptes rendus consacrés aux sculpteurs du mouvement romantique, comme Barye et Préault. Car, pour Gautier, ce "génie démesuré" est non seulement le plus grand peintre du monde,

mais c'est aussi le plus grand sculpteur: C'est la même exagération prodigieuse, la même fierté de contours, la même ardeur sauvage de style; ils sont toujours composés dans le sens de la ligne et de la forme, jamais dans celui de l'effet pit-

toresque(53).

Ce qui importe chez Michel-Ange et dont on trouve l'écho dans l'oeuvre de ces jeunes romantiques, c'est le "poème" de

l'homme idéalisé, exagéré, élevé jusqu'au Titan(54).

"Le Michel-Ange de la ménagerie"

Toutefois, les poèmes sculpturaux qui portent la marque de ce Titan de l'art n'ont pas toujours l'homme comme unique sujet. On en trouve la preuve dans l'art animalier d'Antoine-Louis Barye, désigné par Gautier comme le "Michel-Ange de la ménagerie":

Le premier, il a osé chez nous décoiffer les lions de cette perruque à la Louis XIV dont les statuaires les affublaient, et qui leur prêtait une vague ressemblance avec Racine ou Boileau,

constate notre critique dans son compte rendu de l'Exposition universelle de 1855(55). Son "Tigre dévorant un Gavial", qui figure au premier Salon des sculpteurs romantiques en 1831, lui vaut une médaille de deuxième classe. Gautier préfère "Le Lion au serpent" (modèle en plâtre), exposé au Salon de 1833 et acheté par l'Etat, qui place un modèle en bronze dans le Jardin des Tuileries(56).

Son "Lion au serpent" est aussi beau que les plus beaux lions grecs. -Il est même plus beau, car à tout leur grandiose, il joint beaucoup de vérité,

nous informe Gautier(57).

En effet, avec Barye, on voit un croisement de deux courants romantiques auxquels Gautier fait allusion dans *l'Histoire du romantisme*. Le "grandiose", qui s'approche de "l'art austère" de Duseigneur, se complète d'exactitude et d'une préoccupation du "vrai". Barye, souvent en compagnie de Delacroix, étudie de près les animaux au Jardin des Plantes et la précision du détail présente dans son oeuvre est le fruit de ses recherches pour ainsi dire scientifiques.

Cependant, l'originalité que la fusion de ces deux qualités a produite ne dut pas paraître assez "académique", car Barye, -comme de nombreux autres artistes du nouveau groupe (Duseigneur, Préault, Moine, Etex)- a été longtemps parmi les victimes que le jury du Salon empêchait d'exposer.:

Le membres de l'Institut... trouvaient la ménagerie de Barye indigne d'entrer dans la salle du Louvre et d'y figurer en compagnie de leurs pastiches gréco-romains,

explique Gautier en 1851(58).

Pourtant, pour celui-ci, l' "incontestable vérité" du programme de Barye n'est pas incompatible avec

cette grande poésie des temps modernes

que Gautier perçoit comme le remède à apporter à la sculpture moribonde des faux prêtres du beau. Car

cette longue suite de massacres (qu'on voit dans la production de Barye) cette immolation perpétuelle du faible au fort.... ne laissent pas que de faire naître quelque tristesse

et font penser aux réflexions de Claude Frollo sur la fatalité de "L'Araignée et la mouche" dans *Notre-Dame-de-Paris*.

Eh bien!, l'oeuvre de Barye est une collection de variantes en bronze sur ce thème fatal,

conclut Gautier(59).

C'est le "Jaguar dévorant un lièvre", exposé en plâtre en 1851, avant d'être présenté en bronze à l'Exposition universelle de 1855, qui offre l'exemple le plus clair du caractère innovateur d'un travail où la vie, la poésie, la vérité et le grandiose se complètent(60):

Ce morceau est un chef d'oeuvre... C'est tout un poème que ce groupe et un poème plein de significations sinistres; la force et la faiblesse, le bourreau et la victime, l'homme et la destinée... M. Barye ne traite pas les bêtes au point de vue purement zoologique... Quoiqu'il soit exact et vrai au plus haut degré, il sait que la reproduction de la nature ne constitue pas l'art; il agrandit, il simplifie, il idéalise les animaux et leur donne du style; il a une façon fière, énergique et rude, qui en fait comme le Michel-Ange de la ménagerie(61).

Dans sa "spécialité" d'art animalier, Barye

n'a pas traité l'animal en simple naturaliste

précise notre critique en 1866:

Il a dégagé la beauté et le style. (Il savait concilier la vérité avec l'idéal(62).

"La réalité substituée à l'idéal"

Si, dans l'oeuvre de Barye, Gautier perçoit la conciliation de deux courants différents dans le romantisme en sculpture, dans celle de David d'Angers, il trouve plutôt la domination de l'un au détriment de l'autre. Au lieu d'une fusion de "la vérité" et de "l'idéal", il y a carrément substitution de "la réalité" à "l'idéal":

L'étude plus vraie de la nature, une recherche d'expression dans les têtes, même aux dépens de la beauté, la réalité substituée à l'idéal, et le mouvement au rythme de l'attitude, tels sont les caractères les plus saillants du talent de M. David,

résume Gautier en 1845(63). Mais si David d'Angers brise le vieux moule en y faisant entrer plus de nature, c'est souvent avec le résultat de dépasser les limites du réel. C'est ainsi que les bustes de Cuvier et de Paganini, exposés au Salon de 1834

tombent dans l'exagération pour vouloir arriver au caractère(64).

En voulant introduire plus d'expression dans les têtes qu'il modèle, David d'Angers approche de la pensée physiognomonique de Lavater. Mais le résultat l'amène au-delà du croyable:

Chez lui le physiognomoniste et le phrénologiste se mêlaient au statuaire dans des proportions même un peu trop fortes, car il a souvent exagéré au-delà du possible les organes de telle ou telle faculté qu'il croyait découvrir dans le modèle ou qui y existaient réellement(65).

En 1839 et encore en 1845, le critique est gêné de voir dans la statue de "Joseph Barra, jeune tambour", dont le sujet s'inspire des premières guerres de Vendée, un curieux mélange de la "grâce de l'Hyacinthe mourant" -c'est-à-dire du modèle grec- et de

*la trivialité du type du gamin de Paris(66);
du voyou, comme dirait Auguste Barbier,*

précise Gautier en 1839(67).

De même, la "Jeune Grecque au tombeau de Marco Botzaris", mort dans la guerre de l'indépendance grecque, -donc un morceau également marqué par une préoccupation du "moment"- se fait remarquer par la curieuse intrusion d'un élément trop réel, car la jeune fille se trouve avoir

*des extrémités (notamment des pieds) plus vraies que
ne le sont ordinairement celles des statues grecques(68).*

Bref, pour Gautier, David introduit dans la sculpture des caractéristiques appartenant au domaine de la peinture. Or, aux yeux de Gautier, nous l'avons vu, la sculpture est, par sa nature, un art abstrait et austère où les éléments picturaux n'ont pas normalement de place. Cependant, un morceau comme la "Jeune Grecque" ne manque pas "aux lois de la beauté". Comment qualifier, alors, ce type de beauté où le réel peut se substituer à l'idéal? En 1845, Gautier résout le problème en proposant de classer l'artiste parmi les "sculpteurs coloristes":

Bien que pour les spectateurs inattentifs, toutes les statues soient blanches, chaque sculpteur a son coloris, et par la différence des travaux, sait faire ressortir plusieurs teintes de cette pâleur générale. M. David doit être rangé dans la catégorie des sculpteurs coloristes(69).

Le "pittoresque"

Cependant, David d'Angers n'est pas le seul à appartenir à cette classe d'artistes où il y a intrusion d'éléments d'ordre pictural dans la statuaire. En voyant, au Salon de 1840, le "Christ"(70) dont la tête est si expressive, par Etienne-Hippolyte Maindron, Gautier déclare que Maindron est aussi un sculpteur coloriste car

il cherche à donner de la vie, de la souffrance et de la respiration au plâtre... C'est un artiste plus chrétien que grec; l'important pour lui, c'est le masque; le torse et les détails anatomiques le préoccupent moins(71).

Pourtant, en plus de la "coloration", Maindron possède une autre qualité qui est encore plus proche de la peinture. Il s'agit du *pittoresque*. Pour Gautier, le pittoresque correspond à une technique d'exécution où la couleur locale et l'exotique dominant aux dépens de la "grâce", de la "pureté", de la "ligne" et de la "forme", autrement dit, aux dépens de toutes les qualités qu'avait léguées justement le modèle antique.

C'est devant la "Velléda" inspirée des *Martyrs* de Chateaubriand et exposée en plâtre au Salon de 1839, puis en marbre en 1844, que Gautier constate les problèmes qui se posent quand on cherche le *pittoresque* en sculpture. Pour Gautier, la difficulté vient tout simplement de l'incompatibilité entre le langage sculptural et les moyens d'expression propres à la peinture:

La "Velléda"... ne nous semble ni assez noble ni assez virginale; une archidruidesse devait avoir plus de majesté et de grâce sévère.... Elle n'a pas ce caractère de beauté sauvage que le nom seul de Velléda fait rêver.. Le type de Diane antique avec plus de rêverie et de passion représenterait assez bien la Velléda du poète.... Si M. Maindron n'avait pas cherché le pittoresque, sa figure aurait un aspect plus calme et plus sculptural, mieux en harmonie avec son sujet. -Les statuaires ne sauraient trop se rappeler que leurs moyens d'expression n'ont rien de commun avec ceux de la peinture(72).

Néanmoins, si la "Velléda" ne correspond pas au modèle antique que

Gautier aurait souhaité en 1839 et en 1844, avec le recul du temps, elle acquiert une valeur symbolique par son écartement de l'ancien moule.

Il y a dans cette statue de druidesse l'intention accusée d'échapper à l'idéal antique et de substituer un type gaulois à l'éternel type grec,

avoue Gautier en voyant à nouveau le modèle en plâtre à l'Exposition universelle de 1855(73).

Le "fantastique"

Pour le jeune Gautier, le problème de l'empiètement des caractéristiques picturales sur la sculpture reparaît dans l'oeuvre de celui que l'on a surnommé parfois "l'artiste maudit", Antonin Moine. Elève de Gros, Moine débute par la peinture, puis se tourne vers la sculpture, où il connaît une certaine vogue. Son travail est très apprécié par le duc d'Orléans, qui lui achète plusieurs morceaux. Mais des déceptions, dont un projet de bénitier pour l'église de la Madeleine qui est refusé(74), et une chute dans sa popularité l'effraient et il finit par suivre l'exemple de son maître Gros en se donnant la mort.

Au Salon de 1833, Gautier est gêné parce qu'il perçoit comme une technique de peintre utilisée dans la "Scène de Sabbat",

une charmante petite sculpture d'appartement ...mais où il n'est pas difficile de voir, à la manière de modeler de M. Antonin Moine, qu'il a tenu la brosse avant l'ébauchoir; il manque de saillie, et se contente d'un coup de pouce pour accuser une forme(75).

Puis en 1836, en voyant au Salon les figures de "La Foi" et de "L'Espérance", primitivement destinées à orner le bénitier refusé, Gautier suggère que Moine n'a pas fait assez de

fortes études primitives ..(car) l'esprit, l'adresse, le sentiment, l'entrain de l'exécution... ne suffisent pas dans une figure de dimension(76).

Toutefois Gautier n'oublie pas les dangers que peut avoir la critique négative sur l'avenir de "l'art robuste" en France:

Il ne faut pas décourager les sculpteurs, déjà si peu nombreux, par de pareils traitements, ou bientôt la statuaire, l'art humain qui se rapproche le plus de l'éternité, aura disparu de la France,

note-t-il en 1840(77). C'est face à cette menace que Gautier n'hésite plus à chanter les louanges de Moine dans un article publié en 1837 dans

La Charte de 1830(78). Le choix du journal s'avère pertinent: *La Charte de 1830* a été fondée sous le patronage de Guizot et un article élogieux paru dans ses colonnes ne serait peut-être pas passé inaperçu aux yeux de ceux qui étaient chargés de la distribution des commandes gouvernementales. Or, dans l'article en question, Gautier déclare Moine

un des premiers artistes de notre temps,

celui, justement qui a su apporter dans la sculpture cet élément innovateur qui marquait déjà depuis un certain temps la peinture romantique:

Les hardies et heureuses modifications que Géricault et Delacroix ont apportées dans la peinture, Moine les a introduites dans la sculpture. Ils ont, les uns et les autres, tourné le dos à l'école de David pour entrer dans une école où le vrai sous toutes les formes.... est le seul but vers lequel l'artiste doit diriger tous ses efforts et tous ses travaux(79).

Dès lors, aux yeux de Gautier, la capacité de manier la brosse et le ciseau "avec une égale facilité" ne constitue plus un danger pour le statuaire. Au contraire, cette fusion de talents artistiques vaut à Moine la qualification d'"artiste complet". Car à sa capacité de produire toute la gamme d'objets d'art (tableaux, monuments, groupes de sculpture, objets de parure), Moine joint une indépendance artistique par laquelle il s'éloigne des "sentiers battus" pour puiser "en lui-même son inspiration"(80).

En réalité, la notion d'"artiste complet" contient deux idées très chères à Gautier. La première, qui remonte à la Renaissance, considère que l'artiste, loin de se limiter à une seule spécialité, doit être compétent en plusieurs domaines de la production artistique (sculpture, peinture, objets d'art). Michel-Ange, Léonard de Vinci et Benvenuto Cellini sont parmi les modèles-types les plus souvent cités par Gautier. L'autre idée, qui s'attache plutôt au Romantisme, prône l'importance de l'individualisme et l'originalité du tempérament artistique.

Or à partir du moment où notre critique veut reconnaître que, pour vivre, l'artiste de son temps doit être capable de répondre aux différentes attentes venant d'une redistribution du marché de l'art, l'originalité des qualités picturales-littéraires -voire musicales- qui marquent la vision personnelle de Moine, est accueillie avec enthousiasme. Car il est clair que

le temps des grands hommes et des colosses est passé.

C'est plutôt l'"art en miniature" qui convient le mieux aux nouveaux appartements à dimensions réduites. C'est la petite sculpture qui embellira la vie des bourgeois et aidera à préserver la forme d'une mort qui

semblerait certaine aux mains de la "barbarie civilisée". C'est pourquoi Gautier, en consacrant un article à "L'Art en miniature", n'a pas tari d'éloges sur un bas-relief de Moine qui a pour sujet des "Lutins se rendant au Sabbat":

C'est la débauche la plus capricieuse qu'on puisse imaginer,

déclare-t-il(81).

Par ce morceau et d'autres d'une inspiration semblable, Moine s'inscrit dans le mouvement de la nouvelle renaissance artistique que notre critique juge indispensable à la sauvegarde de la forme. C'est ainsi que le *fantastique*, devient, aux yeux de notre critique quelque peu étonné, une qualité admissible dans le vaste répertoire sculptural d'un artiste complet:

Du fantastique en sculpture, cela semble d'abord impossible, car la sculpture est le plus positif des arts,

avoue-t-il dans le même article.

Le "néo-gothique" sculptural

Certaines des mêmes caractéristiques qui dominent le travail de Moine se retrouvent dans l'oeuvre de Félicie de Fauveau. Née à Florence de parents français, royaliste fervente, Mlle de Fauveau s'est vue exilée pour avoir soutenu la duchesse de Berry lorsque celle-ci a voulu soulever la Vendée contre Louis-Philippe en 1832. Aux yeux de Gautier, cette féministe avant son temps s'inscrit dans la lignée des grands sculpteurs-orfèvres-artisans, tels que Benvenuto Cellini, dont les objets d'art valent mieux que

tous les Jocrisse de marbre dont (on hérissé) les jardins et les places publiques(82).

Outré de l'exclusion du "Miroir de la Vanité", -sous prétexte que c'était un meuble-, que Mlle Fauveau avait envoyé de son exil au Salon de 1839, Gautier déclare l'objet refusé "un vrai bijou".

Il est impossible de voir rien de plus élégant et de plus gracieux

ajoute-t-il en se lançant dans une description des deux figurines *richement costumées, dans le goût de Louis XIII(83).*

En effet, pour Gautier, Mlle de Fauveau apporte au renouvellement de la sculpture de son temps justement ces précieux éléments qui avaient été délaissés dans l'engouement pour un type de beauté classique devenu

usé. Il s'agit du style "néo-gothique". Cependant, le terme "néo-gothique" a un sens particulier, car il n'est pas question d'un ascétisme primitif dépourvu de poésie, mais plutôt d'un mélange d'éléments dont l'inspiration remonte au Moyen-Age et au début de la Renaissance, mais peut s'étendre jusqu'à l'époque de Louis XIII. En ceci, Mlle de Fauveau s'approche de l'esprit des Grottesques de Gautier. Seulement, chez la femme-sculpteur, ces caractéristiques prennent un aspect original, car le style artistique n'a pas manqué de laisser ses traces.

C'est à l'école de Nicolas Pisano, de Donatello et de Ghiberti que s'est formée Mlle de Fauveau: elle a un sentiment très fin de l'art du moyen-âge, assoupli déjà par l'approche de la renaissance et personne mieux qu'elle n'a compris le gothique italien, si différent du gothique septentrional; elle donne à ses figures une grâce fluette qui ne va pas jusqu'à l'ascétisme émacié des sculptures de cathédrales, mais s'éloigne tout autant des formes épanouies du paganisme(84).

Du fini à l'infini

Enfin, c'est sans doute Antoine-Auguste Préault, un grand ami de jeunesse de Gautier, qui incarne pour celui-ci l'exemple par excellence d'un artiste capable d'arracher la statuaire à l'état moribond où la civilisation semble vouloir la reléguer. Pour certains, Préault est

un fou, un rêveur, un maniaque... qui veut faire respirer la pierre, palpiter le plâtre et crier le marbre(85).

Cependant pour Gautier, c'est précisément cette folie qui permet à ce "sculpteur révolutionnaire"(86) de donner le souffle de vie salutaire à la sculpture contemporaine:

Sa manière n'a rien de commun ni de banal

écrit Gautier dès 1834, année où le jury consent à admettre son bas-relief "La Tuerie" au Salon.

C'est une manière à lui tout à fait neuve et inédite, pleine de sauvagerie et de fougue, fauve, brutale et cependant pathétique et moite de larmes,

ajoute notre critique(87).

En voulant faire exprimer à la matière dure la sauvagerie, la fougue et le pathétique -ou ce que Gautier qualifie comme

les frémissements de la vie, les trépidations de l'inquiétude, les spasmes de la passion-,

Préault, comme ses contemporains Moine et Maindron, entreprend

d'incorporer à la sculpture des qualités appartenant plutôt à la poésie et à la peinture. Mais là où les autres échouent, Préault se tire d'affaire:

... Il sait se faire obéir de l'argile et du bronze, et malgré des incorrections et des manques, il finit par écrire puissamment sa pensée,

constate Gautier(88). Enfin, aux yeux de notre critique, c'est Préault, nourri de la vision de Michel-Ange et de Puget, qui transporte le mouvement romantique dans la sculpture, comme l'avaient fait Hugo dans la poésie, Delacroix en peinture et Berlioz en musique(89).

A vrai dire ce "grand refusé" du Salon(90) semble dépasser les limites des divers courants du romantisme évoqués jusqu'ici, y compris ceux que Gautier a notés dans son *Histoire du Romantisme*. Non seulement il incorpore à son oeuvre

la souplesse et les frémissements de la passion,

mais il arrive aussi à infuser une certaine "vérité" morale qui, par sa valeur allégorique, approche du symbolisme universel. De même, l'"austérité" que Gautier voit dans le "Roland furieux" de Duseigneur n'est pas sans rapport avec les qualités formelles de certaines grandes pièces de Préault. En fait, des oeuvres, telles que "Paria", "Une Tuerie" et "Le Silence" semblent empiéter sur tous ces courants. Marqués par une "austérité" pour ainsi dire "frémissante", où la "passion" douloureuse étire le spectateur, ces morceaux frappent par la "sévérité" de leur expression universelle. Car en fin de compte, ces pièces mettent en relief d'une manière puissante et hardie les grands thèmes de la vie et de la mort.

Le groupe des "Parias", refusé au Salon de 1834, s'inscrit, par exemple, parmi ces "types des races modernes", où

la souffrance morale et la souffrance physique

se traduisent par un sombre lyrisme jusque là inconnu dans l'expression sculpturale:

... La douleur, la misère et la fatalité mêlaient leurs sombres poésies... Tout cela formait un ensemble douloureux, émouvant et tragique, d'une nouveauté extraordinaire dans la sculpture: la tradition était rompue et la révolution s'accomplissait dans tout le cycle de l'art,

notera Gautier quinze ans plus tard(91).

Dans "La Tuerie"(92) -bas-relief qui, d'après certains a été admis en 1834 par un jury qui préférait voir le sculpteur essayer les affronts de la critique plutôt que de lui refuser en masse toutes ses pièces- la vie

tressaille dans tous les coins(93).

Mais ici, ce n'est pas la vie douloureuse, comme dans les "Parias"; au contraire, c'est la vie sauvage et grotesque, la vie qui se précipite vers la mort. C'est en quelque sorte l'épilogue de la grande Bataille entre la vie et la mort; car dans ce bas-relief

*ce sont les derniers qui restent et les plus
ivres(94)*

C'est

le fourmillement hideux de la tuerie.

Cette "œuvre singulière" n'a rien de gracieux, ni de serein, rien qui l'attache au vieux poncif

*... Mais quelle verve sauvage, quel emportement
féroce, quelle puissance et quelle turbulence de vie!*

déclare notre critique qui ajoute:

*Comme dans ce désordre apparent on trouve des
morceaux d'une chair vraie, souple, palpitante! Quelles
têtes énergiques et caractérisées(95).*

Car le "désordre apparent" perçu chez Préault renferme, en réalité, un nouvel ordre sculptural, un nouveau langage formel et lyrique qui donne à l'art robuste une nouvelle impulsion, et qui, par son aspect inachevé et fragmentaire, annonce le modernisme.

Enfin "Le Silence" fait sentir d'une manière saisissante la terreur qu'on éprouve devant le mystère du passage de la vie à la mort. Exposé sous le titre "Masque funéraire" au Salon de 1849(96), ce médaillon en bronze vert encasté dans du marbre noir a d'abord été conçu en 1842 pour orner la tombe de Jacob Roblès au cimetière du Père Lachaise:

*Rien n'est simplement et plus grandiosement sinistre
que cette conception,*

affirme Gautier qui y voit

*une des plus hautes conceptions de la statuaire
moderne.*

Se souvenant sans doute des grandes tombes sculptées de Michel-Ange, Gautier déclare que, depuis celui-ci

*on n'a rien vu de plus terrible et de plus
saisissant.*

Mais ce qui frappe le plus dans ce morceau, c'est sa capacité de capter la présence de la Mort et d'évoquer l'inquiétude ressentie devant le non-être:

... cette tête impassible, sinistre et mystérieuse produit l'effet

de la Mort même ... Il suffit qu'on vous la présente pour que l'angoisse du non-être et la terreur de l'inconnu figent le sang de vos veines, déclare Gautier(97).

Je ne suis pas pour le fini, je suis pour l'infini,

inscrit Prévault sous le dessin d'un médaillon du peintre Delacroix(98). Or dans le mascarón funèbre du "Silence", le fini semble rejoindre l'infini. Ici la matière dure semble fixer le passage de la vie à la mort et à l'au-delà. En même temps, ce médaillon terrible semble témoigner du rôle attribué à la sculpture par notre critique. Car pour Gautier, c'est l'art robuste seul qui assure le passage du rêve de l'artiste à l'éternité humaine. Enfin c'est la matière dure qui scelle la "réalité virtuelle" -pour employer un terme d'actualité- du génie poétique de ces "esprits audacieux" qui cherchent à sauvegarder la forme devant l'imminence de la mort.

Lois Cassandra HAMRICK
Saint Louis University

NOTES

1. "Salon de 1840", *La Presse*, 11 mars 1840.
2. "Revue des arts", *Revue des Deux Mondes*, 1er septembre 1841, p. 452. Dès 1836, Gautier se réfère à la qualité "éternelle" de la sculpture: "C'est pour nous le premier de tous les arts, un art sévère, simple, monumental, éternel, un art difficile", "Beaux-Arts, Envois de Rome". *La Presse*, 30 août. L'idée que l'art seul est capable de garder l'esprit et l'idéal d'un peuple est constante dans la critique d'art de Gautier, de même que dans son oeuvre poétique et romanesque: "... De toute civilisation disparue, il ne reste souvent qu'un poème, une statue ou un tableau", écrit-il encore dans un article consacré à Ingres paru dans *L'Artiste* le 5 avril 1857, repris dans *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier, 1886, p. 287, quelques mois avant la publication de son poème "L'Art", dans cette même revue le 13 septembre. On en trouvera un écho dans l'oeuvre proustienne.
3. "Le bronze et le marbre constituent l'éternité humaine" affirme Gautier dans son "Salon de 1837", *La Presse*, 27 avril 1837. Et dans son "Salon de 1839" on lit: "Nous qui aimons le bronze et le marbre, -dures matières dont l'art compose son éternité...", *La Presse*, 22 mars 1839.
4. *La Presse*, 10 avril 1847, repris dans son Salon de 1847, Paris, Hetzel, Warnod et cie, 1847, p. 198. Au Salon de 1845, Gautier qualifie le marbre et le vers comme "deux matières également dures à travailler, mais les seules qui gardent éternellement la forme qu'on leur confie", *La Presse*, 18 avril 1845.
5. "L'Art" paraît pour la première fois sous le titre "A Monsieur Théodore de Banville, réponse à son Odelette" dans *L'Artiste* le 13 septembre 1857. Cf Théophile Gautier, *Poésies complètes*, éd. par René Jasinski, Paris, Nizet, 1970, tome III, p. 129.
6. Charles Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des oeuvres de Théophile Gautier*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, tome II, p. 137.
7. "A Claudius Popelin", Sonnet I", paru d'abord dans *La Gazette des étrangers*, le 16

juillet 1866, *Poésies...op. cit.*, tome III, p. 202. Dans "Affinités secrètes", paru dans *La Revue des Deux Mondes* le 15 janvier 1849, avant d'être recueilli dans *Emaux et Camées*, le marbre n'est pas exempt de la destruction: "Tout se dissout, tout se détruit:/ La perle fond, le marbre tombe", *op. cit.* tome III, p. 4. Mais dans ce poème, le marbre, comme toutes les matières terrestres s'inscrit dans une optique panthéiste -le poème porte le sous-titre de "Madrigral panthéiste"-, où le sens d'éternité repose sur une vision unitaire du monde qui nous est révélée par les "correspondances" horizontales entre les divers éléments de la nature, ou par ce que Gautier appelle les "affinités" entre les "molécules fidèles", *op. cit.*, tome III, p. 5. Il ne s'agit pas d'un manifeste artistique comme dans le cas du poème "L'Art", où à la matière dure est accordée une place privilégiée à cause de sa capacité de garder la forme, ce qui permet un autre sens de l'éternité, non pas panthéiste, mais humaine.

8. "Salon de 1847", p. 198. Plus loin, Gautier précise: "La statuaire... continue ce poème de la forme, à laquelle les Grecs ont taillé de si belles odes dans le Paros et le Pentélique; elle est l'anneau qui rattache le monde ancien au monde moderne, car l'esprit divin du paganisme respire encore en elle. p. 200.
9. C'est en rendant compte des envois de Rome de 1836, que Gautier écrit: "Nous aimons la sculpture, et c'est pour nous le premier de tous les arts, un art sévère, simple, monumental, éternel, un art difficile, inaccessible et royal, et qui exige la plus réelle perfection, *La Presse*, 30 août 1836. Ce sont les difficultés inhérentes à l'exécution sculpturale qui sont soulignées en attribuant ici à la sculpture la première place parmi les arts. Dans son "Salon de 1833", Gautier avait précisé que la sculpture vient forcément après l'architecture, car la sculpture doit remplir les niches laissées par l'architecte. *La France littéraire*, mars 1833, p. 139. Cette perspective des arts, qui remonte au Moyen-Age, mais connaît son épanouissement pendant la Renaissance, voit l'architecture, la sculpture et la peinture comme des métiers complémentaires, dont le but serait la production d'un ensemble harmonieux. Cette vue constitue un des piliers de la pensée artistique de Gautier et explique l'appui prêté par ce dernier aux projets qu'on classerait aujourd'hui sous le nom d'arts décoratifs.
10. *La France littéraire*, mars 1833, p. 140.
11. "Exposition de 1836", *Cabinet de lecture*, 19 mars.
12. "Salon de 1837", *La Presse*, 8 avril. Il n'est pas étonnant qu'une des principales causes de la dégradation de la forme soit attribuée au progrès. Plus loin, dans ce même article, nous lisons: "A mesure que le progrès avancera et que le monde se civilisera, les formes de toutes choses s'affaîsseront et tendront à disparaître".
13. *Revue de Paris*, 27 février 1842.
14. "Salon de 1837", *La Presse*, 8 avril 1837.
15. A rapprocher de ces articles serait, bien évidemment, la "Préface" de *Mademoiselle de Maupin*, où l'attaque contre la critique moralisatrice se trouve particulièrement mordante.
16. *Cabinet de lecture*, 9 avril 1836. Son "Salon de 1837" reflète la même préoccupation: "Les idées modernes, qui sont presque abstraites et fondées sur le mépris de la chair, se refusent invinciblement à la sculpture, art palpable, sensuel et matériel au plus haut degré. Le catholicisme est bien moins favorable à la sculpture que le paganisme: ... L'idée antique est la glorification de la forme extérieure: l'idée chrétienne, la mortification de la chair", *La Presse*, 8 avril 1837.
17. *La Presse*, 8 avril 1837.
18. *Cabinet de lecture*, 9 avril 1836. Plus loin, Gautier précise: "Les Grecs, nos maîtres en toute chose, faisaient peu de cas d'une statue drapée: ils avaient raison. Et le catholicisme, qui ne permet pas la nudité, est assurément une religion peu favorable aux sta-

tuaires.”

19. “Revue des arts”, *Revue des Deux Mondes*, 1er septembre 1841, p. 451.
20. “Galerie du Luxembourg”, *La Presse*, 2 septembre 1850, repris dans *Tableaux à la plume*, Paris, Charpentier, 1880, pp. 119-120.
21. “Salon de 1849”, *La Presse*, 27 juillet.
22. “Statues du jardin des Tuileries”, *La Presse*, 18 octobre.
23. “Salon de 1844”, *La Presse*, 26 mars 1844. Plus précisément, Gautier note: “Les arts plastiques ont été longtemps enfermés dans un cycle étroit; -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 de la beauté... 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 une langue de terre en forme de botte et une presque île découpée en feuille de mûrier, “Salon de 1844”, *La Presse*, 26 mars 1844.
24. “Salon de 1849”. C’est à l’occasion du retour d’Auguste Préault au Salon après avoir été exclu pendant de nombreuses années en raison de son “talent original et hardi” que Gautier lance une attaque particulièrement vigoureuse contre “les vieilles perruques de l’Institut” imbus des principes du néo-classicisme. “Inde irae!” s’écrie notre critique. “Ne leur parlez pas de quelque chose de vivant, d’attendri, de douloureux ou de passionné; ils entendent la beauté à la façon des figures de cire qui tournent chez les coiffeurs...; ... les types des races modernes modifiés par le christianisme et la civilisation n’existent pas; ils ignorent entièrement la mélancolie, cette grande poésie des temps modernes qui courbe nos fronts... et met l’infini dans nos prunelles”, *La Presse*, 27 juillet 1849.
25. Salon de 1847, p. 201. Gautier s’exprime ainsi: “L’avenir de la sculpture nous paraît dans cette idée: maintenir en dépit des tailleurs et des puritains, ce chaste et sacré vêtement de la forme, le seul habit que Dieu ait donné à l’homme dans le jardin édenique. Préservez cette image divine de la barbarie civilisée et du rigorisme iconoclaste. Il n’y a pas besoin pour cela de rétrograder jusqu’à la mythologie, bien que, pour notre part, nous n’ayons pas la moindre aversion pour les dieux antiques renouvelés par le sentiment moderne.”
26. *La Presse*, 3 avril 1844.
27. *Feuillets de l’album d’un jeune rapin* de Gautier paraît d’abord dans *Le Diable à Paris*, livraisons 37-39, 22 et 29 octobre 1844. Voir l’édition de J. Hetzel, tome I, 1845, pp. 311-322. Le conte reparait plusieurs fois, notamment dans *La Peau de tigre*, Michel Lévy, 1865.
28. “Salon de 1840”, *La Presse*, 11 mars 1840.
29. *Le Moniteur universel*, 6 décembre 1855.
30. “Salon de 1852”, *La Presse*, 25 juillet 1852. James Pradier, 1792-1852.
31. “Statues de la place de la Concorde”, *La Presse*, 14 août 1836.
32. *La Presse*, 22 mars 1839.
33. “Salon de 1848”, *La Presse*, 23 avril 1848. C’est devant la statue de “Nyssia”, inspirée par *Le Roi Candaule* que Gautier fait ces remarques.
34. Rappelons à ce sujet l’importance de l’oeuvre de Walter Benjamin V., en particulier “L’Oeuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique”, dans *Oeuvres II, Poésies et Révolution*, trad. par M. de Gandillac, Les Lettres nouvelles, Denoël, 1971.
35. “Salon de 1840”, *La Presse*, 11 mars 1840.
36. *La Presse*, 13 et 27 décembre.
37. “De l’application de l’art à la vie usuelle”, *La Presse*, 13 décembre 1836.
38. *La Presse*, 13 décembre 1836.

39. *Arria Marcella* parut pour la première fois dans *La Revue de Paris* en mars 1852. Voir *La Morte amoureuse. Avatar et autres récits fantastiques*, éd. Jean Gaudon. Folio, Gallimard, 1981, p. 181.
40. "Toute action, toute parole, toute forme, toute pensée tombée dans l'océan universel y produit des cercles qui vont s'élargissant jusqu'aux confins de l'éternité. La figuration matérielle ne disparaît que pour les regards vulgaires.... *Arria Marcella*, p. 199. Voir aussi p. 181.
41. Terme employé par G. Laviron et B. Galbacio, dans *Le Salon de 1833*, Paris, Abel Ledoux, 1833, p. 331.
42. Antoine Etex, 1808-1888. A propos de son groupe "Caïn et sa race après être maudits de Dieu: groupe colossal en plâtre" (Paris. Hôpital de la Salpêtrière), exposé au Salon de 1833. (n° 2539, Gautier déclare: "Belle chose, quoiqu'incomplète... Je trouve dans ce groupe une recherche du vrai et, au total, un parti pris de rompre avec l'ancien patron légué d'académie en académie, "Salon de 1833". La Presse, mars 1833. Le groupe lui vaut une première médaille. Le modèle en marbre (Lyon, Musée des Beaux-Arts) figure au Salon de 1839, n°2195, dont Gautier rend compte dans *La Presse* du 22 mars 1839; et à nouveau à l'Exposition universelle de 1855, n°4363, où Gautier note: "Dans ce marbre puissant bout toujours la sève généreuse de cette époque où l'art se renouvelait et s'élançait impatient vers la vie". *Le Moniteur universel*, 6 décembre 1855. Photo: Benoist, n°16.
43. "Barye", *L'Illustration*, 19 mai 1866, repris dans *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier, 1877, réimpression Editions d'aujourd'hui, 1978, pp. 245-246.
44. Dans ses comptes rendus Gautier n'hésite pas à rappeler à ses lecteurs qu'en général, l'argile et les fontes en bronze, par leur capacité de recevoir la nuance et la finesse de la touche, traduisent la pensée romantique mieux que le marbre, matière qui, en raison de sa dureté, se prête moins facilement à la coloration et à l'expression poétique.
45. Le caractère unique de la sculpture est évoqué très tôt dans la critique d'art de Gautier. On lit dans son premier Salon: "La sculpture est l'art le plus algébrique... l'art le plus positif et qui offre le moins de ressources de tous les arts... La sculpture est sans voile et froide comme la vérité". *La France littéraire*, mars 1833. En 1836, Gautier précise que l'art des statues "est à la fois le plus réel et le plus abstrait, celui qui renferme le plus de convention et de vérité.... Le contour, si facilement arrêté par la peinture, leur échappe complètement. Toute surface a un côté opposé et plusieurs profils, car on tourne autour de l'oeuvre et où le dessinateur n'a à s'inquiéter que d'un aspect, ils ont sept à huit points de vue différents à disposer d'une manière également satisfaisante. Ils soutiennent une lutte perpétuelle contre la matière..." "Salon de 1836". *Cabinet de lecture*, 19 mars. En 1844, Gautier ajoute: "La statuaire est à la fois pleine d'abstraction et de réalité, dépouillant les objets de leurs couleurs.... Elle se rapproche de la nature.... ses oeuvres ont une durée pour ainsi dire sans limite et atteignent l'éternité relative dont l'homme peut disposer....", "Salon de 1844", *La Presse*, 3 avril 1844. Certains éléments de ces observations sont à rapprocher de Baudelaire, qui donnera sa propre perception à ce sujet dans "Pourquoi la sculpture est ennuyeuse", Salon de 1846. *Oeuvres complètes*, Claude Pichois, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1976, tome II, pp. 487-489.
46. Dans l'*Histoire du romantisme*, Gautier avait écrit: "Dans notre cénacle, Jehan Du Seigneur représentait cet art austère et rebelle à la fantaisie qui se sentant regardé sous tous ses profils, ne peut rien escamoter ni dissimuler", p. 30.
47. Jean Bernard, dit Jehan Duseigneur (1808-1866). Le "Roland furieux", modèle en plâtre figure au Salon de 1831 (n° 2215), et reparait à l'Exposition universelle de 1855 (n° 4361). La version en bronze (Salon de 1867, n° 2240), se trouve au Musée du Louvre. Photo: Benoist n°47. *La Sculpture française au XIXe siècle*, fig. 348.

48. Parmi les travaux consacrés à la sculpture romantique, les récentes études d'Isabelle L.-J. Lemaistre sont particulièrement utiles. Voir entre autres travaux, la "Préface" et l'appareil critique dans son édition de *La Sculpture romantique* par Luc Benoist, Paris, Gallimard, 1994; le chapitre X, 1, "Romantisme" dans *La Sculpture française au XIXe siècle*, Catalogue d'exposition, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril-28 juillet 1986, éditions des musées nationaux, 1986, pp. 310-326; "L'Ascension du bronze" dans *Un Age d'or des arts décoratifs 1814-1848*, Catalogue d'exposition, Galeries nationales du Grand Palais, 10 octobre-30 décembre 1991, pp. 281-285; "Des Sculpteurs et des bronziers" dans *Le Mécénat du duc d'Orléans 1830-1842*, délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, pp. 128-165.
49. "Salon de 1836", *Cabinet de lecture*, 9 avril 1836.
50. "Roland le paladin, qui, l'écumé à la bouche,/ Sous un sourcil froncé, roule un oeil fauve et louche,/ Et sur les rocs aigus qu'il a déracinés,/ Nud, enragé d'amour, du feu dans la narine./ Fait saillir les grands os de sa forte poitrine/ Et tord ses membres enchaînés.", *Mercur de France au XIXe siècle*, 22 octobre 1831, *Poésies complètes*, tome III, p. 138; *Histoire du romantisme*, p. 33.
51. Coquille: I. Duseigneur.
52. *Le Moniteur universel*, 8 décembre 1855.
53. "Statues de Michel-Ange", *La Charte de 1830*, 22 mai 1837, repris dans *Fusains et eaux-fortes*, Charpentier, 1880, pp. 135-136.
54. "Copie du Jugement dernier de Michel-Ange", *La Charte de 1830*, repris dans *Fusains...*, pp. 125-126.
55. *Le Moniteur universel*, 8 décembre 1855.
56. Les titres des morceaux exposés peuvent varier. Nous reproduisons ceux du livret du Salon. "Un Tigre ayant surpris un jeune crocodile le dévore", Salon de 1831, n° 2177 (Musée du Louvre), photo: Bengé, Fig. 22; *La Sculpture française au XIXe siècle*, fig. n° 347; Benoist, n° 155; "Un Lion, modèle en plâtre", Salon de 1833, n° 2453, photo: Bengé, fig. 23. Le modèle en bronze, "Lion en bronze", n°1864, a été exposé au Salon de 1836. Celui-ci, transféré du Jardin des Tuileries au Louvre, photo: Bengé, fig. 35, Benoist, n°156, a été remplacé par une copie en ciment. Pour la valeur symbolique de cette oeuvre, et en particulier sa signification politique pour la Monarchie de Juillet, voir Glenn F. Bengé, *Antoine-Louis Barye. Sculptor of Romantic realism*, University Park et Londres, The Pennsylvania State University Press, 1984, pp. 34-37.
57. "Salon de 1833", *La France littéraire*, mars 1833.
58. Parmi ceux qui combattaient pour l'"idée nouvelle contre la routine", Barye a été aux yeux de Gautier "un des plus courageux, des plus fermes et des plus patients lutteurs". Exclu du système "académique" -il n'avait pas réussi aux concours de l'Ecole des Beaux-Arts- et privé de la publicité du Salon, une voie importante menant aux commandes, il a dû, pour vivre, reprendre son ancien métier d'orfèvre et de fondeur, mais, selon Gautier, il y a apporté une "manière nouvelle qui en faisait des objets d'art". Cependant l'exclusion du milieu "officiel" n'empêche pas des mécènes d'art comme le duc d'Orléans de reconnaître sa valeur et de la soutenir. Le fameux surtout de table, commandé en 1834 par celui-ci et pour lequel Barye exécuta cinq groupes de chasses -tous écartés par le jury en 1837-, en est un des exemples les plus éclatants. Voir I. Lemaistre, "Des Sculpteurs et des bronziers", *op. cit.*, pp. 133-140.
59. "Salon de 1850-1851. *La Presse*, 1er mai 1851.
60. En 1851, le livret indique: "Jaguar et lièvre, groupe, plâtre", n° 3172. En 1855, c'est le "Jaguar dévorant un lièvre, bronze", n° 4245, Musée du Louvre; photo: Bengé, fig. 29. La Walters Art Gallery à Baltimore abrite une importante collection d'exemplaires en

bronze de l'oeuvre de Barye.

61. *Le Moniteur universel*, 8 décembre 1855.
62. "Barye", *Histoire du romantisme*, pp. 246-249.
63. "Salon de 1845", *La Presse*, 18 avril 1845.
64. *La France industrielle*, avril 1834. "Buste en marbre de Cuvier", n° 2004. Musée d'Histoire naturelle, photo dans Jacques de Caso, David d'Angers: l'avenir de la mémoire, Flammarion, 1988; "Buste en bronze de Paganini", n° 2006, Angers, Musée des Beaux-Arts, photo: Benoist, n° 113; *La Sculpture française au XIXe siècle*, Cat. 195.
65. "David d'Angers". *Le Moniteur universel*. 28 novembre 1859, repris dans Portraits contemporains, p. 365.
66. "Salon de 1845", *La Presse*, 18 avril 1845.
67. "Salon de 1839", *La Presse*, 22 mars 1839.
68. "Salon de 1845", *op. cit.*, "Joseph Barra, jeune tambour, statue en marbre des Pyrénées", Salon de 1839, n° 2171. Le livret précise: "Tué dans les premières guerres de la Vendée, il meurt en pressant sur son coeur la cocarde tricolore". Or pour Gautier, la présence de la cocarde sur le marbre blanc crée une "abominable discordance": "il est difficile de ne pas rire de cette idée singulière de plaquer sur le ventre d'une statue en marbre des Pyrénées une cocarde tricolore exécutée en mosaïque, avec les couleurs réelles", "Salon de 1839", *op. cit.*. Le modèle en plâtre se trouve au musée des Beaux-Arts à Angers. Photo dans David d'Angers 1788-1856, catalogue d'exposition. Hôtel de la Monnaie, Paris, juin-septembre 1966, Imprimerie Nationale, 1966. n° 78. Le modèle en plâtre de la "Jeune Grecque..." se trouve au musée d'Angers. Photo: Benoist, n°33.
69. "Salon de 1845", *op. cit.*
70. "Le Christ expirant sur la croix, statue de plâtre". Salon de 1840, n° 1724; Eglise de la Trinité d'Angers et Eglise d'Issoire.
71. "Salon de 1840", *La Presse*, 3 avril 1840.
72. *La Presse*, 23 mars 1839.
73. *Le Moniteur universel*, 6 décembre 1855. "L'Archiduidesse Velléda contemplant la demeure d'Eudore, statue en plâtre". Salon de 1839, n° 2238, Angers. Musée des Beaux-Arts; maquette au musée de Beaux-Arts de Rennes; "Velléda, statue en marbre pour le jardin du Luxembourg", Salon de 1844, n° 2254; commande du ministère de l'Intérieur; ce modèle se trouve actuellement au musée du Louvre: "Velléda, statue plâtre", d'abord exposée au Salon de 1839, Exposition universelle de 1855, n° 4480; photo: Benoist, n° 49; *La Sculpture française....* Cat. 190.
74. Commandé par le ministère de l'Intérieur en 1834, le bénitier devait être encadré par deux grands modèles. Ceux-ci, transformés en figures allégoriques représentant "L'Espérance" et "La Foi", ont été exposés au Salon de 1836, n° 1975. Dépôt des oeuvres de la Ville de Paris. Voir *La Sculpture française....op. cit.*, pp. 204-206. Photos dans ces mêmes ouvrages, Cat. 135, 136; voir aussi Benoist, n° 20.
75. "Salon de 1833", *La France littéraire*, mars 1833. "Scène de Sabbat, esquisse de ronde bosse en plâtre", Salon de 1833, n° 3266. La lithographie intitulée "Lutin tourmentant un dragon", parue dans *Le Magasin pittoresque*, 1833, p. 48, semble correspondre à la "Scène de Sabbat" en question.
76. "Salon de 1836", *Le Cabinet de lecture*, 19 mars 1836.
77. "Salon de 1840", *La Presse*, 11 mars.
78. L'article, paru le 2 février 1837, fut repris dans *Fusains....*, pp. 57-65.
79. *Fusains...* p. 63.
80. *Ibid.*, p. 62.

81. *La Presse*, 1er mars 1839. La description que fait Gautier du "Bas-relief des lutins se rendant au Sabbat" semble correspondre à celui qui est connu sous le titre "Combat de gnomes", 1835, qui se trouve aujourd'hui au musée de Dunkerque. Voir Benoist, pp. 96-97; photo n°56.
82. "Salon de 1839", *La Presse*, 21 mars 1831.
83. "Salon de 1839", *La Presse*, 23 mars 1839.
84. *Le Moniteur universel*, 8 décembre 1855.
85. "Salon de 1840", *La Presse*, 11 mars 1840.
86. "Salon de 1853", *La Presse*, 25 juillet 1853.
87. "Salon de 1834", *La France industrielle*, avril 1834.
88. "Salon de 1853", *op. cit.*
89. La place de Préault dans la lignée d'artistes romantiques est évoquée à plusieurs reprises par Gautier. Voir en particulier les "Salons" suivants: 1834, *La France industrielle*; 1849, *La Presse*, 11 mars 1840; 1853, *La Presse*, 25 juillet.
90. "Salon de 1849", *op. cit.*
91. "Salon de 1849", *op. cit.* Le groupe des "Parias", modèle en plâtre, est aujourd'hui perdu. Lithographie de Célestin Nanteuil dans *L'Artiste*, 1834, tome VII, p. 18.
92. "Tuerie. Fragment épisodique d'un grand bas-relief", Salon de 1834, n° 2124; ce morceau est exposé à nouveau au Salon de 1850 sous le titre "Une Tuerie, fragment...", n° 3566. Pour Gautier, c'est "La Tuerie", l'article défini soulignant l'aspect allégorique de ce qu'il perçoit comme la conclusion meurtrière et définitive de "La Bataille". D'après Gautier, ce bas-relief pourrait être l'épilogue de la mêlée évoquée par Alexandre Decamps dans son tableau "Bataille des Cimbres", "Salon de 1834", *op. cit.*. Le modèle en bronze est aujourd'hui au musée des Beaux-Arts à Chartres. Photo: Benoist, n° 64; *La Sculpture....*, Cat 191. Concernant l'admission de ce bas-relief au Salon de 1834, voir I. Benoist, p. 114.
93. "Salon de 1850-1851", *op. cit.*
94. "Salon de 1834", *op. cit.*
95. "Salon de 1850-1851", *op. cit.*
96. N° 2314. Le titre, "Le Silence" n'apparaît qu'en 1868. Outre le modèle en pierre exécuté pour le tombeau de J. Roblès au cimetière du Père Lachaise à Paris, il existe un exemplaire en plâtre au musée du Louvre et un autre en bronze au Musée d'Art et d'Histoire à Auxerre. Photo: Benoist, n° 67; *La sculpture....* Cat 208.
97. "Salon de 1849", *op. cit.*
98. Voir I. Benoist, pp. 122-123.

Mort ou Vie ?

COMEDIE DE LA VIE, LIEU D'ATTENTE D'UN AU-DELA HEUREUX

Théophile Gautier écrit dans ses contes fantastiques toutes ses inquiétudes et ses désirs. A travers son angoisse métaphysique, il rêve d'un autre monde, plus heureux, où il pourra trouver l'amour parfait.

Pour accéder à cet au-delà, Gautier doit entreprendre une quête en trois étapes.

I. Comédie de la vie (Aventure réelle)

Au début, le héros/narrateur, dépeint une scène réelle, de tous les jours. Mais des détails fantastiques viennent perturber cette réalité au point de le toubler. A l'étude de ces détails, nous nous apercevons que la vie de ce héros n'est pas si réelle, qu'elle se dédouble vers les régions de l'au-delà. Le lecteur attend l'aventure continuée dans ces paysages fantastiques à travers l'amour éblouissant d'un jeune garçon pour une jeune fille dotée de la beauté parfaite.

Mais pour que cet amour sublime, qui l'appelle de l'au-delà naisse dans son âme, il doit être différent des autres héros de son siècle. Il n'aime pas la vie quotidienne des salons, ni les promenades banales aux Champs-Élysées, il se dégage de la foule qui n'a pas la faculté d'avoir une âme comme lui. Il rêve de beauté parfaite, et dans son âme se forme un nuage qui peu à peu deviendra femme éthérée.

II. Lieu d'attente (Appels du fantastique)

Il s'engouffre, alors, par le tunnel noir de l'inconnu vers le pays fantastique où il pourra regarder son idéal en face. Dans ces régions du coeur où le désir est roi, le héros se fait un monde fantastique qui est le calque exact de ses aspirations et de ses désirs et de Gautier lui-même. C'est dans ce monde, hors des sphères terrestres et de ces contraintes qu'il réalisera ses désirs.

III. Au-delà heureux (Aventure fantastique)

Mais, après plusieurs actions, cette aventure touche à sa fin, et le héros doit faire le bilan de son voyage. Malheureux par les traces de son échec, il revient définitivement sur terre pour y vivre sa vie réelle parmi les autres, ou bien pour disparaître à jamais, l'âme meurtrie par cette expérience. Dans un seul cas, il réussit son aventure, rejoint dans l'au-delà sa bien-aimée et il restera dans cette autre sphère pour y goûter les délices des désirs de l'âme.

Nous allons suivre notre héros à travers tous les contes, en vivant avec lui toutes ses expériences. Nous irons dans cette chambre où les tasses dansent avec *La Cafetière*, où les tapisseries s'animent avec *Omphale*, dans cet atelier où il croit voir le diable avec *Onuphrius*, à Venise avec *La Morte amoureuse*, dans cet hôtel où les fumeurs de drogue rêvent avec *La Pipe d'opium*, au Moyen-Age avec *Le Chevalier double*, dans la sépulcrale Egypte avec *Le Pied de momie*, dans les théâtres avec *Deux Acteurs pour un rôle*, dans la Pompéi ressuscitée avec *Arria Marcella*, dans l'Italie des croyances maléfiques avec *Jettatura*, dans le Paris des avatars avec *Avatar*, pour enfin voler avec un seul héros sur les ailes de l'amour, dans l'au-delà avec *Spirite*.

Pour cette étude, nous avons choisi treize contes, qui résument et nous donnent une synthèse claire et précise de la volonté de Gautier de trouver une alternative à l'ennui terrestre.

L'ordre chronologique est volontaire, car les différentes expériences dans le texte suivent parallèlement le temps qui passe. Chaque année Gautier écrit dans ses contes de nouvelles expériences vécues. Ces contes reflètent, d'une certaine façon, la vie qui passe, avec ses joies, ses peines et ses angoisses.

AVENTURE REELLE

Aventure collective

Gautier commence toujours ces contes par nous décrire la vie réelle où il insère ses personnages. Dans chacun d'eux il nous installe devant un paysage, une ville, une chambre, des habitants tout à fait réels. Tout doit apparaître comme si nous y étions. L'espace-temps doit suggérer une histoire tout à fait plausible et réaliste.

L'année dernière, je fus invité, ainsi que deux de mes camarades d'atelier, Arrigo et Bedrino Borgnioli, à passer quelques jours dans une terre au fond de la Normandie(1).

C'est alors pour le narrateur l'instant de la critique de cette société qui

était la sienne. L'auteur dépeint ainsi le monde du XIXe siècle:

Enfin la saison allait s'ouvrir, le beau monde, le monde élégant, le monde riche revenait à Paris de tous les points de l'horizon. On recommençait à voir aux Champs-Élysées les voitures sérieuses à panneaux blasonnés monter lentement vers l'Arc de l'Etoile(2).

Le monde des "élégants" ne pense qu'à s'amuser:

Je rentrais chez moi, je dînai, et j'allais au théâtre subir je ne sais quelle pièce, puis je revins me coucher(3).

Il ne pense qu'à se promener au Bois de Boulogne:

Or rien n'était plus élégant cet hiver-là, que de paraître au Bois de Boulogne et de faire un tour sur le lac gelé, rendez-vous entre trois et cinq heures...(4).

Ou bien à aller au plus populaire de tous les endroits à la mode, les bals. Gautier diversifie les interminables scènes de bal où les gens ne font que danser et se regarder danser. Les salons où l'on danse, selon l'auteur, sont des zoos, où on peut trouver tous les habitués de cette société. Madame d'Ymbercourt résume à merveille les aspirations de cette société:

N'était-elle pas jeune, belle, élégante, riche? (...) Ne versait-elle pas le thé avec une correction de Lady Pénélope elle-même, (...) Les dîners ne méritaient-ils pas l'approbation des gourmets? Tout cela lui semblait composer un idéal assez confortable(5).

Cet exemple rejoint ce que pense Gautier, par personnage interposé, de cette société:

Il prétend que, depuis les Grecs, l'humanité est retombée à l'état barbare, et que nos prétendues civilisations ne sont que des variétés de décadence(6).

Par petites touches, il dépeint l'idéal vide de cette société. C'est un monde de routine où un jour ressemble à un autre jour et ainsi de suite. Tous les mois sont réglés par les habitudes mondaines, et l'on écoute ce que les autres pensent de soi. Et si nous regardons à l'intérieur de cette société, nous allons constater que la vie intérieure n'est pas plus belle que la vie extérieure:

Ame obscurément sublime, il ne savait qu'aimer et mourir(7).

Gautier, par l'exemple qui suit, nous montre la cause des défauts de ce monde:

Guy de Malivert se retira murmurant le nom de Lavinia, regagna sa voiture, et rentra dans Paris peuplé partout de vivants qui ne se doutent pas qu'ils sont morts, car la vie intérieure leur manque(8).

Ainsi il existe des trépassés de diverses natures. Les uns sont au cimetière mais les autres sont ceux

que l'on voit sans qu'on s'en épouvante. Passer et repasser dans la cité vivante Sous leur linceul de chair...(9).

Gautier exprime par cette comparaison, dualité corps/âme, toute la portée de sa pensée. Il dépeint le grand thème qui hante ses contes, la séparation du corps et de l'âme. Cette dernière se trouve prise par un désir d'ascension, tandis que le corps, lui, est lourd et reste afferré à cette terre. Par conséquent l'absence d'âme de cette société est plutôt un manque d'idéal et d'amour. Le corps est dorénavant une matière sans vie. Le corps est occupé aux plaisirs de tous les jours. L'âme qui est enfermée dans ce corps est morte et n'aspire plus à rien. C'est ainsi que l'auteur doit scruter d'autres espaces, plus éthérés afin de trouver ce qui pour lui revêt le plus d'importance, l'âme.

Cette première partie nous sert à regarder le monde. Gautier nous montre tout d'abord la collectivité avec tous ses défauts. N'ayant pas trouvé ce qu'il cherchait, l'aventure solitaire peut commencer. C'est le héros solitaire qui fait son apparition, se détachant de la foule. C'est une technique du récit. Au début, il nous peint un monde de masques, une société qui ne s'occupe que de se distraire, pour faire ressortir un besoin. C'est par ce besoin intérieur que le héros de l'aventure solitaire, tentera, seul, cette aventure vers l'idéal, vers le bonheur parfait de l'âme...

Aventure solitaire

Un homme se détache de la foule et va tenter de réaliser l'aventure fantastique. Notre héros, maintenant individualisé, n'est pas très à l'aise parmi les autres.

Paul déjeuna dans sa chambre, car, soit par timidité, soit par dédain, il n'aimait pas se trouver en public(10).

Et même si, parfois, il se mêle au monde, il ne s'intéresse pas à cette réalité, il est absent... déjà ailleurs:

Quand l'évolution de la danse me ramena devant, vous étiez encore là parlant avec animation à ce Turc d'une placidité orientale, et vous ne daigniez pas jeter un coup d'oeil sur ces jolies figures qui passaient devant vous, rosées par la danse,

dans un papillotement de lumières(11).

Par cette attitude extérieure du héros, il montre qu'il s'ennuie visiblement dans le monde. Par contraste avec les autres mondains qui, eux, ne vivent que pour les bals, il évite autant que possible la vie mondaine, évite de s'habiller comme eux, et quand il ne peut plus se dérober, il est absent, il rêve. Il y a une attente, un dédain envers ce monde que Gautier nous montre dans tous ses contes. Le héros est envahi par l'attente et par l'inquiétude d'un autre espace, d'un autre ailleurs:

Il doit exister un ailleurs où toutes ces images précaires se réalisent de manière exacte et accomplie (...)(12).

Peu à peu il se détache de cette vie et cherche une vie meilleure:

La vie dont j'accomplis, autant que possible, la pantomime habituelle, pour ne pas chagriner mes parents et mes amis, me paraît si loin de moi qu'il y a des instants où je me crois déjà sorti de la sphère humaine(13).

Pour réussir le voyage dans l'au-delà, il faut résister aux tentations terrestres:

Il était satisfait de voir Guy résister à la tentation prosaïque et se maintenir dans la volonté spirituelle(14).

Par cette étude rapide, nous voyons la confrontation entre la foule et le héros. A travers tous les procédés que Gautier utilise pour nous montrer ces différences essentielles et les qualités qu'il contient dans son âme, c'est lui seul qui pourra, par ses aptitudes, s'envoler vers le monde fantastique, tandis que la foule continuera à aller dans les mêmes endroits, s'ennuyer chaque jour un peu plus dans cette vie qui la mènera à la mort, après un état de dégradation imprimé par le temps qui passe. Ce qui est certain

c'est que l'Etre n'habite plus là, n'est pas de ce bas monde (...). Il ne reste qu'une possibilité: se servir des apparences comme moyen pour enjamber l'obstacle d'ici-bas et remonter aux vérités supérieures(15).

APPELS DU FANTASTIQUE

Nous avons remarqué le héros disposé à l'aventure, autre que celle terrestre. Mais comment cette aventure fantastique arrive-t-elle? A travers une étude de cas des principales occurrences, des thèmes communs ressortent.

Détails fantastiques dans la réalité

Le premier appel du fantastique, c'est l'intrusion du fantastique dans

la réalité, c'est-à-dire que dans la vie de tous les jours, certains détails ou certains objets venant du fantastique arrivent dans la réalité. Ceci rejoint la première définition que T. Todorov nous donne:

Dans un monde qui est bien le nôtre, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par des lois de ce monde (...)(16).

Dans *Le Pied de momie*, le héros/narrateur trouve un pied dans une boutique. Mais quelle ne fut pas sa surprise en constatant que c'était un véritable pied:

Je fus surpris de sa légèreté, ce n'était pas un pied de métal, mais bien un pied de chair, un pied embaumé, un pied de momie (...)(17).

Les entrées

Nous allons étudier maintenant les appels proprement dits du fantastique qui peuvent arriver de plusieurs manières.

Le principal appel du fantastique, c'est le rêve. Le héros, fatigué de sa recherche de l'au-delà, tombe dans un sommeil hanté par les images du jour. Les ombres de la nuit s'ouvrent et envoient vers l'âme du héros des songes fantastiques. Les rêves appellent l'âme du héros vers d'autres lieux:

Il se jeta sur un divan et ne tarda pas à s'endormir. Le sommeil était agité; le cauchemar lui avait mis le genou sur l'estomac. Il fit une multitude de rêves incohérents(18).

L'âme s'échappe de son enveloppe charnelle vers les régions où le corps ne peut pas aller. Le corps est la prison de l'âme; mais, une fois mort, ce corps laisse échapper l'âme qui s'en va vers des régions inconnues. Par le rêve, nous avons le même cheminement. Il suscite la vision fantastique et les frontières entre le réel et l'irréel sont abolies. Le rêve favorise le dédoublement. C'est pendant le sommeil que les fils qui unissent l'âme au corps sont détachés, car, pour Gautier, le sommeil est le simulacre de la mort. C'est pendant le sommeil que l'on s'habitue au futur état de mort; et quand le réveil revient à l'aube, les fils du corps se renouent et l'âme revient aussi. Parfois, l'âme se souvient des voyages, c'est alors le moment où le fantastique se montre dans la réalité. La créature fantastique imprime le rêve dans l'âme du héros.

Par ce rêve qu'elle provoquait, Spirite avait voulu se montrer à son adorateur dans son milieu véritable(19).

Jusqu'ici nous avons vu le rêve naturel. Mais à travers la drogue, l'opium, le rêve surgit. La drogue est comme une fumée qui enivre les

sens et dénoue plus facilement les liens entre le corps et l'âme. Le rêve arrive plus facilement quand on le désire:

L'opium que j'avais fumé, loin de produire l'effet que j'attendais, me jetait en des agitations nerveuses comme le café violent... Après une ou deux heures complètement immobiles et noires, j'eus un rêve. Le voici(20).

Appel à d'autres contes fantastiques

Un autre procédé pour que le fantastique arrive, mais qui n'est pas à proprement parler un procédé fantastique, c'est le rappel d'autres contes fantastiques. Le lecteur de ces contes, renvoyé par sa lecture dans d'autres contes, pense que l'aventure du héros ne peut être que fantastique. L'ambiance y est bien dépeinte et va vers le fantastique:

Celui qui en deviendrait amoureux, éprouverait le sort de l'étudiant Nathaniel dans "L'Homme au sable" d'Hoffmann: il courrait le risque de serrer un mannequin entre ses bras, et c'est une valse macabre que celle-là pour un homme de coeur(21).

Parfois Gautier se plaît à nous donner de longues énumérations de contes fantastiques pour faire ressortir cette ambiance étrange:

Il se rappela toutes les histoires d'obsession, depuis le possédé de la Bible jusqu'aux régions de Loudun; tous les livres de sorcellerie qu'il avait lus, Bodin, Debriio, Le Loyer, Bordelon, Le Monde invisible de Bekker, l'Infernaliam, Les Farfadets de M. de Berlinguer de Terre Neuve de Thym, Le Grand et le Petit Albert et tout ce qui paraissait obscur devint clair comme le jour(22).

Toutes ces références envoient le héros vers tout un monde bien précis avec ses propres lois. Parfois un récit fantastique raconte la même histoire que celle du héros encore ignorant de son sort. Ceci est un procédé d'anticipation. Guy de Malivert lit sa propre histoire. A travers cette description narrative, le lecteur pressent la future aventure de Guy de Malivert qui lit deux fois "l'Évangéline de Longflow". C'est l'histoire de deux amants séparés à la veille de leur noce, soumis au sort cruel qui consiste à se rechercher toujours, quoique passant l'un à côté de l'autre. C'est une histoire dans l'histoire.

Les contrastes chromatiques: Nuit/Jour

La nuit a toujours été pour toute la littérature le temps où l'aventure étrange arrive. La nuit est le cadre où les phénomènes étranges peuvent

apparaître; le sentiment de peur apparaît pendant l'absence de lumière, car l'obscurité a le pouvoir de transformer les objets réels en d'extraordinaires spectres. La prédisposition de l'âme pendant la nuit, où toutes les formes se modifient, est plus grande. L'oeil perd pendant la nuit tous les repères de la réalité quotidienne et naît alors un sentiment de la non connaissance et d'angoisse.

Quand le jour apparaît, la lumière redonne la véritable valeur à ces objets auparavant fantastiques:

*La lumière a ce privilège de dissiper le malaise
causé par les visions nocturnes(23).*

Mais Gautier modifie cette donnée première du fantastique. Nous constatons dans *Le Pied de momie* que le voyage vers l'Ancienne Egypte se réalise pendant la nuit, mais peu à peu le héros se retrouve, non pas dans une obscurité totale, mais dans ce que J. Bellemain Noël appelle "mi-ombre, mi-lumière". Cette lumière s'accroît dans *Jettatura* et dans *Spirite*, où le fantastique se déroule en plein jour:

Il prétendait avoir vu près de Malivert mourant, dont le visage, loin d'exprimer les angoisses de l'agonie, rayonnait au contraire d'une joie céleste, une figure d'une éclatante blancheur(24).

Les créatures fantastiques peuvent arriver dorénavant en pleine lumière.

Les transgressions

Après avoir étudié tous les procédés de mise en préparation pour que le fantastique glisse par la petite ouverture de la réalité, et que ce petit rayon, fantastique glisse vers la réalité, le héros pousse la porte et contemple les espaces fantastiques.

Voici les moyens offerts au héros pour contempler ce nouveau monde: Adjuvants de l'aventure fantastique, Ecriture automatique, Voyage rétrospectif, Vision.

Adjuvants de l'aventure

Les adjuvants aident le héros à comprendre les appels du fantastique. Nous avons laissé le héros surpris, ne comprenant pas les signes. Avec ces adjuvants, le héros pourra décrypter ces signes. Dans *Spirite*, c'est le baron de Feroë qui révèle au héros le code. C'est lui qui avertit Guy de Malivert de la prochaine vision. *Spirite* est un autre adjuvant pour Guy. Il prend le relais laissé par le baron de Feroë, car celui-ci avait terminé sa mission quand Guy rencontre *Spirite*. Ensuite c'est elle qui lui décrit et lui explique le monde de l'au-delà. Elle connaît ce monde car elle l'habite.

Oui, vous le verrez, vous en connaîtrez les magnificences et les détails, si vous m'aimez (...)(25).

Un autre adjuvant est le Docteur Cherbonneau. C'est lui qui dicte à Octave l'avatar des corps, c'est lui qui, par ce procédé, fait avancer l'aventure vers le fantastique.

La jeune châtelaine du *Chevalier double* est aussi un adjuvant, car, par un interdit, elle fait aussi avancer l'aventure:

Défaites-vous du chevalier à l'étoile rouge, ou je n'écouterai jamais vos propos d'amour(26).

Ecriture automatique

Nous nous sommes arrêté sur ce procédé qui n'apparaît que dans Spirite, car nous pensons que c'est un échelon de plus vers l'apparition du fantastique. C'est un phénomène très lié aux séances de spiritisme, très à la mode au XIXe siècle (analogie avec le titre *Spirite* qui donne ce caractère particulier au conte). Par cette dictée envoyée par la conscience de Malivert, Spirite se révèle à lui en tant qu'écriture, en tant qu'idée. L'apparition du fantastique est un degré intermédiaire, car il regarde la créature en tant que telle, quand elle était une créature terrestre. Donc l'écriture automatique sert à révéler la présence passée, terrestre, mais aussi par déduction espérer l'aventure fantastique:

Le message de Spirite constitue déjà un chant de sirène, un appel de l'abîme de l'autre monde(27).

Voyage rétrospectif

Le héros, par ce procédé, voyage en remontant le temps à l'intérieur des lieux fantastiques. Peu à peu ce voyage extérieur réel devient voyage intérieur. Pompéi est le lieu privilégié pour l'aventure fantastique car *cela produit un singulier effet d'entrer ainsi dans la vie antique et de fouler avec des boîtes vernies des marbres usés par les sandales et les cothurnes des contemporains d'Auguste et de Tibère(28).*

L'âme d'Octavien est enveloppée par cette ambiance et il s'en va vers ces temps passés. Le voyage devient donc intérieur. Ce voyage se réalise en trois temps: voyage physique vers le lieu dit fantastique; grâce à son désir rétrospectif, le héros métamorphose ce voyage extérieur en voyage intérieur; le héros s'engouffre dans le tunnel fantastique. Le temps et l'espace sont défigurés par ce voyage. Il y a aussi l'idée que dans les temps réels rien n'est plus possible et qu'il faut s'en aller vers

les temps passés pour pouvoir atteindre le bonheur, vision essentielle pour Gautier.

La vision

Cette progression du voyage rétrospectif mène directement le héros à voir l'effet fantastique, à regarder le fantastique en face.

Pour arriver à cette vision, le héros suit le même mécanisme que pour le voyage. Au début il regarde avec les yeux charnels les lieux réels, mais peu à peu ceux-ci laissent la place à la vision intérieure, aidée par le désir rétrospectif.

Gautier utilise, dans ses contes, cette technique des apparitions pour susciter le suspens, l'attente. C'est toujours vers un accroissement des détails, pour arriver plus tard à un tout, à la vision totale. C'est un passage lent et progressif vers le fantastique, car le héros doit faire l'apprentissage de cet avant-goût du fantastique avant de voir ce monde merveilleux dans sa totalité. C'est un itinéraire de connaissances d'initiation vers l'au-delà, vers le monde où les désirs de l'âme l'envoient.

Dans ce premier chapitre, nous l'avons suivi dans les premiers ébats avec le fantastique. De la foule, de cette société sans âme jusqu'à l'aventure solitaire et les premiers contacts avec le fantastique. Le héros a le sentiment d'échec devant ce monde terrestre. Il fait tout son possible pour s'en aller vers d'autres régions, alors il crée un monde intérieur qui sera le calque heureux du monde terrestre. L'âme blanche, il attend. Une étincelle de désir naît, elle éclairera son âme et toute sa pensée. Il ne vivra que pour ce désir. Les détails fantastiques arrivent; quand il ne comprend pas, les adjuvants lui traduisent les signes du fantastique.

De cette première partie, ce qu'il faut retenir, c'est l'impossibilité réelle de l'absence de bonheur sur terre. Mais il existe un autre monde révélé par des signes, alors les espaces du fantastique s'ouvrent, avec un monde différent. Cette attente surgit lors d'un conflit entre le Moi intérieur et le monde extérieur. C'est

(...) le mal du siècle sans doute, et la contagion de René(29).

L'aventure du héros, dans cette première partie, consiste à se rebeller contre la réalité, à attendre le fantastique, le comprendre et s'y engager tout doucement, avec un sentiment de peur mélangé à l'enthousiasme, pour

(...) combler le vide du coeur et de l'âme(30).

AVENTURE FANTASTIQUE

Après l'étude du héros depuis ses commencement indécis, après avoir vu comment les efforts fantastiques faisaient leur intrusion progressive dans la réalité, les héros de Gautier retournent à la triste et quotidienne réalité, seuls à nouveau dans ce monde; même si ce retour ne veut pas dire retour au même monde d'où le héros s'était envolé auparavant, il reste alors des traces de ce monde fantastique où il a vécu quelques instants, l'espace d'un songe -la cafetière brisée, le portrait d'Angéla, l'amulette d'Hermonthis, les blessures d'Heinrich. Nous allons faire un bilan constructif de cette aventure à travers l'étude de ce qui est la cause de l'échec et de la réussite. C'est ainsi qu'en suivant un plan récapitulatif de toutes les fins de contes fantastiques, nous constatons qu'il existe des échecs, des demi-échecs, et une seule réussite.

Classification des contes

Réalité définitive: *La Cafetière, Omphale, La Morte amoureuse, La Pipe d'opium, Arria Marcella, Jettatura, Deux acteurs pour un rôle.*

Fantastique dans le réel: *Avatar, Le Pied de momie, Onuphrius.*

Fantastique définitif: *Spirite.*

Les causes de la réussite

Guy va récapituler tous les échecs précédents dans le dernier conte. Connaissant les causes des précédents, Guy et Spirite vont connaître et surtout comprendre le message des signes pour arriver seuls à la jouissance de cette aventure finale. Ainsi, les causes des différents échecs deviennent réussite pour Spirite.

La mort

La mort sépare les deux amants dans *La Cafetière*, mais c'est elle qui fait la réussite de l'aventure et devient ainsi "felix culpa":

Elle n'est plus ni menace ni catastrophe, mais au contraire, un moyen de salut(31).

Guy de Malivert hésite à passer par la mort dans l'au-delà, il n'est pas sur le même plan que Spirite. Guy est corps tandis que Spirite est âme. C'est donc sous l'enveloppe de l'âme que l'union parfaite se réalisera. C'est la vie qui est un obstacle pour la réussite et la réalisation de la rencontre. Par conséquent, pour devenir âme, il faut surpasser la mort. Le héros de *La Cafetière* n'a pas compris, c'était sa première aventure, tan-

dis que trente-quatre ans plus tard, il a acquis la solution pour arriver à la réussite de l'aventure. Les conditions de l'aventure étaient les mêmes. Angéla est morte comme Spirite, mais elle n'avait pas le pouvoir de revenir pour aider l'amour du jeune héros de *La Cafetière*.

C'est ce pouvoir que donne Gautier à Spirite:

Le contenu de vie, Spirite donne vie à celui qui n'a pas d'âme, car en l'absence de cette présence venue d'ailleurs, l'âme somnole sans désir et on ne promène sur la platitude du monde qu'un regard indifférent(32).

Spirite est la solution de *La Cafetière*. C'est une des causes de la réussite, et cela indique aussi le cycle progressif que forment tous les contes fantastiques de Gautier.

La dualité

C'est la cause d'échec la plus importante. Guy de Malivert possède cette dualité comme tous les héros de Gautier, mais il va faire le point. Dès le début, quand le baron de Feroë lui dit que quelqu'un s'intéresse à lui dans les "sphères de l'au-delà", il s'enferme chez lui et attend l'événement. Il sait fuir à temps la dualité, attente/homme du monde. Ensuite, une fois que Spirite se révèle à lui par la dictée, il se dédoublera, mais vers la connaissance de l'âme:

A dater de ce jour, l'existence de Malivert se scinda en deux portions distinctes, l'une réelle, l'autre fantastique(33).

Ce qui cause l'échec, c'est la mauvaise dualité, celle qui réunit le bien et le mal en une personne, cela est nocif. Mais quand une des parties de l'être se dirige vers l'au-delà, cette dualité le mènera vers la réussite; cette dualité met le héros "en communication avec les esprits". Cette dualité le fait avancer vers l'esprit et non pas vers la matière.

Cependant, qui l'eût bien examiné, l'eût trouvé plus sérieux, plus pâle, plus maigre et comme spiritualisé (34).

Voilà comment la cause d'échec des uns est cause de réussite pour les autres. Ceci nous montre encore la complémentarité des contes car si Guy peut franchir tous ces obstacles, là où les autres ont échoué, c'est qu'il a la connaissance des autres aventures réalisées avant lui par les autres héros, dictées par la plume habile de Gautier.

Le héros imparfait

Octave, dans *Avatar*, était imparfait pour l'aventure car

il ne savait qu'aimer et mourir(35).

Mais Guy de Malivert ne possède pas ces mauvaises qualités. Tout d'abord, comme nous l'avons vu dans l'aventure solitaire, il veut se détacher de la société mondaine et vivre seul. Ensuite, il est pourvu par Gautier de bonnes qualités. Il aime voyager, il écrit des articles dans des revues; sa bibliothèque est pleine d'œuvres littéraires, mais aussi d'autres matières

...et l'on pouvait parler devant lui astronomie, cosmogonie, électricité, vapeur, photographie, chimie, micrographie, génération spontanée, il comprenait et parfois étonnait son interlocuteur par une remarque ingénieuse et neuve(36).

Nous remarquons que Guy de Malivert a rattrapé les connaissances insuffisantes de son prédécesseur. Comment ne pas voir l'étrange ressemblance avec Gautier qui écrivait lui aussi dans les revues?

Le personnage de Guy de Malivert fait souvent office de portrait de l'écrivain, et Gautier lui inflige les retouches qu'il voulait apporter à sa propre personne(37).

Guy de Malivert est le héros le mieux préparé pour pouvoir réussir l'aventure fantastique.

Absence de mariage sur terre

Spirite nous fait voir le type de mariage qu'il y a sur la terre. Il n'y a que des mésalliances, des vies gâchées à cause de cette société du XIXe siècle, qui fondait le mariage non pas sur le sentiment des époux, mais sur les convenances, les propriétés et l'argent des parents ou des époux. C'était plutôt un placement d'argent qu'un placement d'amour. *Spirite* se révolte d'une certaine façon contre le mariage, en empêchant, à maintes reprises, Malivert de pouvoir sceller une union sur terre, et ainsi ils arrivent tous deux à un mariage céleste, où les règles strictes et capricieuses de cette société ne sont plus en vigueur, où le mariage d'amour prime sur tous les autres. Guy et *Spirite* réussiront cette aventure de l'amour et du mariage, car ils ont su s'élever au-dessus des convenances de la société. Déjà, quand elle vivait sur terre, *Spirite* pouvait choisir ceux avec qui elle voulait se marier.

Pour Gautier, le mariage terrestre est l'aboutissement, la chaîne qui emprisonne ceux qui ont échoué dans leur quête, comme dans *Arria Marcella* ou *Deux Acteurs pour un rôle*. Une fois le mariage conclu sur terre, l'aventure de l'au-delà cesse automatiquement et laisse des regrets.

Par le mariage, Gautier oppose encore l'âme et le corps. Le corps correspond à l'amour charnel sur terre; l'âme, à l'amour spirituel dans l'au-

delà. Guy de Malivert ne cherche pas l'amour sur cette terre, il sait déjà qu'il ne peut y en avoir, ou, s'il existe, il ne peut le prendre car ce serait cause d'échec, comme dans tous les contes, et, pour la dernière idée, dans *Avatar*. Quand Guy parle avec Madame d'Ymbercourt, il n'est pas avec elle, mais dans son monde à lui:

Il est amoureux de l'impossible, il voudrait s'élancer dans les régions idéales à la recherche de la beauté sans défauts(38).

Guy de Malivert, avec l'aide de Spirite, réussit à sublimer l'amour terrestre en amour mystique. Spirite demande à Malivert de ne pas tout penser à Lavinia, mais de penser plutôt à Spirite. Plus à l'esprit qu'au corps. L'esprit est le plus important et parfois celui-ci se métamorphose dans des formes de plus en plus éthérées. Elle apparaît en figure d'art, en musique, en poésie, en idée. Seule une sensibilité fine peut la reconnaître. Toute cette absence de matière et cette quête de formes de plus en plus immatérielles, font que le chemin de la réussite s'ouvre sans barrière devant ce héros de *Spirite*.

Le destin

Le destin est mêlé à la réussite de l'aventure, tout au long du conte. Le destin rassemble Malivert et Lavinia jeune fille, mais Guy ne voyait pas cet amour. Plus tard le destin les séparera, à chaque bal, à chaque souper, ils sont l'un à côté de l'autre et ils ne se verront pas. Parfois, c'est Guy qui ne viendra pas; malchance, car il devait être assis à côté de Lavinia:

Quand tout le monde fut assis, une place resta vide à ma droite: c'était la vôtre(39).

Mais ce destin qui s'acharne à séparer les deux héros n'est pas du tout néfaste si l'on comprend la volonté de Gautier. Que fait le destin en les séparant? Il enlève les chances de l'amour charnel sur la terre. C'est ce que veut Gautier, préserver ces deux héros pour qu'ils ne puissent pas s'unir sur la terre, mais dans l'au-delà. Ainsi le destin n'est pas du tout néfaste, mais sert à la réussite de l'aventure. Si le hasard avait laissé libre leur union, ils seraient un couple de plus, perdu dans l'immensité de ce monde, tandis que maintenant le destin les a choisis pour l'aventure fantastique:

Nous étions prédestinés l'un à l'autre(40).

Nous découvrons dans les contes de Théophile Gautier l'aveu presque ingénu de ses émois sentimentaux ou de son inquiétude métaphysique(41).

Depuis les premiers contes, où l'échec était la conclusion, jusqu'à Spirite, il y a un cheminement vers la connaissance des fautes commises et leur transformation en réussite totale. C'est pour cela que Spirite apparaît comme un bilan de tous les thèmes de l'aventure. Tous les contes viennent aboutir dans *Spirite*. Les deux héros réunissent toutes les qualités qu'auraient dû avoir les autres héros pour la réussite de leur aventure personnelle. Il faut lire les contes fantastiques de Gautier comme un seul conte, une seule aventure, une seule quête, celle de la recherche du bonheur parfait, celle de la recherche du salut et de l'au-delà, des questions avouées et des réponses cachées.

Il faut lire aussi les aventures frustrées, successives, sous l'angle de *Spirite*, car là réside pour l'auteur le seul idéal réussi. Par conséquent les héros ne font plus qu'un seul; Gautier face à l'immensité de l'au-delà et seul face à la peur de la réponse définitive.

C'est un bilan longuement réfléchi par l'auteur. Il a donc consciencieusement mûri les causes de l'échec vers son bonheur particulier, les causes de son "mal du siècle". Il a trouvé une solution. La réussite du bonheur ne peut exister dans ce monde, car il y a trop de défauts:

Le bonheur n'appartient jamais à la vie réelle.

Mais il peut trouver un monde, l'au-delà, où seule l'âme immortelle peut accéder. Par Spirite et par Guy de Malivert il accède aussi, en échappant à ce monde, au paradis des bienheureux. Là Gautier ouvre les portes de ses rêves. C'est dans cet espace de son âme qu'il se sent vivre. Les causes des échecs successifs ne sont que les différents interdits que la société, l'homme et ses contraintes, les lois divines, mettent devant la vérité.

Pour cette raison Gautier confronte déjà le réel et l'imaginaire dans tous les espaces et dans toutes les époques, surtout passées, pour essayer de saisir et d'appréhender la réponse à cette existence. C'est ainsi que l'auteur fait attendre certains de ses héros dans une pantomime de vie réelle, dans la comédie de la vie. A travers plusieurs expériences de connaissance de cette vie réelle, il le fait voler vers un au-delà heureux, là où il pourra saisir tout le bonheur interdit ici-bas.

Dans ses entretiens avec Gautier, Emile Bergerat raconte:

Parfois il ouvrait la fenêtre, s'accoudait à la balustrade et son esprit prenait l'essor par-dessus les arbres du jardin voisin, par-dessus ceux du Bois de Boulogne et par-dessus Paris...(42).

Si tout d'abord Georges Poulet renforce la phrase mise en exergue quand il écrit:

Ce qui domine chez Gautier, c'est la hantise de la mort(43),

Ross Chambers amplifie et donne toute sa valeur aux deux principaux thèmes que Gautier recherche pendant toute son existence, à travers son écriture:

Ce qui domine chez Gautier, c'est bien la hantise de la mort, mais ce qui domine à son tour cette hantise, c'est l'amour. Car l'amour est, d'une part, ce qui vivifie ici-bas les morts que nous sommes, et, d'autre part, dans l'extra-monde, ce qui réunit les âmes dans une vie sans limites et sans fin(44).

C'est ainsi que cette réalité avec ce qu'elle comporte de comédie et d'absurde est un lieu d'attente pour accéder à un au-delà heureux.

César GUTTIÉREZ
Universidad de León

NOTES

Editions de référence: La Morte amoureuse, Avatar, Jettatura et Spirite dans La Morte amoureuse, Avatar et autres contes fantastiques. Paris. Gallimard, 1981. Pour les autres contes: Contes fantastiques. Paris, 10/18, 1973.

1. *La Cafetière*, p. 13.
2. *Spirite*, p. 237.
3. *La Pipe d'opium*, p. 91.
4. *Spirite*, p. 192.
5. *Ibid.*, p. 287.
6. *Ibid.*, p. 193.
7. *Avatar*, p. 316.
8. *Spirite*, p. 277.
9. "La Comédie de la mort", *Poésies complètes*, éd. René Jasinski, Paris, Nizet, 1970, t II, p. 23.
10. *Jettatura*, p. 353.
11. *Spirite*, p. 248.
12. Ross Chambers, "*Spirite*" *proximité du bonheur et supplice de Tantale*, Paris: Archives des Lettres modernes, n°501, p. 132.
13. *Avatar*, p. 218.
14. *Spirite*, p. 204.
15. Paolo Tortonese, *La Vie extérieure, essai sur l'oeuvre narrative de Théophile Gautier*. Paris, Archives des Lettres modernes n° 252, 1992, p. 35.
16. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil, 1970.
17. *Le Pied de momie*, p. 104.
18. *Onuphrius*, p. 36.
19. *Spirite*, p. 206.
20. *La Pipe d'opium*, p. 92.

21. *Spirite*, p. 144.
22. *Onuphrius*, p. 31.
23. *Jettatura*, p. 67.
24. *Spirite*, p. 311.
25. *Ibid.*, p. 301.
26. *Le Chevalier double*, p. 127.
27. *Ibid.*, p. 135.
28. *Arria Marcella*, p. 140.
29. *Spirite*, p. 176.
30. *Ibid.*, p.286.
31. Ross Chambers, "*Spirite*" de Théophile Gautier, *une lecture*, Paris, Archives des Lettres modernes, n°153, 1974, p.53.
32. *Ibid.*, p. 54.
33. *Spirite*, p. 277.
34. *Ibid*, p.280.
35. *Avatar*, p. 316.
36. *Spirite*, p. 267.
37. Marie-Claude Schapira, "Le Thème du mort-vivant dans l'oeuvre en prose de Théophile Gautier", *Europe*, mai 1979, n°601, 57e année.
38. *Ibid.*, p. 154.
39. *Spirite*, p. 317.
40. *Ibid*, p. 320.
41. Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Corti, 1951, p. 399.
42. Emile Bergerat, *Théophile Gautier; Entretiens, souvenirs et correspondance*, Paris, Charpentier, 1879.
43. Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, Paris, Plon, 1956, t I.
44. *Ibid.*, p. 60.

L'APPRIVOISEMENT DE LA MORT : L'EVOLUTION DE LA NOTION DE MORT DANS L'OEUVRE DE GAUTIER

L'esthétique de Gautier intègre la notion de mort, et certains titres, comme *La Morte amoureuse* ou *La Comédie de la mort* le disent à l'évidence. Un pan de l'oeuvre - les récits antiques, une grande partie de la poésie - semble s'édifier contre la mort pour la nier - c'est le monument, de granit ou de poésie, qui se rit du temps, la splendeur inaltérable de la beauté éternelle (corps sculptural de la femme ou ciselure du vers). Cette conception de l'art a pour nouveauté une systématisation recevant bientôt le nom d'"art pour l'art" et plus tard de "Parnasse". C'est dans un même horizon que se situent les contes ou romans fantastiques. Or, si l'on peut prendre acte de cette stratégie de contournement de la mort - l'art éternel ou l'amour sont plus forts que la mort - il faut prendre garde : l'oeuvre de Gautier peut aussi réfléchir la mort, la penser. Partagé entre des postulations contradictoires, l'auteur conjugue diverses attitudes qui toutes renvoient à cette "hantise de la mort"(1) selon la formule de George Poulet qui montré combien elle pouvait être fondatrice. On peut noter par ailleurs que négation et acceptation ne s'excluent pas toujours et que diverses conjugaisons sont possibles au sein d'un même recueil, parfois d'un même récit. S'il est une présence de la mort dans Gautier, elle est en strates.

Mais, si, de toute évidence, la diversité est de mise - et comment ne le serait-elle pas, dans une oeuvre aussi abondante et étendue sur une quarantaine d'années ? - peut-elle néanmoins s'inscrire dans une ligne directrice univoque ? Ou, pour le dire autrement, existe-t-il une pensée "générale" de la mort chez Gautier ? ou une évolution de cette conception ? et, dans ce cas, quels éléments séparent fondamentalement les *Poésies* de 1830 (ou *La Cafetière* de 1831) et *L'Histoire du romantisme* en cours de rédaction à la mort de l'auteur en 1872 ?

I La pensée de la mort

A explorer les lieux du fantastique, on peut montrer à l'évidence qu'il existe une pensée de la mort chez Gautier. Comment ne pas voir que ce genre devient une véritable, quoique souvent subtile, machine de guerre contre le pouvoir de la mort ? Et qu'est-ce que le fantastique sinon un remaniement des catégories de vie et de mort, parallèles à celles de rêve et de réalité, que l'on conjugue ce genre, et Gautier s'y est employé, sur le mode sérieux - à travers une remise en cause fondamentale - ou sur un mode comique - dans un jeu plus littéraire .

La Cafetière, Omphale, La Morte amoureuse, Le Pied de momie, Arria Marcella et pour finir *Spirite*, énoncent une même vérité, à savoir que l'amour (ou sous une forme à peine dégradée : le désir amoureux) est plus fort que la mort. Villiers de L'Isle-Adam qui ouvre *Véra* par cette formule empruntée au Cantique des cantiques reprend en 1874 le scénario de Gautier en l'infléchissant vers un idéalisme absolu nourri d'hégélianisme. Dans l'intrigue de Gautier, l'amoureuse, plus directement, ne demande qu'à revivre et elle est si proche du monde terrestre qu'un désir pur et ardent suffit à l'appeler. Tout prouve, par conséquent, que la mort n'est pas un univers séparé, transcendant, mais un monde des limbes où tout est conservé à jamais, où replonge la morte aimée, mais d'où elle peut revenir aussi. C'est la leçon d'*Arria Marcella* :

En effet rien ne meurt, tout existe toujours; nulle force ne peut anéantir ce qui fut une fois. (...) La figuration matérielle ne disparaît que pour les regards vulgaires, et les spectres qui s'en détachent peuplent l'infini(2).

Le mythe des Mères de Goethe en est la meilleure image, employée d'ailleurs par Gautier lui-même qui la doit à la traduction du second *Faust* par Nerval (1840) lorsqu'il s'interroge par exemple sur l'existence des anciens dieux qui "ont bercé l'enfance du monde entre leurs bras de marbre blanc" :

Si, dans les régions innommées où par ondulations toujours élargies se prolonge le retentissement de ce qui a été, mais n'est plus perceptible pour nous, dans les mystérieuses profondeurs de l'Hadès, au-delà du temps et de l'espace, où se tiennent les Mères, les anciennes divinités disparues et déposées de leur culte subsistent d'une existence aromale ou spectrale indéfinissable en mots humains, à quelle immense tristesse, à quelle accablante mélancolie doivent-elles être en proie, elles qui croyaient pouvoir compter sur une éternité de

jeunesse et de puissance, au sein d'un azur lumineux, aspirant, avec l'ivresse du nectar, la fumée des sacrifices et l'encens lointain qui montait de la terre ?(3).

Ainsi, rien n'est jamais fixé de cette fracture essentielle séparant la vie de la mort : et l'on comprend mieux, à ce tremblement, le frémissement de vie qui parcourt l'oeuvre. Cependant, l'hésitation propice à la vie a son revers : en effet, comment, si la mort est à l'orée de l'existence, trouver la paix ? Car s'il est merveilleux, dans un premier temps, de pouvoir nier le poids des tombes, il l'est moins, dans un second, de voir la vie devenir poreuse à l'intrusion de la mort. Ainsi s'explique l'omniprésence de la mort dans l'oeuvre de Gautier : si la mort est un élément essentiel de l'oeuvre, c'est qu'elle a un redoutable pouvoir de contamination de la vie.

Car la leçon est claire dès le premier conte : on ne sort pas indemne de la résurrection même fugitive de la morte désirée. En échange de cette vie qu'on lui a rendue, la morte amoureuse ne donne pas seulement l'éblouissement fugitif : elle laisse dans le sillage de sa nouvelle disparition un goût de cendres. Le narrateur et héros malheureux de *La Cafetière*, qui évoque la perte de la belle danseuse tenue un instant dans ses bras, termine ainsi son récit :

Je venais de comprendre qu'il n'y avait plus pour moi de bonheur sur la terre !

C'est déjà l'annonce de "la mort dans la vie", pour reprendre le titre du dernier des trois poèmes constituant *La Comédie de la mort*. Le propos est identique à la fin de *La Morte amoureuse* : " - Adieu, tu me regretteras" énonce Clarimonde, beau vampire sauvagement "profané", et Romuald vieilli, narrateur désolé, lui répond en écho en contemplant sa vie brisée :

Hélas, elle a dit vrai : je l'ai regretté plus d'une fois et je la regrette encore.

La vie est donc détruite de l'intérieur par l'émergence, pourtant éblouissante et voulue, d'une vie plus haute. Il faut payer d'une vie morte, la mort un instant transfigurée en vie. Mais ce cas de figure n'est que la forme la plus spectaculaire de la mort dans la vie. Les personnages dénués du sentiment de la vie ne sont pas seulement chez Gautier ceux qu'une rencontre avec une apparition miraculeuse a éblouis à jamais avant de les renvoyer aux semi-ténèbres d'une existence sans attraits. Ils peuvent n'avoir jamais eu accès à une modalité d'existence intense, comme Albertus le blasé ("A vingt ans l'on pouvait le clouer dans sa bière/ Cadavre sans illusions"(4)) ou Madame d'Ymbercourt, la coquet-

te, virevoltant dans une insignifiante mondanité. *La Comédie de la Mort* développe longuement cette thématique d'un impossible accès, chez certains vivants, à la vie même.

Symétriquement, transparait à plusieurs reprises dans l'oeuvre de Gautier, et l'on peut utiliser alors un autre mythe explicatif, une crainte que nous pouvons appeler "l'angoisse d'Hamlet". Non pas l'horreur d'être mort dans l'existence mais celle d'être vivant dans la mort. Car il y a pire qu'être mort, c'est de n'être pas sûr de l'être ! d'être vivant, ou conscient, dans le tombeau. Le prince du Danemark tremble de ne pouvoir trouver le repos au sein de la terre et Gautier s'en souvient à plusieurs reprises. Dès *Onuphrius*, il développe longuement le thème à travers le cauchemar du personnage qui se voit enterré, saisi par des fossoyeurs (qui ressemblent à ceux d'Hamlet précisément). Comme pour préciser sa situation, l'enterré atrocement lucide fait aussi des vers (que l'auteur vient de publier et sous le même titre dans la réalité) intitulés: "La Vie dans la mort". Parallèlement, dans *La Comédie de la Mort*, la jeune épousée ensevelie le soir de ses noces souffre autant qu'Onuphrius : elle dialogue avec le ver qui commence à la mordre. Mieux vaudrait, elle le dit, la vraie mort que ces atroces épousailles. Et c'est à la même logique qu'obéit l'animation des portraits, souvent hostile, comme dans *Le Capitaine Fracasse*. Dépassant son inertie supposée, le monde des objets bruit dangereusement. Ici n'agit plus l'influence shakespearienne mais le modèle hoffmannien qui rend perméable la délimitation entre l'humain et l'inanimé, via la réification ou l'animation insolite. De nombreux éléments, on le voit, font pendant au fantastique lumineux ou semi-lumineux des limbes. La vitalisation qui perdure ou se déploie excessivement n'est pas un bienfait mais un mauvais rêve.

Comment donc parler d'une pensée de la mort quand des lignes aussi divergentes, se côtoient, quand se mêlent, pour récuser la mort, l'éclat de l'ange amoureux et l'angoisse du mort vivant ? Comment les faire se répondre quand les réunit un seul élément, la perméabilité des frontières ? quand la seule idée qui les soude est celle de l'incertitude ? La philosophie de la mort chez Gautier serait-elle celle du doute (je sais que je ne sais pas) ou de l'oscillation : de la mort, j'ignore si elle est vie à peine éloignée, ou contamination totale de l'existence ? Ainsi apparaît l'absence de transcendance chez Gautier, même si se fait jour, tardivement, avec *Spirite*, un certain mysticisme swedenborgien. Mais on ne saurait oublier que, dans ce roman même, avant d'être rejoint par l'amant, l'être angélique est descendu sur terre pour communiquer avec lui.

A bien des égards donc, fantastiques ou non, - et il n'est pas sûr que la

veine fantastique soit le support majeur du sentiment de la mort - les oeuvres de Gautier portent souvent en elles des conceptions divergentes de la mort, comme s'il était décidément impossible, ou sans intérêt, de s'en tenir à une vision univoque. Ainsi les deux meurtres violents évoqués dans *Albertus* sont radicalement séparés. Celui du personnage principal, qui clôt le poème, apparaît dans une mise en scène hyperbolique du bric à brac satanique (avec le bestiaire obligé du hibou, du chat noir, des crapauds ou des stryges, avec la sorcière ("cette Mort vivante") et Belzébuth) : la mort devient une parodie, voire un pastiche de la littérature fantastique. Mais une autre mort s'inscrit de façon bien différente dans le poème, celle de la belle amante vénitienne poignardée par un mari jaloux. Ici le romanesque intégré au poétique, et sujet à litote, même s'il reste conventionnel, n'est pas soumis à dérision. De la même façon, dans la *Comédie de la Mort*, face au traitement ironique des mythes qui vient à bout de la grandeur tragique de Faust, de Don Juan, ces morts plaintifs qui disent avoir tout raté et posent leur vie sur fond de néant, et face au dialogue sinistro-comique du ver et de la trépassée, une fascination sérieuse, presque amoureuse envers la mort se dit. Le recueil est partiellement un hymne à la mort. Une même inégalité de traitement intervient dans *Une Nuit de Cléopâtre* : la mise à mort finale du jeune homme amoureux, trop fulgurante pour n'être pas traitée avec désinvolture (le poison opère instantanément), s'oppose à l'ouverture du récit consacrée à la plainte de la jeune reine. Cléopâtre se lamente d'être entourée de morts et de marcher sur un sol-caveau pléthorique :

*sous ce peuple, il y a vingt peuples; chaque ville a les pieds
sur vingt étages de nécropoles*(5).

Les rites funéraires égyptiens - pourtant admirés par Gautier qui a consacré, en octobre 1856, dans le *Moniteur universel*, un article à l'*Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens* de son ami Ernest Feydeau, ouvrage qui aura des retentissements dans son oeuvre - sont assimilés à une sorte de monstruosité :

*...dans les autres contrées de la terre on brûle les cadavres,
et leur cendre bientôt se confond avec le sol. Ici l'on dirait que
les vivants n'ont d'autre occupation que de conserver les
morts.*

Le souci excessif de la mort a pour corollaire l'oubli de la vie; et l'orgie est la seule réponse, un peu perverse, à l'angoisse, trouvée par la reine qui marche sur les morts; comme prisonnière de son peuple elle "marche" d'ailleurs aussi, pour finir, sur le corps de Menaïoun. Dans *Jettatura* même, la malédiction tragique ne fait pas baigner la totalité du

récit dans un pessimisme absolu : le dernier paragraphe est une pirouette : le rouge commodore est devenu pâle(6).

Si le récit peut contenir en lui-même des tensions qui font se distordre une ligne générale de la mort, la publication des oeuvres peut également suggérer de surprenants rapprochements. En 1838, par exemple, paraissent à la fois *Albertus* qui préfigure par bien des aspects, malgré son ironie, *La Comédie de la Mort* et *Fortunio*, roman dans lequel la mort d'une héroïne, Musidora, n'a pas même valeur dramatique. De plus, la mise en regard de deux romans fantastiques, publiés la même année, 1856, dans le *Moniteur Universel*, et dont une publication conjointe fut prévue par Hetzel, est également révélatrice. Le premier, *Jettatura* est construit autour d'une thématique de la malédiction, de l'inéluctable, et la mort finit par rejoindre comme dans une tragédie les personnages qui aiment : ici la mort est plus forte que l'amour. Le second, *Avatar*, à l'inverse, se rit de la mort, malicieusement, à travers ce personnage hoffmannien du docteur Cherbonneau, démiurge qui manipule la vie à son profit, mais pas exclusivement; est-il coupable de ne pouvoir retenir le souffle de vie d'un jeune désespéré et de se l'approprier "en désespoir de cause" ? On n'oubliera pas davantage que, quelques mois après *Spirite* (1865), roman qui propose la vision de la mort sublime (l'amour est un désir de mort amoureux), *Mademoiselle Dafné*, la dernière fiction de Gautier, montre le triomphe du désir de vie. En effet, la traversée de la mort par le biais d'une descente aux enfers dans les catacombes, se termine par une pirouette à connotation érotique : le prince Lothario entraîne un joli domino dans un salon particulier. Eros triomphe. Et comme dans *Avatar*, la fin d'un personnage est traitée avec la plus grande légèreté : la mort de la sotte Dafné qui s'étrangle avec une écrevisse ne saurait être prise au sérieux.

Tout se passe en définitive comme s'il n'y avait pas d'image fixe de la mort, et par là, de résolution au problème qu'elle pose. L'oscillation constante entre différents scénarios, différentes conceptions - explicite dans *La Comédie de la Mort* - loin de renvoyer à une inconséquence, est l'indice de la vie même, la preuve d'une pensée toujours en travail, l'inverse de la rigidification mortuaire.

II Le Macabre

Dans un horizon de fluctuation peut-on discerner néanmoins un cheminement, l'amorce d'une tentative de résolution progressive de l'angoisse de mort ? On distingue une évolution en ce qui concerne le macabre, notion qui présente le double avantage de toucher de façon

crue, directe, la mort, et de posséder un intérêt esthétique majeur puisqu'elle suppose, à travers des images précises de la mort, un souci réaliste. Or on sait, à travers ses attaques envers Manet ou Courbet, que Gautier est un adversaire farouche du réalisme. En ce qui concerne la littérature, mode plus allusif que la peinture, le refus est moins marqué : Gautier comprend bien par exemple l'originalité de Balzac soulignant le premier le rôle de l'argent dans la société ou son goût qui annonce celui de Baudelaire, pour la beauté moderne. L'amitié avec Flaubert nuance la fidélité résolument romantique souvent affirmée, mais elle est fondée au niveau esthétique par un même culte de l'art; et *Madame Bovary* est considéré comme un travail préparatoire à *Salammbô*(7).

Que le macabre, probablement pour une grande part en raison de son degré de réalisme, ne soit pas une veine personnelle à l'auteur, rien de plus évident. L'innovation, la recherche, l'originalité, apparaissent bien davantage dans d'autres domaines. Même si Gautier l'a rencontré dans des cultures de diverses époques (chez Villon par exemple, dans certains grotesques peut-être, dans les gravures de Callot(8) évoquées par exemple dans *Albertus*), le macabre participe en premier lieu chez lui de l'appropriation d'une veine obligée. Le jeune romantique farouchement convaincu, proche du Jeune-France frénétique, se doit de cultiver un frisson issu directement de la tradition du roman noir anglais. Les romans d'Ann Radcliffe (*Les Mystères d'Udolpho* sont traduits en 1797, la même année que *Le Moine* de Lewis) de même qu'une démonologie en vogue au XVIIIe siècle ont ici quelque influence. Mais le prédécesseur direct de Gautier dans ce registre est Nodier dont le texte le plus connu, *Smarra ou les Démons d'une nuit* (1821), supercherie littéraire, poème en prose macabre autant que conte fantastique, édifié autour d'une vision cauchemardesque, est cité à plusieurs reprises par l'auteur. Tout naturellement les premiers écrits de Gautier intègrent donc une veine macabre qui, sans atteindre l'intensité que lui donnera, de façon provocatrice, Pétrus Borel, n'en est pas moins clairement affirmée. Ainsi dans les *Poésies* de 1830, "Cauchemar"(9) juxtapose des visions terrifiantes et annonce ce dialogue avec les morts qui s'épanouira dans *La Comédie de la Mort*.

Progressivement la présence de la mort va se dépouiller des poncifs macabres. *Albertus*, d'ailleurs, malgré sa conclusion qui amoncelle les clichés propres au satanisme, n'est pas seulement une parodie du fantastique(10), comme en témoigne l'infléchissement vers la confiance dans les domaines de l'amour, de la poésie ou de la peinture. Cependant le cadre reste encore très conventionnel - l'auteur joue, c'est une constante, de la convention - et le poète va s'en libérer pour consacrer à la mort

un recueil plus ample, dans lequel il réduit la part de la narration et opère une éviction partielle des procédés fantastiques. *La Comédie de la Mort*, admirée par Baudelaire, propose une réflexion diversifiée, polyphonique, de la mort, utilisant la description, la réflexion, la narration, l'ironie, la mise en scène.

Parmi les détails macabres du texte, celui de la tête de la mort doit retenir. Dans "La Tête de mort"(11), poème de 1830, et plus encore dans *La Comédie de la Mort*, le crâne s'avère moins l'emblème des vanités du XVII^e siècle et le support de la méditation qu'un symbole romantique. Dans le recueil de 1838, il rappelle encore la scène des fossoyeurs d'Hamlet, (thème traité par Delacroix dont Gautier possède des gravures) et est traité de façon ambiguë, à la fois sérieuse et narquoise. Un comique de situation apparaît quand la tête de mort, présente dans la chambre du poète (en ce sens il est bibelot de rapin) se met à parler; mais le propos est sérieux quand le discours s'indigne de la profanation des tombes (idée qui revient à plusieurs reprises sous la plume de Gautier). Or ce crâne, Gautier en reparle à la fin de sa vie et l'on comprend mieux qu'il représente le rire de la jeunesse devant le néant, la provocation joyeuse contre l'aride réflexion métaphysique. Dans son *Histoire du romantisme*, en effet, l'auteur se remémore les années du Doyenné. et relate un épisode où les joyeux amis burent dans un crâne. L'humour n'est pas seulement dû à l'écart temporel : il souligne l'aspect volontariste de l'anecdote, la conscience déjà de l'impossible coïncidence avec le modèle byronien. Tout en somme est imitation forcée, et le parallèle avec *Le Bol de punch des Jeunes-France*, rappelé par l'auteur, s'impose : le crâne trouvé par Nerval dans une collection de son père chirurgien (découverte sans grandeur), appartient à

un tambour-major tué à la Moskowa et non à une jeune fille morte de la poitrine(12);

il est rendu apte à sa fonction de coupe par un bricoleur plus que par un poète (il faut une poignée de commode, un écrou, un pas de vis); et puisque Byron ne peut décidément être rejoint, on prendra Hugo avec une référence à *Han d'Islande* ("qui buvait l'eau des mers dans le crâne des morts"). Somme toute, le macabre reste d'abord une tentative assez grossière de dire la mort.

Mais il ne faut pas s'y tromper; le macabre ne suscite pas que le sourire. La fin de Matamore, celle du cheval des comédiens dans *Le Capitaine Fracasse* suffirait à l'indiquer, et cela même s'il existe dans le roman un contrepoint d'importance avec l'humour noir des artistes truands, Lampourde et Malartic. Le réalisme de la mort n'est pas éludé

par Gautier. *Le Voyage hors barrières* (publié en 1838, la même année que *La Comédie de la mort*) est une véritable descente aux enfers, totalement dénuée de poésie, dans le monde de Montfaucon (titre du premier de trois chapitres).

*L'ancien gibet où tant de squelettes se sont balancés an vent,
"plus piqués de dez à coudre", comme dit Villon(13)*

est converti en gigantesque abattoir et en lieu d'équarrissage. L'humour constant, sous-tendu par les références picturales, littéraires, mythologiques, ne saurait détruire la crudité d'une description souvent hallucinante. Rien n'est épargné au lecteur, à la lectrice sommée dès l'ouverture du récit-reportage de se "munir d'un flacon de sels d'Angleterre" et de suivre "courageusement et sans faire la petite bouche" l'explorateur dans son "excursion ultra-pittoresque et romantique". Cette dernière formule est ironique mais significative et ambiguë. Certes, l'entrée en matière met en valeur la préoccupation de l'artiste :

*Il ne faut voir en ceci qu'un tableau de genre à la manière
de Vélasquez ou de Van Ostade, représentant une triperie et
une poissonnerie; une débauche de couleurs espagnole et fla-
mande, quelque chose dans le goût de L'Opitalle des chiens
galeux par Descamps, et non autre chose.*

Mais si le propos initial se donne pour esthétique, le récit montre qu'aux yeux de l'auteur, l'atrocité empêche la réalité d'entrer dans les catégories de l'art :

*Les murs disparaissaient sous de larges glacis de sang coa-
gulé; la pluie, la boue, le fiel, la sanie, les avaient diaprés en
tant de couleurs, qu'il eût été impossible d'en reconnaître l'en-
duit primitif. Pour un coloriste, ce sont les murs les plus crous-
tillants du monde (...) Quant à nous, qui comprenons cepen-
dant toutes les furies de l'art, nous avouons que nous avons
regretté le "jaune serin" et le "café au lait", objet ordinaire
de nos diatribes les plus amères.*

S'il cherche un pittoresque de l'horreur, Gautier décrit donc, et sans euphémisation, une réalité de l'horrible, de la mort dérisoire, et, malgré l'humour, la relation de son "voyage" - au delà de l'ironie (il s'agit d'une visite), le titre renvoie bien à un voyage au sein de la mort - baigne dans un réalisme macabre sans concession. Tout est décrit, à commencer par les lieux sordides comme

*la mare de sang caillé où les pêcheurs et les marchands
d'asticots (pardon mesdames) vont s'approvisionner(14).*

Tout est présenté in vivo comme l'abattage d'un cheval proposé au visiteur par un équarrisseur lugubrement spirituel en guise de divertissement. Tout est expliqué : la prédilection des rats pour les yeux des chevaux, leur façon de se nicher dans les carcasses des animaux. Et tout est détaillé : le spectacle (mais il en est d'autres aussi réjouissants) consistant à faire étrangler dans une cage, par des chiens dressés, quelques douzaines de rats, ceux qui n'ont pas été mangés en route par leurs congénères !

Ces pages violentes montrent la difficulté pour Gautier, non de regarder la mort en face, mais d'intégrer un réalisme de la mort dans une vision esthétique du monde. L'alliance de l'art et du macabre est problématique. D'où les réticences énoncées lors du voyage en Espagne, et à travers la double écriture des feuilletons et du recueil d'*España* envers la peinture espagnole trop sanglante, devant les tableaux de Fra Diego de Leyva à Burgos par exemple et même devant les Ribera. D'où également les deux poèmes d'*Emaux et Camées*, "Coquetterie posthume" et "Bûchers et tombeaux", récusant le macabre, le premier dans une horreur de la dégradation physique, le second en le resituant "historiquement" dans le Christianisme.

En définitive, le macabre est lié pour Gautier à deux esthétiques opposées dont aucune ne lui convient. Le romantisme exacerbé qui joue avec les crânes ne saurait prendre en compte la véritable dimension de la mort. D'où la nécessité, après *Albertus* d'écrire *La Comédie de la Mort*. Quant au réalisme, et d'autant plus s'il s'attache au registre de la mort, il court grandement le risque de n'être plus un art. C'est pourquoi la veine macabre sera abandonnée - même si quelques résurgences peuvent apparaître dans les oeuvres ou les récits de voyages, le *Voyage hors barrières* ayant été utilisé par exemple pour le traitement des chevaux dans *Le Capitaine Fracasse*. Elle laisse le champ libre à une réflexion plus directe, moins codée, sur la mort et sur le temps.

III. L'appropriation de la mort

S'il faut échapper à la mort, à l'angoisse qu'elle suscite, diverses stratégies sont possibles. La première, utilisée dans le fantastique, consiste à la nier en tant qu'instance séparée. La seconde, partiellement présente dans *La Comédie de la Mort*, revient à l'esthétiser sous la forme de la belle morte. Une troisième montrera des morts totalement légères, inconsistantes : la mort antique en particulier possède cette apesanteur. Sans oublier tout ce qui est sublimation du corps périssable : momie, statue dont le modèle incontesté est la Vénus de Milo, et qui renvoie à la puissance de l'art.

Mais s'il faut se confronter à la mort, un travail sur soi sera inévitable. Faut-il donner une date à l'émergence d'une réflexion explicite sur la mort chez Gautier ? Claude-Marie Senninger⁽¹⁵⁾ signale que les années 1855 et 1856 furent marquées par la disparition d'amis chers. De fait, de nombreux articles commencent à paraître à partir de cette date, évoquant des amis défunts. On les trouve dispersés dans des recueils posthumes, *Portraits contemporains* (1874) et *Portraits et souvenirs littéraires* (1875). Excédant largement la rubrique nécrologique, ils sacrifient peu aux exigences du genre et l'éloge y est souvent trop précis pour être sans nuance. C'est que la mort chez Gautier est toujours liée à l'art et que parler du disparu revient à considérer en lui l'artiste plus que la personne (Gautier déteste la biographie et l'autobiographie). Avec l'ami disparaît une forme d'art particulière, unique, une vision du monde spécifique (en quoi l'auteur appelle Proust). C'est pourquoi les pages consacrées aux morts peuvent être considérées comme participant de la critique (littéraire, artistique). Dans une large mesure, elles participent d'une nostalgie de ce romantisme éclatant et combatif qui définit la jeunesse de l'auteur et c'est à ce titre qu'elles intègrent d'ailleurs une prise en compte du temps, de son pouvoir de dégradation, du vieillissement.

Dans la conception gautiériste du temps, on peut observer une double attitude : contre le temps, le monde de pierre dresse sa monumentalité ou sa beauté éternelle : palais du Pharaon ou de Candaule, Vénus de Milo ou corps sculptural de Nyssia; dans la prise en compte du temps, outre les feuilletons dramatiques analysant la douleur du vieillissement à travers les figures de comédiens ou de comédiennes, les articles emplis de souvenirs montrent l'effacement progressif de la jeunesse fougueuse, et la transformation inéluctable du paysage artistique et intellectuel. Le temps se mesure au changement de perspective, à la différence de réception des oeuvres : les nombreux feuilletons dramatiques signalant les reprises de pièces qui firent scandale ou suscitèrent de vives réactions montrent des jalons dans la conscience du temps qui passe. En ce qui concerne *Hernani*, de nombreux articles insistent, dès 1838 (Reprise d'*Hernani* par autorité de justice, au Théâtre-Français) sur un changement d'optique :

Huit ans se sont écoulés (...) Hernani n'a pas excité le plus léger murmure; il a été écouté avec la plus religieuse attention"(16).

Les feuilletons sur les reprises de la pièce, en février 1844, mars 1845, novembre 1847, décembre 1854 ou juin 1867 mesurent l'écart par rapport à la première représentation. Articles et notices témoignent d'une lente transformation du rouge en gris. Mais la nostalgie n'est pas pour

l'écriture un moteur moins puissant que le rêve de l'inaltérable. Elle s'avère d'ailleurs, avec la pleine conscience de la mort le support essentiel de la dernière oeuvre de Gautier, *Histoire du Romantisme* qui s'ouvre ainsi :

De ceux qui, répondant au cor d'Hernani, s'engagèrent à sa suite dans l'âpre montagne du romantisme et en défendirent si vaillamment les défilés contre les attaques des classiques, il ne survit qu'un petit nombre de vétérans disparaissant chaque jour davantage comme les médaillés de Sainte-Hélène.

Et s'il n'en reste qu'un... On voit ici le goût de Gautier pour la métaphore filée, le rappel du moment le plus éclatant du Romantisme pour lui (et qui signe son entrée en littérature), et la conservation d'un souvenir qui prend forme d'épopée. Comme pour l'écriture de certains voyages (en Espagne et en Orient), c'est l'imminence d'une disparition annoncée qui impulse la rédaction. La valeur testamentaire de l'ouvrage explique la sérénité ample du ton. Elle n'interdit pas l'étonnement désolé de voir le romantisme flamboyant s'affadir aux yeux des contemporains puisque désormais

les esprits sont habitués à regarder comme des morceaux pour ainsi dire classiques les nouveautés qui semblaient alors de pures barbaries”(17).

Comme les valeurs, le style a changé et lorsqu'il cite l'enthousiasme de Heine envers le comédien Bocage, l'auteur s'en explique :

Ces éloges, quelque talent qu'on reconnaisse à Bocage, sembleront aujourd'hui d'un lyrisme bien exagéré; en ce temps-là, ils n'étonnaient personne”(18).

Un lent assourdissement s'opère, accompagné du sentiment de la perte. Le deuil est d'autant plus douloureux qu'il peut être conscience de la perte de l'oeuvre, comme on le voit dans l'article sur Nerval :

Le manuscrit du Prince des sots, si quelque cuisinière illettrée ne s'en est pas servie pour flamber un poulet, était de forme oblongue, sur un papier bleuâtre que l'âge doit avoir jauni. Tout entier de la main de Gérard, de cette écriture nette, fine et bien rangée, ménageant de chaque côté de larges espaces pour isoler et aérer le vers. Le prologue est de notre main, mais cela ne fait pas disparate. Nos écritures étaient soeurs comme nos coeurs étaient frères, et elle se ressemblaient à s'y méprendre parfois(19).

Tout cela est-il mort vraiment ? le deuil peut-il jamais se faire et l'écriture n'est-elle pas toute emplie de ce double mouvement de conservation

et de consentement à l'évanouissement ? L'image de la momie renvoie bien, on le sait, à cette étrange postulat d'une vie - d'une mort ? - conservée, et elle revient précisément sous la plume de l'auteur pour servir l'évocation des lettres adressées à Nerval "du temps de son voyage en Orient", missives devenues "jaunes comme les bandelettes qui enveloppent les momies". Lettres fragiles, ("nous les lisons en prenant garde de briser tout à fait leurs plis cassés") mais vivantes encore :

*une voix basse, affaiblie, lointaine, reconnaissable encore,
qui est la nôtre, nous chuchote du bout des lèvres à l'oreille,
avec des mots connus, des tournures de phrases habituelles,
des idées et des nouvelles ayant cours alors(20).*

Or la voix, la pensée, sont aussi l'éternelle jeunesse :

*Nous revoyons là nos anciens paradoxes qui gambadent
avec assez d'agilité pour leur âge et dont quelques uns sont
devenus des vérités.*

Cette fraîcheur inaltérable est le lot des grands écrivains romantiques : ainsi la préface de Vigny à son *More de Venise*, traduction d'Othello, "un chef-d'oeuvre de grâce, de finesse et d'ironie", "abonde en idées nouvelles alors qui le sont encore aujourd'hui"(21).

Cependant, malgré les réassurances légitimes sur la valeur des oeuvres romantiques, la mort acceptée, ou plutôt le travail d'acceptation de la mort, est un tremplin à l'écriture autant que peut l'être le refus de la mort. Le choc dû à l'annonce d'une mort, inattendue comme celle de Balzac en 1850 (apprise lors d'un voyage en Italie), de Nerval en 1854, ou sans surprise comme celle de Delphine de Girardin en 1855 ou de Heine en 1856, la douleur et le vide qui l'accompagnent, suscitent une multiple réflexion sur la mort et sur l'art. Faut-il s'étonner que les articles, les essais écrits alors, soient à la fois théoriques et biographiques (allusivement, le choix est implacable) et que s'y mêlent douleur et analyse ? Le sentiment de la mort ne s'y déploie pas de façon angoissée ou tragique, et fonde à l'inverse une poésie de la mort dont l'ouverture d'un article sur Nerval, écrit douze ans après sa mort, donne un exemple :

*Les morts vont vite par le frais ! dit Bürger dans sa ballade
à Lénore, si bien traduite par Gérard de Nerval; mais ils ne
vont pas tellement vite, les morts aimés, qu'on ne se souvien-
ne longtemps de leur passage à l'horizon, où, sur la lune large
et ronde, se dessinait fantastiquement leur fugitive silhouette
noire"(22).*

Françoise COURT-PEREZ

NOTES

Cette réflexion participe d'un travail de thèse plus général et est reprise dans *Gautier, un romantique ironique*, à paraître chez Champion.

1. Georges Poulet : *Etudes sur le temps humain*, Plon 1952, Presses pocket, 1989, t.I. pp 317 à 346. "Ce qui domine chez Gautier, c'est la hantise de la mort." est la phrase qui ouvre l'étude.
2. *Arria Murcella*, in Gautier, *L'Oeuvre fantastique*, t. I., ed. M. Crouzet, Bordas, coll "class. Garnier", 1992, p.221.
3. T. Gautier, *Ecrits sur la danse*, Actes Sud. "Librairie de la danse", 1995, p.314."Opéra : Néméa, ou l'Amour vengé, ballet-pantomime en deux actes, livret de Meilhac et L. Halévy, chorégraphie de Saint-Léon, musique de Minkus, première le 11 juillet 1864". *Moniteur Universel*, 18 juill. 1864.
4. Albertus in *Emaux et Camées*, N.R.F. coll" Poésie/Gallimard", ed. de Cl. Gothot-Mersch, 1981, p.188. stro. LXXI.
5. *Une Nuit de Cléopâtre*, in *Le Roman de la momie et autres récits antiques*. Presses Pocket, 1991, éd. Cl. Aziza, p.253.
6. Michel Crouzet, Gautier, *L'Oeuvre fantastique*. t.II. p.384. note 136 : "Effet de contraste, une fin en mineur clôt la nouvelle sur l'Angleterre, un cercueil luxueux, un oncle qui change de couleur; effet de satire et d'humour, effet aussi d'ambiguïté, la nouvelle par sa clôture laisse supposer que tout cela n'était pas si tragique, que tout n'est pas seulement tragique."
7. "Salammbô par Gustave Flaubert", *Le Moniteur universel*, 22 déc. 1862, t.II de *L'Orient* en 1877 sous le titre de "Salammbô", ici. Charpentier, 1902. p.283.
8. Callot : ce graveur, admiré par de nombreux romantiques dont Gautier qui le cite souvent pour la précision de son trait, composa *Les Misères de la guerre* en 1633 et *Les Supplices* un an après.
9. "Cauchemar", *Poésies* (1830) in *Poésies complètes*, t.I., Firmin-Didot, 1932, ed de R. Jasinski, p.18.
10. Sur ce point voir les analyses de Peter Whyte, "Grotesque, sublime et ironie romantique (1830-36)", "Onuphrius", in *Théophile Gautier, conteur fantastique et merveilleux*, public. University of Durham, coll."Durham Modern Languages Series", p.17 et suiv.
11. "La Tête de mort", *Poésies* (1830).op. cit., p.52.
12. "Graziano", *Histoire du romantisme, suivie de Notices romantiques et d'une étude sur la poésie française*, Paris. Flammarion, 1929, pp. 43-44.
13. *Caprices et zigzags*, Hachette, 1956, p.332.
14. *Op.cit.*, p.336.
15. Théophile Gautier, *Une vie, une oeuvre*. Sedes, 1994; le chapitre XVII, "Au seuil du mystère : "Le Roman de la momie", souligne l'importance des morts de Nerval, de Delphine de Girardin en 1855, de Heine, de Chassériau, de Madame Allan (qui a introduit le théâtre de Musset en France) en 1856
16. "Reprise d'Hernani", *Histoire de l'art dramatique en France*, Slatkine reprints, Genève 1968, t.I., p.90.
17. "Hernani", *Histoire du romantisme*. mars-août 1872. Flammarion, 1929, p. 94.
18. "La Reprise d'"Antony", en octobre 1867". Notices romantiques in *Histoire du romantisme*, op.cit. p.146.
19. "Gérard de Nerval", *Histoire du romantisme*. op. cit. p.68.
20. "Le Carton vert", *Histoire du romantisme*, op.cit. p.71.

21. "Alfred de Vigny, né en 1799 - mort en 1863", *Notices romantiques*, op. cit., p.140, publié dans le *Moniteur universel* du 28 sept. 1863.
22. *Portraits et souvenirs littéraires*, "Gérard de Nerval", *Oeuvres complètes*, Slatkine, t.IX, p.3.

ENTRE MORT ET VIE, L'INTENABLE PASSAGE

Théophile Gautier a maintes fois affirmé sa croyance en un autre monde, un extra-monde intemporel, sans limites et "laïc" qui continue à se remplir, par ondes concentriques de

*toute action, toute parole, toute forme, toute pensée
tombée dans l'océan universel des choses(1)*

qui font la vie des hommes et plus particulièrement, peut-on comprendre, des artistes. C'est à ce monde, qu'il situe imaginativement en dehors et au-dessus de lui, alors qu'on pourrait le croire dépendant de l'intime profondeur que constituent les goûts et les désirs de chacun, qu'il emprunte ses représentations les plus aimées et la matière de ses fantasmes. Ce matériau qu'une volonté d'observation exigeante et précise rapporte systématiquement du passé est donné à voir dans une écriture qui se devrait de réactualiser les prestiges de l'origine et qui, souvent, en restitue l'artifice. Il y a longtemps que je fréquente Gautier et je m'interroge toujours sur l'apparente faiblesse que constitue son intransigent enfermement dans une forme irréprochable au service de modèles culturellement éprouvés. Et je crois lire que la critique gautiériste la plus récente prend volontiers comme objet d'étude -et non bien entendu de scandale- ce parti-pris de l'artiste de tourner le dos à la réalité de son siècle pour se consacrer à la description perfectionniste d'un Panthéon passionnément investi.

Je tenterai d'aborder une fois encore le problème de la "légèreté consistante" de Gautier -pour reprendre l'expression de H. James rappelée par Serge Zenkine(2). Légèreté apparente, faite d'une revendication de récréation plutôt que d'innovation, consistante parce qu'elle n'est pas défaut de conscience esthétique mais au contraire symptôme d'un conflit dont nous essaierons d'élucider les termes. J'étudierai conjointement un thème fantastique -l'échange amoureux qui se joue sur la limite très ambiguë de la mort et de la vie- et l'écriture qui soutient les évocations d'outre-tombe, en prenant pour postulat l'analogie entre l'expérience amoureuse et l'expérience littéraire qui se crispe autour d'un passage difficile ou impossible entre l'ailleurs et l'autrefois de l'amour et de la représentation et le présent dévalué de la frustration affective et du questionnement poétique.

Tout dérive de l'impuissance masculine. Les héros de Gautier sont des artistes en attente de révélation amoureuse ou esthétique. Tous vivent

plus ou moins confortablement leur insatisfaction et leurs contradictions. On ne sait pas si la pathologie d'Octave est d'origine physique ou psychique, Guy de Malivert cherche à concilier ses dispositions multiples de scientifique, de poète et de voyageur dans un dandysme de bon aloi, Romuald découvre le jour de son ordination que la vie religieuse à laquelle il choisit de se consacrer risque de ne pas compenser la mort quotidienne à laquelle il se voue. Tous souffrent de ne pouvoir investir le quotidien de façon saturante et leur absence de désir personnel prend volontiers la forme d'un désir d'absolu. Ils cherchent l'accès à un autre espace-temps et, généralement le trouvent: soit qu'ils aient des dons médiumniques suffisants, comme Octavien au musée de Naples devant le moulage du sein d'Arria, soit qu'ils se fassent aider par un adjuvant exotique et puissant comme Balthazar Cherbonneau, soit qu'ils entendent et acceptent l'appel de l'au-delà ou de l'en-deçà: c'est le cas de Malivert et de Romuald.

Leur élection semble conditionnée par leur capacité d'attachement à une figure du passé et qui a un passé: Arria est romaine et habituée à des "infâmes amours" selon son père, Clarimonde est vampire et courtisane, Lavinia est vierge et a dix-sept ans en 1865; elle est surtout double. Sa mort assigne sa beauté aux canons de l'antique et sa connaissance de l'amour la crédite de l'expérience qu'elle n'a pas. Quand il s'agit de les montrer, le dévoilement révèle des beautés stables, éternelles, authentifiées par leur ressemblance avec des modèles reconnus. Leur légitimité leur vient non du désir amoureux de celui qui les évoque, mais d'un désir médiatisé culturellement par le jugement des siècles. Ce qui a, esthétiquement, résisté dans le temps offre une prise à un désir velléitaire. L'amour n'est pas garant de la beauté mais la beauté l'est de l'amour qui s'adresse moins à l'objet qu'à sa représentation. C'est un amour au second degré pour une image déjà idéale ou idéalisée qui doit au temps son indiscutable dignité. La référence au Titien, à Phidias ou à Shakespeare fonctionne comme la marque dans la mode qui assure précédemment l'image de marque de celui ou de celle qui se l'approprie. La dissociation, inévitable dans ce contexte, de l'âme et du corps, fonctionne à l'avantage du corps qui propose son ostentatoire réalité en lieu et place d'une âme postulée mais virtuelle. Au point que le héros se laisse souvent séduire par des corps plus morts que vifs. Mais à l'inverse de ce que serait une pulsion nécrophile, l'émotion s'adresse moins à un corps privé de toute apparence de vie qu'à une morte mystérieusement palpitante de l'envie de revivre. Romuald, découvrant la femme lors de son ordination, ne connaît que l'angoisse. Un trouble d'une autre nature se

saisit de lui lorsque, contemplant Clarimonde sur son lit de mort, il devine son corps sous

la transparence du linceul(3)

et succombe à la pâleur d'une chair bien peu morbide, jusqu'à lui donner le baiser qui la ramènera à la vie. Dans des textes qui ne sont pas à proprement parler fantastiques mais qui jouent avec le genre, Tiburce croit que la Madeleine

va se lever et descendre du tableau(4)

et Lord Evendale admire en Tahaiser momifiée un corps
*qui a conservé l'élasticité de la chair, le grain de
l'épiderme et presque la coloration naturelle*

ainsi qu'une tête qui semble

endormie plutôt que morte(5).

Si on les compare aux montrueuses revenantes de Poe, on voit bien que ces mortes de bonne compagnie n'ont fait que troquer la vie contre une perfection du modèle sculpté ou peint. C'est pourquoi elles restent imbattables sur leur terrain. Leur double dans la réalité ne seront que pâle imitation de l'idéal qu'elles tentent d'incarner: Gretchen ne sera jamais que le modèle du modèle, Lavinia, quelque ingéniosité qu'elle y mette, ne parviendra pas même, de son vivant, à être vue de Guy de Malivert. Le bonheur relatif, trouvé auprès de femmes socialement estimables, sera toujours hanté du souvenir de la morte pour Octave ou Lord Evendale.

Cette demande fantasmatique d'une relation rendue perverse par les exigences contre nature d'amants difficiles à émouvoir ne reste pas sans réponse. Des femmes, dans tous les sens du terme prodigieuses, se proposent avec naïveté comme la réponse à une demande d'absolu qu'elles croient pouvoir satisfaire et dont elles ne voient pas qu'elle ne s'adresse pas à elles. Elles s'éprennent de la virginité de leur amant, redeviennent symboliquement vierges pour les aimer, réunissent don de soi et expérience dans un mouvement de grande innocence. Au terme de leur voyage d'outre-tombe ce sont toutes des mortes-vivantes amoureuses et charnelles qui "reviennent" pour satisfaire des revendications clairement sexuelles. Les courtisanes -Omphale la première, avant Clarimonde et Arria- ne supportent pas que la tombe mette fin à leur carrière amoureuse. Les vierges -Lavinia, Angela- ne peuvent aborder la vie éternelle sans être averties des jouissances de la vie terrestre. Elles reviennent donc et avec quelle vigueur! Elles forcent le passage de la mort à la vie. Clarimonde s'écorche les mains sur la pierre de son tombeau. Omphale méconnaît le cadre des tableaux et, la nuit tombée, conduit tambour bat-

tant une initiation amoureuse qui plonge, le jour, son jeune amant dans
une espèce de somnolence

qui le trahit auprès de son oncle. Spirite parasite les miroirs et conduit Malivert au bord du suicide par son inconsciente mais bien réelle coquetterie. Toutes ont même franchi l'horrible frontière plusieurs fois: c'est ce que laissent entendre le père d'Arria, l'oncle du narrateur d'Omphale et Sérapion. L'aller-retour entre mort et vie n'est pas le fait des hommes qui ne se risquent généralement pas à franchir le cercle de rationalité qui les entoure et les protège. Le seul qui s'y risque, Malivert, le fait en dépit des mises en garde de Feroë, pour la bonne cause. L'initiation qui lui est proposée est poétique aussi bien qu'amoureuse et, même si la Muse finalement perd ses prestiges, il a de bonnes raisons d'entreprendre le voyage dont la traversée vers la Grèce n'est que la propédeutique. Au demeurant il n'est pas rare que les compétences passionnelles des jeunes filles se doublent de compétences artistiques. Angela, par le dessin qu'elle inspire, semble avoir mûri le rapin attiré dans une curieuse relation avec une cafetière. Tahausser apporte avec elle le roman qui tente de lui donner la vie à mesure qu'il la raconte. Spirite fait le dandy poète. Si elles ne sont pas vierges, les mortes-vivantes sont, bien entendu, courtisanes. Elles ont le savoir de l'amour qu'il serait imprudent de dissocier du savoir de l'art et de la mort.

Nos revenantes ont donc la beauté, l'envie d'aimer, la connaissance et sont constituées d'un indicible amalgame d'éternité et de précarité qui les fait aussi fragiles qu'elles peuvent paraître redoutables. Elles qui ont accompli, semble-t-il, plusieurs cycles de vie ont, parce qu'elles sont femmes, une relative maîtrise de la mort comme de la vie, ne considèrent pas la mort comme une défaite irrémédiable mais l'acceptent comme une partie de la vie et aussi -et surtout peut-être- de l'amour. Complices de la mort, elles savent composer avec elle, s'entretenir -serait-ce d'une goutte de sang-, garder les apparences de la beauté, de la force, de la séduction: tâche herculéenne qu'elles assurent avec aisance et élégance. Savantes en amour, elles n'ignorent rien de l'alliance d'Eros et de Thanatos. Exclusives et dévoratrices, c'est bien la possession de leur amant jusqu'à la mort, comprise comme illimitation de la relation, qu'elles désirent. Elles acceptent l'amour hors de la vie mais pas la mort de l'amour.

Leurs amants n'ont pas leur savoir ni leur héroïsme. Ils n'assument pas comme elles la transgression de l'espace, du temps et de la loi. Ils n'acceptent pas l'effet panique de l'amour ou de la mort auxquels ils imposent une rassurante sublimation. Ils refusent de voir que le retour de la

morte-vivante est l'expérience de l'effroi, c'est à dire l'expérience poétique même que doivent affronter ceux qui ne dissocient pas l'érotisme de l'art et au compte desquels se trouve, par vocation, l'écrivain fantastique. Des nouvelles comme *Ligeia*, *Morella* ou *Bérénice* révèlent la forte conscience qu'avait Poe de la collusion de l'art, de la jouissance et de la mort. Blanchot, parmi bien d'autres, le dit clairement:

Eurydice est, pour (Orphée) l'extrême que l'art puisse atteindre, elle est sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre(6).

Les héros de Gautier, et Gautier lui-même, redoutent ce qui en eux remet l'être en question. Ils craignent leur désir, ce qui ne signifie pas qu'ils le méconnaissent. C'est la part féminine de l'auteur qui l'assume. Auteur et personnages ont une conscience aiguë des prestiges de l'origine qui infléchit aussi bien le choix amoureux des personnages que les partis-pris iconiques de l'écrivain assignés à un passé hors duquel le salut ne semble pas assuré.

Il y a entre la violence des pulsions primaires qui conduiraient au risque assumé de l'amour et de l'art et la force du refoulement qui protège d'un possible cataclysme, un moment particulier de la conscience et de l'écriture qui échappe à la saisie logique, qui cède à une espèce de tremblement repérable souvent avant les rencontres porteuses de révélation. Ce sont les moments que, faute d'un meilleur terme, on peut dire de "passage" entre deux réalités contradictoires, entre deux mondes, entre soi et l'autre, où une tension sensible fait vibrer une écriture habituellement sûre d'elle et de sa force d'invocation. Le moment du passage est celui où le désir est en situation de vaincre: celui de la morte de s'approprier son amant comme celui de l'amant de faire le choix déraisonnable de la suivre. C'est là que le texte dénonce la scission dangereuse du monde contaminé par la double nature de celle qui l'investit. C'est là aussi que les phrases s'obscurcissent d'une "inquiétante étrangeté" qui dit la volonté de retour d'un refoulé que l'on croyait domestiqué.

Le monde où cherche à se manifester une révélation, se clive, perd son homogénéité et sa stabilité. On a souvent remarqué que si Pompéi est le lieu archéologique où le passé peut avec quelque vraisemblance investir le présent, ce sont aussi les jeux sur le jour et la nuit qui permettent le surgissement de l'impossible. Le contraste des couleurs et des lumières permet dans *La Morte amoureuse* la contamination du monde sacré par le monde profane. Dans *Spirite*, c'est un Paris anormalement glacé par

l'hiver exceptionnel qui permet l'apparition de la boréale créature, et c'est la tension entre le Nord et le Sud, entre Paris et la Grèce qui autorise le dénouement.

Les femmes, à la fois duelles et duplices, anges et démons, sont fortement oxymorisées. Le portrait de Clarimonde est sous le double signe de l'eau et du feu. Toutes paraissent à la fois très près et très loin, charnelles et opalescentes, froides et brûlantes et, bien entendu, mortes et vivantes. L'oxymore au plus près de sa perfection est celui qui allie pouvoir de séduction et virginité en plaçant l'objet aimé aux confins de l'enfance et de l'adolescence. C'est ce qui fait le charme totalement préservé d'Isabel entre deux âges et entre deux sexes, de Lavinia qui a treize ans quand elle aime Malivert, de Prascovie qui vit avec Olaf un amour conjugal incorruptible probablement parce qu'il est né dans l'enfance.

L'instant du passage, qui permet et justifie la rencontre, se présente comme un bref et singulier moment de l'intuition de la jouissance. Appartenant à la réalité -il s'agit souvent d'un site, d'une maison, d'une chambre- mais porteur d'une promesse de révélation, il est vibrant d'une inquiétude qui déstabilise la description, estompe les contours, soumet le texte à l'aléatoire. Il dit, de façon vivante, détournée ou allusive la possibilité de la transgression. Quand Romuald se rend dans la chambre mortuaire de Clarimonde, le jeu des parfums, des lumières, de l'air lui-même annonce le baiser qui va consacrer la transformation du prêtre en cavalier libertin et du vampire en courtisane amoureuse. Un "frisson", un "tremblement" s'emparent de Théodore quand il entre dans la chambre où se trouve la cafetière-Angela(7). C'est la même "angoisse involontaire", le même "léger frisson" qui s'empare d'Octavien pénétrant dans les ruines de Pompéi(8). La nature si peu fréquente dans l'oeuvre de Gautier trouve sa place, inquiétante, dans ces moments de transition. Dans le jardin de l'oncle du narrateur d'*Omphale*

les murs faisaient ventre, de larges plaques de crépi s'étaient détachées et gisaient à terre entre les orties et la folle avoine; une moisissure putride verdissait les assises inférieures(9).

Octavien est rien moins que rassuré en entrant, de nuit, dans l'enceinte de Pompéi:

De sourds chuchotements, une rumeur indéfinie, voltigeait dans le silence. Notre promeneur les attribua d'abord à quelque papillonnement de ses yeux, à quelque bourdonnement de ses oreilles, -ce pouvait être aussi un jeu d'optique, un soupir de la brise marine, ou la fuite à travers les orties d'un

lézard ou d'une couleuvre car tout vit dans la nature même la mort, tout bruit, même le silence(10).

Dans la description de ces moments limites qui échappent à l'habituelle précision picturale de Gautier est également étrangement signalée, de façon trop récurrente pour être dépourvue de signification, l'alliance du cercle et de la droite. Peut-être faut-il attribuer au cercle une valeur d'absolu -les cercles concentriques organisent l'infini dans *Arria Marcella* et dans *Spirite* entre autres- et à la droite l'impulsion porteuse de la volonté de l'atteindre. On se souvient, dans *Spirite*

du long rayon visible sur le fond de brume, qui (vient) éclairer et faire scintiller (...) la couronne de roses en marbre(11).

Descendant vers le tombeau de Tahauser, le Grec qui conduit Lord Evandale

jette une torche dans la gueule sombre d'un puits(12).

Les exemples, toujours à proximité de la révélation, sont très nombreux. On trouve même, dans *Arria Marcella*

un glorieux phallus de terre cuite qui (témoigne) de précautions superstitieuses contre le mauvais oeil(13).

Ce que je voudrais montrer à travers ces remarques, peut-être un peu précipitées pour être convaincantes, c'est qu'il y a dans les fictions de Gautier une attirance pour un monde parallèle, assumée par les femmes puisqu'elles en sont citoyennes, redoutée par les hommes qui hésitent devant l'épreuve. Ces velléités de passage sont signalées dans le texte par des descriptions spécifiques qui manifestent de façon inhabituelle une hésitation, un "papillonnement", un frisson, un recours à l'évocation d'une nature sauvage, une organisation originale des éléments dans l'espace qui semble dire que si l'absolu est quêté hors de soi, son accès est subordonné à l'ébranlement de strates bien profondes et bien calcifiées du moi. C'est la manière de Gautier qui est là interrogée puisque l'alternative serait de renoncer aux garde-fous culturels et idéologiques pour laisser advenir une écriture qui prenne en compte quelques continents noirs qu'elle s'ingénie à contourner.

Le genre fantastique offrait historiquement une solution à ces impasses existentielles et esthétiques. Fortement tributaire de la sexualité, le fantastique permettait la mise en scène de fantômes parés des prestiges et des épouvantes de l'archaïque; il permettait également d'instrumentaliser ce redoutable passage qu'il rendait plausible par le spiritisme, le magnétisme ou le vampirisme. Dévoilant l'ailleurs, hésitant sur le degré de croyance à concéder à cette nouvelle réalité, jouant sur une perception

truquée et éphémère, le fantastique permettait d'entrevoir une vérité = adorable ou horrible-, de faire dans l'instabilité l'expérience d'un nouvel ordre utopique, comme toute utopie, destiné à être répudié pour ne pas figer l'idéal et consacrer la mort du désir.

C'est cette nécessaire instabilité, cette nécessaire inquiétude dans l'art comme dans l'amour que Gautier et ses héros ne peuvent se résoudre à maintenir et ce passage, lieu intenable, ne conduit à rien sinon au même dans une sorte d'enfermement face à un miroir dont "l'autre côté" reste hors de portée. Voulu par le sentiment d'une incomplétude immanquablement exprimée au début des nouvelles, une révélation s'annonce par un vacillement du texte et une incertitude de la description de bon augure. Mais quelque chose ne passe pas, ne se passe pas. Issue de l'imagination de l'auteur, porteuse d'une promesse de révélation esthétique, la morte-vivante venait dire à l'amant que l'amour était dans la mort. Tandis que l'amant refuse de l'entendre, l'écrivain évite toutes les images scandaleuses évocatrices d'une situation limite et la maîtrise en renforçant le trait d'une représentation de tous temps préexistante. La nouveauté est dans le passé. Le présent et l'avenir sont forclos. La seconde vie n'est pas une seconde chance. Elle s'accomplit dans une seconde mort.

Si la revenance était une façon de dire que la vie amoureuse et l'expérience poétique s'enracinent dans un certain rapport au passé du moi, l'échec est patent au plan fictionnel comme au plan scriptural. Le refus de l'aventure n'est plus à démontrer. Les mortes revenues sont impitoyablement renvoyées au tombeau. Angela finit en morceaux, Arria et Clarimonde en cendres, Omphale est perdue dans les déménagements. Seul Malivert connaîtra le bonheur avec Spirite mais grâce à l'évitement de la sexualité dans une fusion androgyne et au prix, que l'on peut juger élevé, de sa vie.

L'écriture, incertaine, clignotante, qui disait l'inquiétante étrangeté du passage, à partir du moment où le risque de la rencontre est refusé, se fige en oppositions mécanistes et rhétoriques. L'ambiguïté se radicalise en antithèses. La fétichisation touche non seulement la femme, mais le monde. On sait que Spirite, parfaitement statufiée, attend Malivert sur les marches d'un Parthénon reconstitué

comme s'il était au temps de sa splendeur(14).

Déjà Octavien avait découvert une Pompéi restaurée où

*pas une pierre, pas une brique, pas une pellicule de stuc,
pas une écaille de peinture ne manquaient aux parois luisantes*

des façades

qui pouvait servir de décor à une Arria Marcella sculpturale rappelant
la femme couchée de Phidias sur le fronton du
Parthénon(15).

Les descriptions ont la plastique parfaite et parfaitement convenue de la reconstitution historique. Elles sont littéralement copiées dans les livres. Cléopâtre, par exemple, vient tout droit du *Voyage en Egypte* de Vivant-Denon. Elles figent l'objet dont elles s'emparent, le tuent en l'esthétisant et, niant sa précarité, sa singularité, sa dangerosité, annoncent la seule fin possible: son évacuation pure et simple, sa pulvérisation. La pulsion de mort s'inscrit de manière particulièrement flagrante dans la répétition. Répétition bien sûr de la transposition du passé au présent qui structure toutes les nouvelles et est garante de perfection, répétition des intrigues et des thèmes -on a assez dit que les histoires fantastiques de Gautier sont des variations sur les amours impossibles et rétrospectives-, répétition de la typologie, de la psychologie dans une écriture qui ressasse, certes avec talent et même avec une certaine jubilation, plus qu'elle n'innove. Qui ressasse la même exigence de beauté, le même refus du conflit, le même dégoût du présent, la même nostalgie de l'origine.

La première vaincue est l'écriture fantastique qui, confrontée à une exigence de stabilité et de durée, rend les armes. Le fantastique n'avait d'intérêt que d'interdire les clôtures et de bannir les certitudes. Gautier a beaucoup de peine à maintenir l'hésitation jusqu'au dénouement et cède souvent à la mirabilisation. *Le Pied de momie* est un bon exemple d'indécision fantastique. Personne n'expliquera jamais comment une petite figurine de pâte verte a remplacé le pied d'Hermonthis sur la table du narrateur. Au contraire, on doit faire appel au merveilleux, même si c'est du merveilleux chrétien qu'il s'agit, pour pulvériser Arria avec

les premières volées de la Salutation angélique(16),

ou Clarimonde d'un sauvage coup de goupillon. *Spirite* s'achève dans un merveilleux platonicien qui consacre l'assomption du couple androgyne vers une idéalité superlative, accomplie, codée, où rien ne bouge. On a changé de genre. On a changé d'exigence littéraire aussi ou alors l'exigence primitive révèle son vrai visage. Si *Spirite* raconte le bonheur du poète, le bonheur du poète, c'est le renoncement à la poésie. L'absolu est au sens strict invivable. Il est impossible de vivre dans l'absolu que propose Spirite qui n'est plus Lavinia: on y accède par la mort. C'est l'expérience de Malivert qui, bien entendu, ne reviendra jamais pour nous dire quel type de bonheur on connaît quand le désir est comblé, c'est à dire quand il est vaincu. En tous cas on sait que la poésie n'y a

pas de place bien que Spirite ait été sur terre une muse pédagogue et généreuse. Sur le seuil du Parthénon elle est elle-même reconnaissante à Guy que l'art soit oublié pour l'amour. Et il est vrai que l'art n'a plus rien à faire où il n'y a pas de manque. Ainsi la liaison de Spirite et de Malivert, la plus satisfaisante des nouvelles si l'on accepte de trouver satisfaisante une issue surnaturelle conduisant à la mort, se termine dans le silence de la création. Elle est venue toute pétrie de savoir poétique et amoureux, muse parfaite elle s'est fait reconnaître et aimer et elle est repartie soustrayant l'homme à la terre et le poète à la poésie. Après il n'y aura plus, dans l'oeuvre de Gautier, que *Mademoiselle Dafné* pour ricaner de cette apo théose. Aux héros qui ont rencontré des vampires amoureux sans ambition littéraire personnelle mais capables de nourrir les poètes d'un aperçu de l'idéal, il ne reste que la nostalgie et à leur auteur que l'ironie.

La nostalgie est le sombre réconfort de Feroë regardant l'envol de Malivert et de Spirite, d'Octavien qui épouse une Anglaise qu'il n'aimera jamais, de Lord Evandal qui ne peut pas même se résoudre au mariage, de Romuald pour qui l'amour de Dieu n'a jamais remplacé celui de Clarimonde. Le regret du passé pour lui-même, qui est le sort ultime dévolu aux héros a pour équivalent le rejet un peu décadent par l'auteur d'un présent dans lequel il ne se reconnaît pas et qui justifie l'inlassable exaltation des beautés du passé. Le paradoxe est finalement que plus l'imitation des modèles passés est fidèle, plus on est tenté de l'interpréter comme un signe de modernité. On ne peut pas faire la bête sans faire un peu l'ange. C'est là qu'intervient le problème de l'ironie de Gautier qui demanderait une autre communication....

J'ai tendance à me laisser séduire par les démonstrations de Paolo Tortonese quand il voit en Gautier

l'inventeur du second degré(17).

Mais je résiste. L'ironie de Gautier à l'égard de son texte est flagrante et on ne peut pas sous-estimer la mise en cause, aiguë, permanente de sa propre activité d'écriture. Il y a à celà des raisons objectives. Il a accredité l'idée qu'il n'accordait de dignité qu'à la poésie et considérait ses nouvelles comme une nécessité alimentaire. La réalité est évidemment un peu plus complexe. Regardons le écrire *Spirite*. Il est chez Carlotta et revit idéalement l'amour de sa jeunesse. Le coeur ne vieillit pas, il le lui écrira:

L'idée que vos yeux adorés se fixeront quelque temps sur les lignes où palpite sous le voile de la fiction le vrai, le seul amour de mon coeur sera la plus douce récompense de mon

travail(18).

Il n'empêche qu'il a du mal à terminer son récit:

J'ai oublié cette histoire et ne sais trop par quoi la remplacer. Je finirai par y mettre n'importe quoi, ce sera toujours aussi bon ou aussi mauvais que ce que feront les autres(19).

Ce qui pourrait relativiser l'importance qu'on a tendance à attribuer au dénouement. Cependant Judith raconte des épisodes qui montrent que ce qu'il évoque a pour lui quelque importance:

Ce n'était pas sans appréhension qu'il quittait, pour aller travailler, le petit cercle réuni au salon (...). Il ne voulait plus remonter seul les escaliers de pierre, ni parcourir les vastes corridors de cette maison(20).

Finalement Emile Bergerat lui demandant s'il croyait aux esprits qu'il évoque, Gautier lui répond:

Non je n'y crois plus, mais j'y ai cru en écrivant le livre(21).

Bien fin qui sait, dans ces témoignages contradictoires, apprécier la juste frontière entre croyance et ironie.

D'autre part il est manifeste que l'ironie ne s'exerce pas seulement à propos du texte, mais se lit dans le texte. Les interventions indiscretes et perspicaces de l'auteur, les multiples et habiles effets de double et de dédoublement, la conscience aiguë de la reflexivité de l'écriture sont évidemment à mettre au crédit d'une modernité exprimée et revendiquée de longue date, par exemple dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*. Mais cette modernité, potentiellement révolutionnaire, trouve assez vite ses limites idéologiques et politiques. Tout se passe comme si le scepticisme de Gautier bémolisait ses meilleures intentions ironiques. Son ironie est elle aussi, "de passage". Il en joue sans aller au feu de ce qui la légitime. En revanche, son humour fait merveille, mais l'humour est une stratégie de défense narcissique qui est d'une autre nature que l'action décapante et constructive de l'intelligence ironique. Là comme ailleurs, Gautier semble retenu par un instinct de conservation qui le maintient à l'intérieur du cercle tracé par la raison qui sait se faire sourde à l'appel de l'autre-monde pour lequel il se plaît à élire des médiateurs, se dispensant par là même de cette fonction de médiation directe habituellement dévolue au poète.

Tout s'épuise même une conversation sur l'idéal et le réel(22).

On ne saurait mieux dire. C'est sur ce constat très gautiériste qui

remet à plus tard l'ambition de cerner l'essentiel qu'à défaut de conclure nous terminerons, -épérons-le- provisoirement.

Marie-Claude SCHAPIRA
Université de Lyon II

NOTES

1. *L'Ame de la maison*, p.767. La pagination renvoie à Théophile Gautier, *Oeuvres*, collection Bouquins, R. Laffont, 1995, éd. présentée par Paolo Tortonese.
2. *BSTG* n° 15.
3. *La Morte amoureuse*, p.446.
4. *La Toison d'or*, p. 631.
5. *Le Roman de la momie* p. 942.
6. *L'Espace littéraire*, p. 227.
7. *La Cafetière*, p. 3.
8. *Arria Marcella*, p.758.
9. *Omphale*, p. 13.
10. *Arria Marcella*, p.758.
11. *Spirite*, p. 1505.
12. *Le Roman de la momie*, p.929.
13. *Arria Marcella*, p.761.
14. *Spirite*, p.1525.
15. *Arria Marcella*, p.766.
16. *Ibid.*, p.769.
17. Introduction à *Oeuvres*, collection Bouquins, p. I.
18. *Correspondance générale*, éd. par Cl. Lacoste-Veysseyre. Droz, 1995, tome IX , p. 134.
19. *Ibid.*.
20. J.Gautier, *Le Collier des jours, le second rang du collier*, sd.,
21. E. Bergerat, *Théophile Gautier intime*, cité par P. Tortonese. op. cit., pp. 1702-1704.
22. *Spirite*, p.1520.

LA MORT DU POETE

O de notre bonheur, toi, le fatal emblème!

C'est à Gautier que s'adressent ces paroles érigées -en ode et en toile, comme le remarque Daniel Bilous(1)- afin de constituer un *Tombeau* au poète mort(2). Bien que la poétique mallarméenne ait cherché à permettre aux mots de vibrer indépendamment d'aucune volonté autoritaire ou personnelle, il me semble toutefois assez étonnant de voir à quel point le "Toast funèbre" de Mallarmé est mis au service d'une rature de Gautier plutôt qu'au service d'un hommage et d'une commémoration de Gautier. Léo Bersani, parmi beaucoup d'autres, constate que le "Toast funèbre" de Mallarmé représente le don gautiériste de voir le monde en tant qu'une "illusion anti-poétique" et il y trouve un congédiement de Gautier(3). D. Bilous se montre un peu plus circonspect (ou prudent comme le dirait L. Bersani):

*Mieux que tout autre deuil, toutefois, celui de
l'écrivain reste pour le lecteur non indifférent
l'occasion, en somme par une levée d'interdiction,*

d'énoncer

ce qu'il n'aurait jamais dit,

y compris, précise-t-il

*l'impossibilité où se trouve l'écrivain de répondre
au discours qu'il suscite..*

D. Bilous souligne le

*caractère paradoxalement fort secondaire de la mort
de Gautier*

dans le poème de Mallarmé, et affirme que

*le texte affiche ses distances avec l'écrivain
prétexte.*

Il y trouve deux intertextes ayant leurs sources, non chez Gautier, mais chez Hugo d'une part, et chez Banville d'autre part et qui, par conséquent *gauchissent encore le rapport (du "Toast funèbre") à*

Gautier(4).

Que Gautier soit "absent" dans un poème de circonstance, laquelle l'auteur dit être

notre fête

Très simple de chanter l'absence du poète

démontre, il me semble, une cohérence plutôt qu'un prétexte. Bien sûr, il y a un paradoxe, mais ce paradoxe ne suggère aucunement une révocation; c'est le paradoxe qui est tout à fait conséquent à la poétique mallarméenne et à la circonstance du *Tombeau*: il s'agit d'ériger un lieu qui est un non-lieu, une demeure pour l'absent; il s'agit d'évoquer et alors de créer une présence pour celui qui est mort et absent. Il est bien connu que Mallarmé, dès 1866, s'annonçait lui-même comme mort et que c'est grâce à et à mesure de cette mort qu'il se disait devenu lieu de poésie:

... à mesure, maintenant, qu'une sensation m'arrive, elle se transfigure et va d'elle-même se caser dans tel livre et tel poème. Quand un poème sera mûr, il se détachera. ...Je suis maintenant impersonnel et non plus le Stéphane que tu as connu -mais une aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi(5).

Il est bien connu aussi que Mallarmé, en dépit de ces constatations assez orphiques, n'avait rien écrit depuis une sixaine d'années et que "Toast funèbre" marque, en fait, une sorte de déblocage ou de débouchement de vers mallarméens. En fait, le poème réalise le bonheur et le devoir dont il dit Gautier être l'emblème: celui de la survivance d'

une agitation solennelle par l'air

De paroles

et celui d'interdire au rêve "ennemi de sa charge" le séjour poétique(6).

Si Gautier sert de "prétexte" dans le "Toast funèbre" de Mallarmé, ce n'est pas dans un sens de congédiement dissimulé, alors, mais dans le sens du salut, à la fois révérence et rédemption énoncé dans son deuxième vers:

Salut de la démente et libation blême.

La poésie sépulcrale de Gautier et d'un *Tombeau* lui sert d'inspiration. Quoique, selon toute vraisemblance, Mallarmé ait reçu de Catulle Mendès la charge particulière de célébrer le visuel ou le voyant(7), ce que Mallarmé a aussi chanté est le "Maître" qui, avant lui (et ainsi de suite bien avant Bataille, Blanchot, Genet, Barthes, Derrida, etc.) avait constaté que la poésie est une "vie dans la mort", une comédie toujours

déjà morte écrite par un poète toujours déjà mort mais où, “dans sa voix seule” un “frisson final”

éveil

Pour la rose et le lys le mystère d'un nom (8).

L'occasion de la mort véritable ou réelle de Gautier ne sert qu'à confirmer pour Mallarmé la virtualité ou la comédie poétique qui peut et doit se jouer grâce à la “disparition locutoire” du poète, cédant sa place “à l'initiative des mots”(9).

Dès l'âge de vingt-et-un ans, le jeune Gautier présente ou préfigure sa poésie, dans la préface d'*Albertus ou L'Ame et le péché, légende théologique*, comme un exercice d'inaction, un entraînement à la mort. Le poète est fai(t)-néant à mourir:

Il aime mieux être assis que debout, couché qu'assis. C'est une habitude toute prise quand la mort vient nous coucher pour toujours. -Il fait des vers pour avoir un prétexte de ne rien faire, et ne fait rien sous prétexte qu'il fait des vers(10).

A peu près à la même époque, Gautier fabrique le personnage éponyme du conte *Onuphrius*, un jeune peintre admirateur d'Hoffmann qui se met à écrire des vers dans un état cauchemardesque de mort-vivant, de cadavre “ne sachant comment tuer le temps”:

Dans ma triste situation ils (les vers) ne pouvaient pas être fort gais: ceux de Young et du sépulcral Hervey ne sont que des bouffonneries, comparés à ceux-là. J'y dépeignais les sensations d'un homme conservant sous terre toutes les passions qu'il avait eues dessus, et j'intitulais cette rêverie cadavéreuse “La Vie dans la mort”. Un beau titre sur ma foi! Et ce qui me désespérait c'était de ne pouvoir les réciter à personne (11).

Les vers pouvoient donc à un “ne-rien-faire” et un “ne-rien-dire” qui tue le temps(12).

L'opposition entre écriture et vie est posée carrément quoique ludiquement dans la préface des *Jeunes-France*:

Au diable les vers, au diable la prose! Je suis un viveur maintenant..;

mais puisque l'auteur est en train d'introduire son texte et même d'en promettre d'autres, il admet:

Ce que c'est que les mauvaises habitudes, on y revient toujours(13).

En fait, Gautier va toujours revenir à ce jeu (ou à cette comédie) qui se

joue entre la vie et l'écriture où l'une est toujours en train de tuer l'autre; ou plutôt, où les deux sont toujours en train de s'entretenir.

Le "Portail" de *La Comédie de la Mort* érige ce troisième volume poétique de Gautier en tombeau monumental et en spectacle théâtral et met sur le chantier ou sur la scène la mort de l'auteur, la mort du référent, et la mort de toute vie transcendante ou transcendant le poème. Jacques Derrida propose dans son *Glas* que le travail du texte est de faire le deuil de la signature de l'auteur et, réciproquement, que la signature se montre tombe du texte:

L'auteur d'un beau poème est toujours mort

dit-il en citant *Le Miracle de la Rose* de Jean Genet(14). Dans "Portail", Gautier constate que la dalle où se trouve le nom de l'auteur mort est la "pierre d'assise" de son oeuvre:

Mon oeuvre est ainsi faite, et sa première assise

N'est qu'une dalle étroite et d'une teinte grise

Avec des mots sculptés que la mousse remplit(15).

L'auteur-poète est mort, comme le sont tous ses référents. De ses vers "tombeaux tout brodés de sculptures", il dit:

Chacun est le cercueil d'une illusion morte;

J'enterre là les corps que la houle m'apporte

Quand un de mes vaisseaux a sombré dans la mer;

Beaux rêves avortés, ambitions déçues,

Souterraines ardeurs, passions sans issues,

Tout ce que l'existence a d'intime et d'amer(16).

En fait, toute possibilité de signification est morte. Sous l'architecture de sa poésie/de sa cathédrale funèbre se trouve

Dans le suaire usé le cadavre tout droit,

Hideusement verdi, sans rayon de lumière,

Sans flamme intérieure illuminant la bière

Ainsi que l'on en voit dans les Christs aux tombeaux

(17).

Signalé par le pluriel des Christs, tout n'est que simulacre de simulacres morts, n'ayant, par conséquent, aucune possibilité de résurrection, aucune possibilité de transsubstantiation:

le chapelain s'affuble;

L'église est toute prête; y viendrez-vous, mon Dieu?

(18)

La question est pour la forme, comme l'est la terza rima du poème.

Toute réponse, comme le vers unique qui est censé conclure la terza erima, est absente. En s'érigeant en cathédrale et allégorie, le poème s'érige cathédrale et allégorie vidées de leur divinité ou de leur téléologie; l'absence de Dieu dans une église est analogique à l'absence du vivant transcendant dans une allégorie.

Cependant, c'est précisément cette absence qui engendre la comédie, qui fait de l'oeuvre architecturale une scène d'accessoires décoratifs ou de

vide-créateur de fantaisies -à combler

comme le constate D. G. Burnett(19) ou qui fait de la poésie une séance née de l'impuissance, comme le constatera plus tard Mallarmé. Le second acte de *La Comédie de la Mort* met en scène deux ombres qui allégorisent "La Vie dans la Mort"; celle-ci se révèle "impuissance et fureur"(20). Léon Cellier a justement remarqué que, pour la plupart des poètes du XIXe siècle, la Mort dans la Vie est Impuissance tandis que la Vie dans la Mort est Poésie, mais pour Gautier et pour Mallarmé, cette distinction se complique parce que la poésie implique aussi l'impuissance de tout ce qui est mort(21). La première ombre à parler dans "La Vie dans la Mort" de Gautier est une vierge trépassée étendue dans son cercueil avec qui le ver(s) est en train de "consommer son hymen";

Quel est donc ce baiser humide et sans haleine?

Cette bouche sans lèvres, est-ce une bouche humaine,

Est-ce un baiser vivant?

et le ver(s) répond:

Ce baiser, c'est le mien: je suis le ver de terre;

Je viens pour accomplir le solennel mystère.

J'entre en possession (22).

Comme le fera un blason, le ver énumère:

A moi tes bras d'ivoire, à moi ta gorge blanche,

A moi tes flancs polis avec ta belle hanche

A l'ondoyant contour;

A moi tes petits pieds, ta main douce et ta bouche,

Et ce premier baiser que ta pudeur farouche

Refusait à l'amour(23).

"Console-toi", constate ironiquement le vers, "La mort donne la vie"(24), citant comme exemple que les fleurs sont plus roses, le gazon plus vert là où se trouve enterré un corps mort. Le ver gautiériste explique à sa défunte qu'elle sera nourrice quoique cadavre:

La racine des fleurs plongera sous tes côtes;

A la place où tu dors les herbes seront hautes,
une version comique, burlesque même, de la survie poétique grâce à laquelle, pour ne citer qu'un exemple, le poème mallarméen fleurit de la mort de Gautier; sa

fleur absente de tous bouquets

plongant ses racines dans les "jardins de cet astre"(25).

La seconde figuration qui monte sur scène dans "La Vie dans la Mort" est la "tête de mort sur nature moulée" du

...roi de la beauté, la lumière de Rome

Le Raphaël d'Urbino(26).

Celui-ci s'avoue complètement hors d'état de pouvoir suffire au rêve de sa Fornarina, n'étant plus qu'une "grimace étrange", et, loin de la gloire immortelle promise, chantée, et vantée dans la tradition ronsardienne, l'immortalité de cet amant et artiste mort ne consiste qu'en viols aux mains des

Analyseurs damnés (...)

Hyènes qui suivent le cortège à la trace

Pour déterrer le corps

et d'anathèmes sur sa survie dans un siècle "infâme"(27).

Gautier lui-même s'est plu à jouer ce rôle de déterreur dans les "exhumations littéraires" de ses *Grotesques*:

Je trouve un singulier plaisir à déterrer un beau vers dans un poète méconnu; il me semble que sa pauvre ombre doit être consolée et se réjouir de voir sa pensée enfin comprise

écrit-il dans son étude sur François Villon, un poète qui

sait sa potence à fond... Il me semble le voir, maigre, hâve et déguenillé, tourner autour du gibet, comme autour du centre où doit aboutir sa vie, et contempler piteusement ses bons amis faisant l'I et tirant la langue(28).

Le Capitaine Fracasse, l'oeuvre de la vie de Gautier, consiste en un tel travail de déterrement et, en fait, tous les emprunts et pastiches de l'écriture de Gautier sont, en quelque sorte, des exhumations. *Le Roman de la momie* en fera son point de départ et une véritable nécrologie. Il est évident que Gautier aime les morts; il les aime comme, ou plutôt parce qu'il aime tout texte, toute création esthétique et ceux-ci sont toujours morts(29).

Loin de renoncer à la vie dans la mort, le poète-spectateur et acteur de *La Comédie de la Mort* arrive à son culte. A la dernière scène, "revenu de ce voyage sombre", "revenu du pays des fantômes", se reconnaissant

“tombe vivante” et survivant, il accepte de (re)jouer la comédie, voulant “aimer et vivre” même si cet amour et cette vie ne consistent qu’en illusions non-illusoires et “auto”-factices:

Souviens-toi que c’est moi qui t’ai faite

Plus belle que le jour

dit-il à la mort(30).

Revenant à la figure d’apostrophe qu’il avait utilisée dans “Portail”, il s’adresse tour à tour aux différentes figurations que le poète peut en faire pour se créer une vie: elle est Vierge, mère, Nature; elle est air, terre, étoiles, lune, soleil, vents, oiseaux. Enfin il aboutit au salut le plus conventionnel, le plus textuel et par conséquent le plus mort mais aussi le plus effectif pour simuler/stimuler la vie poétique:

Salut, ô muse antique

Muse au frais laurier vert, à la blanche tunique

Plus jeune tous les jours(31).

Cependant ce n’est pas pour oublier la mort que le poète chante ainsi Io et Péan plutôt que les saints et le Dieu chrétien de “Portail”, car il la retrouve, à la fin, non plus figurée en beauté mais en “prostituée immonde” et “courtisane éternelle”. Si le rite de l’apostrophe poétique aux muses anciennes est un “Salut de la démente”, il se montre aussi “libation (mortellement) blême”(32).

Bien que *La Comédie de la Mort* soit l’expression la plus voyante de la poétique fatale de Gautier, celle-ci n’est pas abandonnée dans sa poésie dite plus saine et plus positive. *España* établit clairement son point de départ, non pas, comme on le prétend généralement, dans le désir de réaliser un rêve, mais dans

le désir d’être absent de moi-même:

Aussi ne vais-je pas, de vains mots ébloui,

Chercher sous d’autres cieus mon rêve épanoui;

Mais je suis curieux d’essayer de l’absence,

précisant que

par l’absence à la mort vous vous accoutumez(33).

España se lance alors comme lieu d’absence et d’oubli du moi-poète; c’est le “je est un autre” de Rimbaud, le “je suis mort” de Mallarmé.

Mais, de 1844 à 1849, Gautier semble, en fait, abandonner ses essais d’absence et de mort. Il clôt *España* et l’édition de ses *Poésies complètes* de 1845 avec ses “Adieux à la Poésie”(34). Bien que la “pâle aimée” de

ce poème -celle sur qui il demande à son "bel ange à l'oeil bleu", l'ange de la poésie, d'aller poser

sur son front un long baiser d'adieu-

ne soit pas identifiée d'une façon certaine, on ne peut certainement pas exclure la possibilité qu'elle représente la mort, cette

Vierge aux beaux seins d'albâtre

à qui le poète de *La Comédie de la Mort* avait changé

le teint vert en pâleur diaphane(35).

La raison de cet adieu paraît assez clairement cependant:

Il n'est pas temps encor

et

ils ne comprendraient pas ton langage divin.

Gautier répète la plainte de Raphaël, et celle aussi du jeune auteur de la préface d'Albertus qui, lui, cependant, l'avait notée non comme un empêchement mais comme une raison du mérite de sa production poétique:

Il sent parfaitement toute l'inopportunité d'une pareille publication; pourtant il ne craint pas de jeter entre deux émeutes, peut-être deux pestes, un volume purement littéraire: il a pensé que c'était une oeuvre pie et méritoire par la prose qui court qu'une oeuvre d'art et de fantaisie où l'on ne fait aucun appel aux passions mauvaises, où l'on n'a exploité aucune turpitude pour le succès(36).

Dans son édition des *Poésies complètes* de Gautier, R. Jasinski émet l'hypothèse que l'adieu de Gautier est l'adieu du romantique, un adieu qu'avaient dit aussi Hugo, Musset et Vigny et qui marquait une

transition quelque peu incertaine vers les

aspirations de la seconde moitié du siècle(37).

Dans son édition d'*España*, R. Jasinski ajoute d'autres raisons plus particulières à Gautier: la nécessité de pourvoir aux besoins financiers de sa famille, un manque d'inspiration, le découragement, les exigences du journalisme, etc. (38).

Si l'explication de son silence reste incertaine, sa reprise de la plume poétique en 1849 l'est aussi. R. Jasinski suggère que les événements politiques et culturels

lui rappelaient les grands enthousiasmes de 1830,

que Marie Mattéi "le stimulait de sa grâce tendre", et que la faillite d'Hetzel et sa propre ruine

l'astreignaient alors à secouer sa naturelle indolence(39).

Il faut avouer cependant que ces causes financières et de vie intime sont assez semblables à celles que R. Jasinski avait proposées pour expliquer les adieux poétiques de Gautier. En revanche, un événement qui est tout particulier à cette période de la vie de Gautier est la mort de sa mère en 1848, et le poème qui a rompu le silence est "Le Glas intérieur", poème resté inédit du vivant de l'auteur et écrit, alors, selon et pour le seul besoin du poète(40). Il est tout à fait possible que la mort de sa mère et le poème qu'il écrit à cette occasion aient joué pour Gautier la part génératrice, "salut-aire", qu'ont joué pour Mallarmé la mort de Gautier et son "Toast funèbre". Poèmes de circonstance, tous les deux tiennent leur genèse dans une réalité impersonnelle et universelle, mortelle, qui dicte aux poètes de faire

*Survivre pour l'honneur du tranquille désastre
Une agitation solennelle par l'air
De paroles(41).*

Il se peut que dans le huis clos d'un chez-soi intime, lieu qu'il a trouvé le plus maternel et le plus fécond en poésie, il se peut que, là, Gautier renaisse -ou meure- poète, grâce au soulagement, au salut que lui donne l'énonciation, par exemple, du GL que Jacques Derrida essaie éperdument de nous faire entendre ou sentir dans son *Glas*:

Premier sanglot ou premier éclat de rire, la bouche pleine vous met au défi de décider si les agglutinations encollent des signifiants ou des signifiés. D'où la beauté de la chose et le sanglot qui tient toujours à quelque contraction du gosier, constriction ou resserrement de la gueule. L'expérience du beau, ou de ce qu'on appelle ainsi, ne s'ec. (s'écrite/s'écrit) jamais sans gl. Je cite à comparaître ici l'expert es langues et lettres: "A peine cette toile m'eut-elle sauté aux yeux, je ressentis ce que j'ai nommé, ailleurs, le sanglot esthétique (cet "esthétique" ne me plaît pas trop), enfin une sorte de spasme entre le pharynx et l'oesophage, et mes yeux s'embuèrent". Ponge(42).

Ce qui est plus sûr, d'après l'énoncé du "Glas intérieur" de Gautier, c'est que le poète se remet à jouer la comédie afin que sonne un glas.

*Comme autrefois pâle et serein
Je vis, du moins on peut le croire*

affirment les deux premiers vers(43). A la première strophe, le "je" s'affuble de sa redingote noire, à la deuxième il se promène au Bois de Boulogne "comme un dandy", et à la troisième strophe il tient au bout

de sa lorgnette

La Carlotta qui pirouette

Ou Duprez qui poursuit sa voix.

Mais, lié à chaque acte, et lié par la simple conjonction de coordination "et" le refrain tinte:

Et toujours sonne comme un glas

Cette phrase: Ta mère est morte!

Reprendre la plume pour faire des vers consiste, donc, à se remettre à monter de petites comédies de vie factice et -c'est-à-dire d'une façon qui relie les deux signifiants/signifiés dans une même nature plutôt que dans une opposition (de mais par exemple) ou de subordination (de tandis que par exemple)- à laisser sonner une constatation de mort qui est epléevée, coupée du discours du "je" par l'adjectif démonstratif qui la réifie ("Cette phrase") et l'adjectif possessif qui la distancie, la fait venir d'un ailleurs ("Ta" mère est morte). Ecrire "je suis mort", comme l'a fait le poète dans *La Comédie de la Mort* aura toujours lieu dans un non-lieu figuratif et rhétorique et pourra toujours disséminer prodigieusement des monuments théâtraux. C'est le phénomène textuel qui se trouve dans le poème "Ténèbres", par exemple, lequel met en spectacle cent quatre-vingt-dix-neuf alexandrins pour réaliser l'apostrophe initiale:

Taisez-vous, ô mon coeur!(44).

Mais l'annonce de la mort de sa mère est un discours hors-là: hors du moi et hors de la rhétorique. Pour qui le glas sonne-t-il? Evidemment pour la mère (la matrice) qui est morte et pour le poète qui doit faire comme s'il vivait. Il faut aussi se demander pour quoi sonne le glas: il sonne pour annoncer la mort de ce qui reste hors du discours personnel et pour annoncer la chute, l'insuffisance, l'impuissance de ce qui reste du discours personnel, mort-vivant n'exprimant ni la vraie vie ni la vraie mort, n'exprimant que des comédies de "natures mortes".

Dans *Emaux et Camées*, la voix poétique de Gautier se fait beaucoup plus humble; elle miniaturise la vie et la poésie en apparences, quelquefois enjouées, quelquefois médusées, quelquefois touchantes, et quelquefois les trois à la fois. Loin d'oublier la mort, de s'en évader comme le constate Gabriel Brunet et beaucoup d'autres(45), les surfaces brillantes et polies de ses *Emaux et Camées* la font sonner. On y a toujours été sensible en disant que cette poésie manque de souffle, manque de vie, d'idée, de passion, de femme vivante. En fait, la mort résonne dans le vide de toutes ces absences, tout en résonnant sur ses surfaces facettées et dures. Le poème "Le Château du souvenir" construit et polit

la mort pour en faire un musée de portraits, un château du Souvenir qui loge, non pas des présences, mais des absences, non pas un Combray qui sort miraculeusement d'une tasse de thé, mais "La Solitude", et le mot qu'elle trace "Abandon"(46). Serge Fauchereau commente justement ce poème qui

n'offre plus qu'une demeure froide où passent des ombres dépersonnalisées(47).

C'est surtout la représentation d'Eugénie Fort qui sonne un glas pour S. Fauchereau:

Plus gravement frappé de mort, ici, dans la trente deuxième strophe, est l'unique souvenir rapporté à son propos. De ce souvenir qui devait être particulièrement cher à Gautier... ne subsistent que deux lignes glacées. La femme n'est plus là que comme un mannequin, destiné à donner forme à l'absence...(48).

On reproche généralement cette mortalité, cet aveu de l'impuissance du vers et du souvenir à ressusciter, en fait, les morts, à combler le vide et le désir. On lui reproche ce tintement du glas. Pourtant on ne lui reproche pas le sentiment qu'il exprime le jour des Morts, en 1867, quand il écrit au sujet de Gérard de Nerval, mort depuis 1855:

Sa mort a causé un vide qui n'est pas comblé encore(49).

Gautier ne nous permet pas d'oublier qu'il y a en fait, une différence entre la vie et la vie textuelle; entre la mort et la mort textuelle. Les deux dernières sont des comédies dans lesquelles, comme le dit un titre de Claude-Marie Senninger

"La mort est multiforme; elle change de masque(50).

C.M. Senninger note que

Gautier assumait un rôle qui jettera de plus en plus souvent sur sa vie un nuage de tristesse, celui d'écrivain de nécrologies (...) et que devant cetout qui devient rien,

le poète se sent désarmé(51).

Dans son article du 2 novembre 1867 rappelant le souvenir de Gérard de Nerval, Gautier conclut en citant une maxime druse:

La porte est fermée, l'affaire est finie, la plume est émoussée.

Il suggère qu'elle était peut-être revenue à l'esprit de son ami avant qu'il ne se soit pendu

*avec un cordon qu'il prétendait avoir été la propre
jarretière de la reine de Saba(52).*

L'éroussement de la plume signale ou sonne le glas de la mort du poète; Nerval est arrivé à cet éroussement en se pendant; Gautier, comme plus tard Mallarmé, y arrive en pendant des poèmes à la page blanche. Si Gautier choisit de plus en plus de cristalliser les absences mortelles en émaux et camées plutôt qu'en squelettes ou en ombres (et c'est, nous le rappelons, ce que Mallarmé faisait dans "Toast funèbre" quand il constate

Ton apparition ne va pas me suffire

et

Est-il, de ce destin, rien qui demeure? Non

O vous tous! oubliez une croyance sombre.

Le splendide génie éternel n'a pas d'ombre),

c'est, peut-être, parce qu'il se rend compte de la différence entre les morts diamantées ou étoilées des paroles du poète, et la mort qui, par sa réalité, coupe la parole au(x) poète(s). Quelques jours après le suicide de Nerval, Gautier écrit:

*La main a laissé tomber le crayon, et le rêve a tué
la vie(53).*

Dans la pendaison du poème, c'est le rêve "ennemi de sa charge" qui est interdit et tué: de flottant et vivant, il est meurtri dans le bloc sépulcral:

Sculpte, lime, ciselle,

Que ton rêve flottant

Se scelle,

Dans le bloc résistant!(54)

Mais, du même coup du stylet-plume, arme du poète désarmé (ou mal armé), le bloc se fait astral, comme le dira Mallarmé: avec

*la disparition élocutoire du poète qui cède l'initiative aux
mots ...(ceux-ci) s'allument de reflets réciproques comme une
virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la res-
piration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction
personnelle enthousiaste de la phrase(55).*

Bien que désarmé et dépourvu de tout autre vérité ou réalité que celle du texte et son "agitation solennelle... De paroles", ce qui surgit "de l'allée ornement tributaire" est le "sépulcre solide" et ce qui y git est

tout ce qui nuit

Et l'avare silence et la massive nuit(56).

Ce qui est mort dans le tombeau qu'est le poème (par exemple "Portail" et "Toast funèbre") ou le volume de poèmes (par exemple *La Comédie de la Mort* et *Le Tombeau de Théophile Gautier*) n'est pas seulement le poète et ses rêves; c'est surtout le silence et la nuit.

Constance GOSSELIN SCHICK
College of the Holy Cross

NOTES

1. Daniel Bilous, "Gautier le voyant d'après "Toast funèbre", *BSTG* n°16, 1994, pp. 21-22.
2. A la mort de Gautier en 1872, Albert Glatigny a suggéré de réunir des hommages poétiques en un *Tombeau de Théophile Gautier*. Stéphane Mallarmé y a contribué avec le poème "Toast funèbre". *Le Tombeau* a paru le 23 octobre 1873 chez Alphonse Lemerre. Quatre-vingt-quatre poètes y ont collaboré. Les citations suivantes du "Toast funèbre" renvoient au *Tombeau de Théophile Gautier*, éd. cit. pp. 109-111.
3. "In "Toast funèbre" Gautier's apparent gift for seeing the world is implicitly treated as an anti-poetic illusion. And the stanza to which I have been referring (celui qui commence avec "Le Maître, par un oeil profond...) could be considered as part of a more general (yet always prudent) dismissal of Gautier." Leo Bersani, *The Death of Stéphane Mallarmé*, Cambridge University Press, 1982, pp. 931-932.
4. Pp. 7 à 11. En revanche, L. J. Austin a soulevé de multiples échos de l'oeuvre de Gautier dans le "Toast funèbre" ("Mallarmé and Gautier: new light on "Toast funèbre"", *Balzac and the Nineteenth Century*, Leicester University Press, 1972, pp. 335-351.
5. *Correspondance*, 1862-1871, éd. Henri Mondor, Gallimard, 1959, pp. 22, 242.
6. "Toast funèbre".
7. D. Bilous commente: "C'est sans doute par contraste qu'un poète aussi peu "pittoresque" que Mallarmé sembla particulièrement apte à chanter "le voyant"". Il cite Claudel qui maintient que Mallarmé a été "le premier qui se soit placé devant l'extérieur... comme devant un texte" (*op. cit.*, pp. 14-15). Bien sûr, on ne peut pas nier qu'il se trouve d'énormes différences dans la poésie des deux poètes, mais il faut aussi reconnaître leurs liens: Gautier a toujours regardé "le monde extérieur" comme un texte. Toute description chez lui suggère une transposition d'art, c'est-à-dire la traduction d'un texte dans une autre langue ou dans un autre art.
8. "Toast funèbre".
9. Mallarmé, "Crise de vers", *Oeuvres complètes*, Gallimard, 1945, p. 366.
10. Théophile Gautier, *Poésies complètes*, éd. par R. Jasinski, Nizet 1970, t. I, p. 81. Nos références renvoient à cette édition.
11. *Onuphrius*, *Les Jeunes-France*, Flammarion, 1974, p. 73. Nos références renvoient à cette édition. Gautier lui-même avait écrit, en décembre 1831, un poème de vingt-et-une strophes intitulé "La Vie dans la Mort, Poésie", poème qu'il n'avait pas encore publié quand Onuphrius a paru dans *La France littéraire* en août 1832. En fait, ni "La Vie dans la Mort, Poésie", ni le premier volume des *Poésies* de 1830 n'avaient eu de lecteurs et Gautier alors, comme le mort-vivant Onuphrius, pouvait se désespérer "de ne pouvoir les réciter (ou les faire lire) à personne".

12. Edmond de Goncourt note que Gautier insistait sur le fait que la poésie "Ca ne prouve rien, ça ne raconte rien", Préface à *Théophile Gautier; entretiens, souvenirs et correspondance*, d'Emile Bergerat, Charpentier, 1880, pp. VII-VIII. Voir Défigurations du langage poétique de Barbara Johnson pour une analyse de la dramatisation de la figure "tuer le temps" dans le poème en prose "Le Galant tireur" de Baudelaire, Flammarion, 1979, pp. 83-100.
13. P. 35. Il pose non seulement l'écriture du côté de la mort, mais le livre lui-même: "Le seul plaisir qu'un livre me procure encore, c'est le frisson du couteau d'ivoire dans ses pages non coupées... Le bruit des feuilles tombant l'une sur l'autre invite inmanquablement au sommeil, et le sommeil est après la mort la meilleure chose de la vie". p. 27.
14. *Glas*, éd Galilée, 1974, pp. 11, 97.
15. T. II, p. 4. Sur *La Comédie de la Mort*, voir mes études "La Comédie de la Mort de Théophile Gautier", *BSTG* n° 11, 1989, pp. 11-22; et *Seductive Resistance: The Poetry of Théophile Gautier*, Rodopi, 1994, ch. 3.
16. T. II, p. 6.
17. T. II, p.5.
18. T. II, p. 8.
19. "L'Architecture de la signification: Gautier et les visions architecturales romantiques", *BSTG* n° 4, 1982, p. 391.
20. "La Vie dans la Mort, t. II, p. 12.
21. *Mallarmé et la morte qui parle*, Presses universitaires de France, 1959, p. 88.
22. P. 16. Tout comme le mot ver fait appel à son homonyme vers, le cercueil "lit étroit/ Cinq pieds de long sur deux de large. La mesure/ Est prise exactement; cette couche et trop dure" (p. 15) évoque aussi une figuration prosodique.
23. P. 16.
24. P. 14.
25. "Toast funèbre". T. II, p. 17. Il se peut que cette dramatisation allégorique ait aussi servi à féconder les fleurs de la charogne baudelairienne.
26. Pp. 19-20
27. Pp. 21-22.
28. *Les Grottesques*, Schena-Nizet, p. 46, p. 50. Les références suivantes renvoient à cette édition. Cette image du I pendu revient dans *Pierrot Posthume*. Dans "Textual Matters of Life and Death or Gautier's "As You Like It", je discute la vie et la mort de ce Pierrot en tant qu'une figuration de la mort et de la vie simulatrice de l'écriture (*L'Esprit créateur*, XXXV:4, Winter 1995, pp. 49-58).
29. Dans la post-face qu'il écrit en 1844, Gautier établit plusieurs morts pour ses auteurs "grottesques": il y a la mort d'avoir été "tués", "momifiés dans quelques hémistiches de Boileau" (p. 449, p. 455); il y a la mort de la mode du temps: "Si rien n'est plus beau que l'antique, rien n'est plus laid que le suranné" (p. 451); il y a la mort de leur décadence (ou de leur modernité -une mort à laquelle Mallarmé sera particulièrement sensible): "Il faut le dire, le monde vieillit. Toutes les idées simples, tous les magnifiques lieux communs, tous les thèmes naturels ont été employés il y a déjà fort longtemps. A génie égal, un moderne aurait toujours le désavantage avec un ancien: car il ne pourrait s'empêcher de savoir, sinon précisément, du moins confusément, tout ce qui a été dit avant lui sur la matière qu'il traite, et, malgré tout le bon goût, toute la sobriété possibles, il tombera dans des tours plus recherchés, dans des comparaisons plus bizarres, dans des détails plus minutieux, par le besoin instinctif d'échapper aux redites, et de trouver quelque nouveauté de fond ou de forme" (pp. 451-452); et enfin il y a la mort de l'oubli: "Quelques efforts que nous ayons faits pour les remettre sur leurs pieds, - rentrez donc dans votre poussière ("la poudre de ces nécropoles de bouquins qui gar-

- nissent les parapets des quais” avait-il expliqué plus haut, p. 449), pauvres gloires éclopées, figure grimaçantes, illustrations ridicules, -et que l’oubli vous soit léger!” p. 455.
30. “La Mort dans la Vie”, t. II, pp. 45-46. En parlant du “Portail”, David Graham Burnett note qu’“une illusion morte n’est plus du tout une illusion” et que Gautier reconnaît “implicitement cette équivoque en invitant le lecteur-spectateur de sa construction à lui inventer une fonction par le procédé de la perception”(p. 396). A la fin de “La Mort dans la Vie”, c’est le poète-auteur qui se met à “jouer” dans sa comédie afin de (la) vivre.
 31. T. II, p. 48. D. Bilous a noté que l’apostrophe ou l’allocution est une figure “macro-structurale” (p. 24); Jonathan Culler la signale comme une figure réflexive représentant ce que le poème s’efforce d’être ou d’effectuer (*The Pursuit of Signs*, Cornell University Press, 1981, p. 149).
 32. Henri Mondor a constaté que La Comédie de la Mort était un des poèmes de Gautier les plus lus par Mallarmé. D’après le froissement, la couleur, les signets de certaines pages des Poésies complètes de Gautier qui se trouvaient dans la bibliothèque de Mallarmé, H. Mondor soutient que Mallarmé lisait surtout “Ténèbres”, “Paysage”, *La Comédie de la Mort*, “Thébaïde”, “Les Vendeurs du temple” et “La Chimère” (*Histoire d’un faune*, Gallimard, 1958, p. 81).
 33. “Départ”, t. II, p. 254.
 34. “Adieux à la poésie”, t. II, p. 320.
 35. T. II, p. 46. 36. T. I, p. 81-82.
 37. T. I, p. LXXXII.
 38. *L’España de Théophile Gautier*, Vuibert, 1929, pp. 270-271.
 39. T. I, p. LXXXIX.
 40. Ce poème a été publié pour la première fois en 1876, avec les *Poésies complètes*. Théodore de Banville poète qui, comme Gautier, se rendait compte du côté saltimbanque de l’écriture, écrit: “Il me semble difficile que le premier venu puisse lire sans pleurer les strophes déchirantes inspirées à Th. Gautier par la mort de sa mère”, *Mes Souvenirs*, 1883, p. 458.
 41. “Toast funèbre”.
 42. P. 137.
 43. T. III, p. 150.
 44. T. II, p. 56.
 45. “Elle est une poésie d’oubli dans le charme de l’apparence” G. Brunet souligne dans son article “Théophile Gautier poète” *Mercure de France*, 15 octobre 1922, p. 303.
 46. T. III, p. 104.
 47. *Théophile Gautier*: Denoël, 1972, p. 126.
 48. P. 108.
 49. *Souvenirs romantiques*, Garnier frères, 1929, p. 249.
 50. *Théophile Gautier, une vie, une oeuvre*, Sedes, 1994.
 51. P. 274.
 52. *Souvenirs romantiques*, p. 249.
 53. Article de *La Presse* du 30 janvier 1855, cité dans *Souvenirs romantiques*, p. 220.
 54. “L’Art”, t. III, p. 130.
 55. Mallarmé, “Crise de vers”, p. 366.
 56. “Toast funèbre”

IMMORTALITÉ LITTÉRAIRE ET ÉTERNITÉ ARTISITIQUE CHEZ GAUTIER

Spirite, œuvre testamentaire de fait, l'est-elle aussi d'intention ? L'étrangeté que la critique unanime(1) a constatée dans ce texte par rapport au discours habituel de Gautier est-elle le signe d'une évolution, voire d'une conversion, ou l'indice d'un simple changement d'aspect dans la question posée avec insistance par l'œuvre "fantastique" de Théophile Gautier : comment peut-on concilier l'éternité de la beauté révélée par l'œuvre d'art ou par tel objet de la création avec la précarité de l'objet qui la rend visible ? Il est permis de supposer que *Spirite* témoigne à sa manière d'une lente évolution vers une définition de plus en plus précise et originale de la notion d'éternité.

Les romantiques ont à l'égard de l'éternité une attitude plutôt ambivalente. Ou bien elle est liée aux terreurs archaïques encouragées par le christianisme, et renvoie à l'inexorable jugement qui sépare les damnés des élus(2). Cette notion, contre laquelle tout un versant de la pensée romantique s'insurge violemment, n'en est pas moins le ressort implicite du fantastique à la manière d'Hoffmann. Et la violence même de ce refus est l'indice d'une fascination; la théologie de la cruauté que l'on tire de Joseph de Maistre, où l'affirmation célèbre des *Soirées de Saint-Pétersbourg*, que "le temps est quelque chose de forcé qui ne demande qu'à finir", s'accompagne de la menace que fait peser l'infini inhumain de Dieu, laisse des traces même (faut-il dire surtout?) chez les penseurs qui s'acharnent à la réfuter. Ou bien elle évoque ce qui reste du monde, quand en ont disparu l'aventure humaine (l'histoire) et le Dieu qui était garant de son sens. Cette éternité est le personnage qui triomphe à la fin de l'*Ahasvérus* de Quinet(3) - dont les textes "archéologiques" de Gautier véhiculent des rappels et des fragments - et doit pour une bonne

part son pouvoir de sidération à la célèbre orbite vide qui signale aux poètes du "soleil noir" la place béante d'un Dieu définitivement absent(4). C'est cette éternité dont *La Pente de la rêverie* célèbre le caractère insoutenable(5).

Où l'on voit que l'éternité, à se définir comme une négation du temps, ne peut être évoquée que dans les termes d'un espace sans limites, sans fond, sans repères d'aucune sorte. Et c'est l'originalité des contes de Gautier étiquetés comme "fantastiques" de montrer au contraire un héros qui ne craint pas, par fidélité à "un désir fou"(6), de se fier au contraire à cette inquiétante éternité pour atteindre son objet, au prix d'une sorte de coup de force. Les mêmes métaphores reviennent avec insistance pour souligner la témérité de l'effraction qui donne accès à cet espace où le temps est aboli, qu'il s'agisse de louer le "désir fou" qui a pu "faire passer deux fois la même heure dans le sablier de l'éternité", ou de décrire l'émerveillement terrifié de celui qui accède aux hypogées égyptiens parce qu'en sa faveur "une main invisible avait retourné le sablier de l'éternité(7)". Cette éternité, lieu où toute loi, toute religion s'effacent pour ne laisser place qu'à la superstition, c'est à dire à ce qui est de l'ordre du "désir fou", n'est peuplée que de formes qui résistent à l'indistinction à laquelle sont réduits les peuples et les siècles, dont la survie n'a pas plus d'importance que celle d'un grain de sable dans l'immensité du désert. Pour y accéder sans effroi, il faut posséder un savoir qui est le domaine propre de l'artiste et porte sur la co-présence simultanée de tous les éléments du monde réels ou seulement pensés, puisque c'est précisément l'existence de cet espace qui permet la rencontre du réel et de l'esprit(8).

Mais le désir fou a la démesure d'un vouloir prométhéen, qui s'expose au châtement en dérangeant l'ordre de la nature. Le châtement de Prométhée, c'est la mélancolie qui ronge son foie, et n'est autre chose, comme le sait trop tardivement Paul d'Aspremont, et comme le disent et Nerval et Baudelaire, que la certitude navrée et impuissante d'être une créature dont l'existence même est en dysharmonie avec les lois de la nature. D'où la diversité des modulations qui affectent l'invariable conclusion des contes et des romans de Gautier : l'état d'un désir terrestre rongé secrètement par un désir infini et sans objet assignable. Ce peut être, dans la variante optimiste, l'attestation que le héros appartient au petit nombre des âmes d'élite qui se reconnaissent entre elles (et la résonance stendhalienne du nom de Malivert, dans *Spirite*, doit être prise tout à fait au sérieux)(9). Telle est l'âme ardente de Fortunio, ou encore, avec moins d'énergie, de Tiburce. Mais ce peut être aussi, sur un mode

plus “décadent”, l’infinie lassitude de vivre dans des temps par trop “incomplets” : tentation à laquelle succombe Octave de Saville, dès lors qu’il lui faut envisager de vivre en renonçant à celle qu’il aime. L’accès à l’éternité ne signifie plus ici la volonté d’agir sur le monde et de le modifier au gré de son désir, mais l’aspiration à se dissoudre dans un infini qui est l’image même du néant.

Il est donc tout à fait impossible de considérer *Spirite* comme un cas à part dans la création de Gautier. C’est au contraire, comme beaucoup de critiques l’ont déjà relevé, l’aboutissement d’une évolution continue et progressive. Les ressemblances thématiques avec *Arria Marcella* (le portique reconstitué, comme l’est dans *Spirite* le Parthénon) et surtout avec *Avatar* suffiraient à montrer cette continuité. Les rapprochements avec cette dernière nouvelle sont particulièrement éclairants. La présence d’un initié médiateur entre le héros et l’objet de son désir, ici inquiétant et vaguement satanique (Cherbonneau) là dépositaire d’un savoir qui régit l’ensemble du récit (Féroë), provoque ici, par sa maîtrise technique, la métamorphose du sujet désirant (Octave de Saville sous ses deux espèces), tandis que dans *Spirite* il fraie les voies, par son savoir d’initié, à la révélation de la présence d’un même sujet sous le double aspect de Lavinia et de Spirite. Contrairement à la règle posée par Ballanche, dans l’un et l’autre cas l’initiateur survit à l’initié, qui s’éloigne vers l’infini sous les yeux du premier.

Cette montée de la mélancolie et cette prise en compte de la mortalité du héros s’accompagne aussi peut-être d’une atténuation relative des valeurs d’effroi que recérait l’affrontement d’une éternité hostilement froide et démesurément déserte. En ce sens *Spirite*, comme l’a bien vu Ross Chambers, prolonge la réflexion menée sur les pouvoirs de la peinture dans la nouvelle de *La Toison d’or*. Car en somme, lorsque la peinture choisit avec insistance les scènes de la Passion et tout ce qui a trait au drame de l’Incarnation, on ne peut se défendre, à lire Gautier, de l’idée que c’est son propre mystère qu’elle interroge, de même qu’elle tente de compenser sa défaillance et son impuissance à réaliser la promesse d’immortalité qui est à la source de sa fascination (10). L’épreuve décevante du toucher, qui révèle la matérialité, la fragilité aussi de la surface peinte (11), témoigne de la précarité de la “communication” avec le royaume de l’immortalité par le moyen de cette étroite surface rectangulaire du tableau : le miroir vénitien de *Spirite* aura pour tâche de réparer cette infirmité. En 1858, Gautier rêve, en évoquant “La Cène”, de Léonard de Vinci, d’un tableau que son altération rendrait immortel, comme si la mort du support matériel de l’art était indispensable à la manifestation de la véritable nature du beau :

La première impression que fait cette fresque merveilleuse tient du rêve : toute trace d'art a disparu; elle semble flotter à la surface du mur, qui l'absorbe comme une vapeur légère. C'est l'ombre d'une peinture, le spectre d'un chef d'oeuvre qui restent. L'effet est peut-être plus solennel et plus religieux que si le tableau même était vivant : le corps a disparu, l'âme survit tout entière (12).

Le 23 juillet, dans *Le Moniteur* (13), il avoue incidemment que pour lui le riche patrimoine de la peinture de la Renaissance est destiné à disparaître avant la fin du XIX^{ème} siècle : le culte de l'art se célèbre, chez Gautier, sur fond de deuil généralisé (14). Pour conjurer cette mortalité trop certaine de l'oeuvre dans sa matérialité, pas d'autre ressource qu'une immortalité imaginée sur le modèle d'une perpétuelle résurrection, l'oeuvre trouvant, par son pouvoir d'évocation, toujours de nouveaux interlocuteurs attachés à la déchiffrer et à en saisir du dedans les intentions et les significations. Si le partage de la beauté se fait à travers les siècles, et si la beauté est le "medium" qui permet de surmonter les obstacles qu'opposent les langues, les préjugés et les mentalités, voire la disparition même de l'oeuvre qui témoigne de sa réalité, c'est par sa force émotive qui la grave dans la mémoire vive de l'humanité.

La Cène émeut encore davantage, alors qu'elle porte les signes annonciateurs de sa disparition. C'est sans doute le rapprochement inconscient avec l'art de la restauration artistique ou archéologique qui conduit Théophile Gautier à évoquer, immédiatement après, cet autre cas d'immortalité pathétique : celui du Parthénon qui ...

...resta debout comme l'autel du génie humain au milieu des solitudes et des ruines qu'avaient faites la barbarie plus que le temps, mais ignoré en quelque sorte, et donnant des leçons perdues...

Gautier expliquera encore plus clairement dans *Spirite* que l'immortalité du Parthénon ne tient pas à la perfection extérieure de sa forme, à son apparence, ni à la dureté d'une matière résistant à la destruction, mais a son origine dans la justesse et la nécessité d'une pensée, en quoi se résume - pour l'éternité - une subjectivité.

Cette hantise du deuil, si forte à cette époque de la vie de Gautier, a des

explications historiques : le second Empire marque pour tous les poètes une sorte d'exil; le divorce entre le statut revendiqué par le poète et celui que la société lui accorde est inscrit dans les faits; les hommes de ce qu'on commence à appeler "la génération de 1830" font figure de survivants. Les circonstances personnelles ne font que confirmer et en quelque sorte entériner cette situation dans l'histoire. En 1855 commence l'ère des nécrologies, avec les plus émouvantes et les plus pathétiques que celles que le feuilletoniste ait écrites : celle de Nerval, le 30 janvier Mme de Girardin, le 2 juillet.

Avec les dernières années de Delphine de Girardin, le spiritisme cesse de relever, pour Gautier, des curiosités mondaines pour devenir une énigme sérieuse, sinon le foyer d'une interrogation religieuse. D'autre part et surtout, en raison du rôle qu'elle a joué auprès des exilés de Jersey dans leur initiation au spiritisme, celui-ci se trouve, avec la caution éminente de l'auteur des *Contemplations*, étroitement associé à la réflexion sur la nature et les pouvoirs de la poésie.

Gautier, après avoir, avec beaucoup d'autres, participé à diverses séances de magnétisme, qui servent de support à ses rêveries sur la nature du beau(15), a été l'un des premiers informés des séances de spiritisme à Jersey. Dès son retour à Paris, après le célèbre voyage de septembre 1853, Delphine retrouve le réflexe bien parisien d'en tirer un article pour la *Revue de Paris*, que dirigeait Louis Ulbach (16). C'est Gautier qui aurait fait part à ce dernier de l'intention de Delphine, qui se récusa : la divulgation de ces pratiques spirites nécessitait l'autorisation des esprits (17).

Fut-il également tenu au courant des circonstances dans lesquelles se déroulèrent les dernières séances ? C'est Meurice qui serait l'intermédiaire : les relations de Gautier avec lui sont constantes, à la fois amicales et professionnelles. Meurice fit un voyage à Jersey, accompagné de sa femme, du 23 septembre à la mi-octobre 1855., à la suite duquel divers incidents provoquèrent l'arrêt définitif des pratiques spirites. A partir de 1857, Vacquerie, témoin et participant de toutes ces expériences, s'installe à Paris, ainsi que Charles et Mme Hugo, que Gautier ne cesse de fréquenter. Il est donc impossible de supposer qu'il n'ait pas été informé de ces faits, quel que soit le devoir de discrétion que s'imposaient les anciens participants de cette aventure. C'est en 1863 que Vacquerie relate dans *Les Miettes de l'histoire* sa participation aux séances de tables parlantes : or c'est en septembre de cette même année que Gautier, d'après le journal d'Eugénie Faure, commence un "roman" intitulé *Spirite...*

Du reste il est évident que Gautier n'en retient rien en ce qui concerne la technique de communication avec les "esprits" : le dédain que manifeste Guy de Malivert pour les miracles de pacotille accomplis à l'aide des tables reflète à coup sûr l'opinion de Gautier. Un propos de Saint-Victor rapporté par les Goncourt dans leur *Journal* du 7 décembre 1862, à propos des prodiges accomplis par Home pour capter l'attention de l'Empereur confirme, si besoin était, cette protestation du bon sens contre une technologie du surnaturel. Les "miroirs allemands" dont Delphine fait l'éloge auprès de Victor Hugo (18) et qui permettent de faire apparaître qui l'on veut intéresse surtout par la manière dont Victor Hugo envisage de s'en servir pour franchir non la frontière de la mort, mais celle de l'exil : ils n'ont d'existence qu'épistolaire.

Plus intéressante est peut-être l'initiation, faite, semble-t-il, pour la première fois à Jersey, en présence de Meurice, de l'écriture sous influence magnétique. Le procès-verbal, établi par Paul Meurice le 7 octobre 1855, a été publié (19).

On dira que l'expérience relatée est très éloignée des conditions dans lesquelles Spirite "dicte" à Malivert le récit de sa vie. Mais, précisément, le souci d'honnêteté du témoin, qui cherche moins à se mettre en valeur qu'à cerner de près et analyser un fait pour lui indubitable, donne sans doute plus de poids au récit, dont on imagine mal, encore une fois, qu'il ne soit jamais venu dans la conversation; plus de poids en tout cas que les élucubrations abondamment publiées dans la presse spiritiste (20)...

De 1863 à 1865 Théophile Gautier se pose avec insistance le problème de sa survie littéraire. La plaisanterie de José Maria de Hérédia touche juste : "Il est de tout point immortel, surtout depuis qu'il a renoncé à être académicien" (21). Le désir de consécration officielle et institutionnelle n'est toutefois que l'aspect le plus superficiel du nouveau rapport au temps qui se fait jour dans la vie et l'oeuvre de Théophile Gautier vers cette époque. Il relit ses correspondances (22), réédite ses recueils, bannit de ses oeuvres les écrits trop libres. Ce souci de survivre, très présent dans la vie, est thématiquement d'abord dans l'oeuvre sur le mode mélancolique-grotesque, que ce soit sous les traits de *Pierrot posthume*, écrit en 1847, mais rejoué, et partiellement réécrit en 1863, ou ceux du baron de Sigognac. Outre ce rapport au temps, l'expérience d'exil pouvait incliner aussi Gautier à réexaminer l'apport du spiritisme à la poésie sur le modèle de Victor Hugo à l'époque de la genèse des *Contemplations*.

De plus en plus, l'existence de Gautier dans le Paris impérial est une existence d'exil : mort symbolique, renoncement à tout pouvoir, à toute relation affective vraie avec le monde social, c'est l'état permanent de

Malivert, tel qu'il se définit entre deux réflexions :

(Il) rentra dans Paris peuplé partout de vivants qui ne se doutent pas qu'ils sont morts, car la vie intérieure leur manque.(23)

Que ce soit dans *Les Contemplations* ou dans *Spirite*, l'espace d'exil se définit par l'opposition entre le monde brillant et factice et l'intériorité poétique qui a deux pôles : le domicile et la tombe de la morte - l'âme errante ayant pour fonction de faire communiquer, puis coïncider l'un et l'autre. Dans ses premières apparitions, *Spirite* est décrite dans les mêmes termes que la destinataire du poème "A celle qui est voilée"(24), et les injonctions courtoises du poète à l'être immatériel pourraient être prises comme titres des étapes successives de la révélation de l'esprit. "Tu me parles du fond d'un rêve"... , "Sors du nuage, ombre charmante, //O fantôme, laisse-toi voir". "Sois l'aile qui passe"; Viens poser sur mes oeuvres sombres //Ton doigt d'où sort une lueur." De là, dans les premiers chapitres du roman, la précision du travail d'élaboration symbolique qui associe étroitement le désir et le deuil. *Spirite* se manifeste comme "la voilée" par excellence, et la prise de voile est l'incident le plus notable d'une vie qui n'a de sens que de préparer la métamorphose de la femme en fantôme. L'identité s'affirme sous le voile, qui symbolise pourtant le renoncement à ce qui fonde ici-bas une identité. *Spirite* est et n'est pas Lavinia, tout comme "celle qui est voilée", dans les *Contemplations*, est et n'est pas "celle qui est restée en France". Ce travail symbolique qui n'inscrit le désir en poésie qu'à la condition qu'il ait commencé à renoncer à son objet est la première étape d'une élaboration qui transforme l'objet d'amour en métaphore de la parole poétique : le poème d'amour s'épure jusqu'à ne dire plus que l'amour de la poésie.

La référence à Mallarmé est ici nécessaire - mais ne peut occulter l'apport de Jersey, ou, plus généralement, la conviction commune aux Romantiques qu'un destin d'exil attend celui qui est appelé à l'exercice de la parole poétique. Même si Gautier se singularise par la richesse et l'inventivité des dérobades qu'il invente pour éluder le tragique de ce constat, il vient bien un moment où il doit affronter le problème, comme il advient à Malivert :

*A dater de ce jour (après la vision du fantôme au tombeau)
l'existence de Malivert se scinda en deux portions distinctes,
l'une réelle, l'autre fantastique(25),*

ce qui recoupe le texte (non publié du vivant de Gautier, mais évidem-

ment connu de Vacquerie) où l'expérience spirite de Jersey ne se parle plus en termes de communications avec l'au-delà, mais en terme d'appartenance à un espace autre :

Tout grand esprit fait dans sa vie deux oeuvres : son oeuvre de vivant et son oeuvre de fantôme(26).

Parce que la modestie de Gautier ne lui a pas permis de mettre en scène avec ostentation la qualité de poète qui distingue son héros, on ne retient de *Spirite* que la profession de foi spiritualiste qui est pour ainsi dire l'épiphénomène de cette théorisation sauvage de la création poétique. Mais *Spirite* est avant tout une incarnation de la poésie. Elle pose son doigt immatériel sur des vers déjà écrits; elle complète avant Malivert les "stances" qu'il compose à son intention; bien plus, transposant "de la langue du vers dans la langue de la musique" les poèmes de Malivert,

Spirite, avec une intuition merveilleuse, rendait l'au-delà des mots, le non-sorti du verbe humain, ce qui reste d'inédit dans la phrase la mieux faite, le mystérieux, l'intime et le profond des choses, l'indicible et l'inexprimable, le desideratum de la pensée au bout de ses efforts, et tout le flottant, le flou, le suave qui déborde du contour trop sec de la parole(27).

C'est aussi de la poésie hugolienne que dérivent, plus que de Séraphîta, la description des espaces éternels(28). Le sujet mérite que l'on s'y attache, car les stylistiques de l'intemporel sont étroitement liées à une métaphysique. Et la ressemblance entre les textes de Gautier et ceux de Balzac est toute superficielle. D'abord parce que l'objet n'est pas le même : l'assomption de l'ange ne sera qu'observée de très loin par Feroë, et décrite avec des afféteries bien plus proches des putti baroques(29) que de la mystique swedenborgienne. Tout autre est l'évocation de l'émerveillement d'une âme admise au spectacle des espaces éternels. Là où Balzac élabore un style purement symbolique, où les aspects matériels correspondent harmoniquement avec des vertus spirituelles, de telles correspondances n'interviennent chez Gautier que comme le couronnement d'une dynamique plastique et visuelle. Chez Balzac, toutes les déterminations sont abolies, un espace entièrement homogène s'ouvre, vestibule de l'indescriptible, paradoxale gratification absolue du désir de (sa)voir :

La lumière enfantait la mélodie, la mélodie enfantait la

lumière, les couleurs étaient lumière et mélodie(30).

Ce thème de l'unité primordiale est bien présent chez Gautier :

*Des explosions de sens nouveaux me faisaient comprendre
les mystères impénétrables à la pensée et aux organes
terrestres.*

Mais Balzac recourt à une symbolique qui rend l'abîme descriptible sans compromettre le postulat de l'unité. Les couleurs ne servent qu'à rendre visibles "les vertus de l'Ange", selon les graduations d'une hiérarchie mystique : le vert pour le "premier désir du ciel", l'hyacinthe pour les "actes de foi", les perles orientales, les roses, les blancheurs pour les autres vertus. Au contraire l'espace de Gautier est riche de chatouillements luxueux :

*Leurs lumières blanches, jaunes, bleues, vertes, rouges attei-
gnaient des intensités et des éclats à faire paraître noire la
clarté de notre soleil, mais que les yeux de mon âme suppor-
taient sans peine.*

On retrouve l'hyperbole du soleil noir, mais aucune spiritualisation de la couleur; le passage aux harmonies spirituelles ne sera que succinctement indiqué au terme d'une exaltation de la diversité pittoresque de la couleur :

*...des lueurs d'aurores, des reflets d'iris, des irradiations
d'or et d'argent, des phosphorescences diamantées, des élan-
cements stellaires, dans toutes les magnificences, toutes les
béatitudes et tous les ravissements de la lumière divine(31).*

Faut-il donc reprendre le lieu commun des limites de Gautier, voué à la description du monde extérieur ? Ce serait négliger ce qui fait l'originalité de ces pages; d'abord une stylistique de l'énergie, sensible dans le passage cité : "des explosions de sens nouveaux..." Tout se dit en termes de grandeurs et de mouvements. Ce n'est pas un ciel symbolique que parcourt Spirite, mais un espace dont la description relève d'une astronomie poétique, nullement d'une transfiguration astrale. Le lexique de l'énergie, de l'énorme, de la disproportion l'emporte de loin sur celui de l'harmonie. On peut ainsi comparer la formule de Balzac : "Le mouvement était un Nombre doué de la Parole", et les développements de Gautier :

Les nombres que les mathématiciens peuvent fournir au calcul

se plongeant dans les profondeurs de l'infini ne sauraient, avec leurs millions de zéros ajoutant leur énorme puissance au chiffre initial, donner une idée même approximative de l'effrayante multitude d'âmes qui composent cette lumière....(32)

Il n'y a pas ici à proprement parler d'éternité; l'espace cosmique n'est pas saisi dans sa fixité vivante et ses métamorphoses spiritualisantes; il est plutôt la forge d'une création divine ininterrompue. L'infini n'est pas l'abîme, l'absence de repères, mais le lieu de l'inlassable fécondité d'un Dieu immanent continuellement créateur de vie :

La voie lactée ruisselant sur le ciel, fleuve de soleils en fusion...

Le caractère hugolien de cette cosmologie est évident; plus précisément, il est possible de reconnaître dans ces lignes une reprise du discours du poète à sa fille, dans *Magnitudo Parvi*. La réminiscence s'atteste d'un alexandrin qui, avec sa coupe caractéristique, est presque une citation : "Les étoiles scintillaient [...]// avec des flamboiements immenses et farouches."(33)

Il apparaît toutefois que cette réécriture de *Magnitudo Parvi* inverse les positions de parole qui sont celles du poème. au lieu que dans *les Contemplations* le poète décrit pour sa fille vivante l'infini cosmique tel que le lui révèle la contemplation aidée des données de la science, dans le roman de Gautier c'est la jeune morte qui décrit au héros les splendeurs de l'outre-tombe. Il est d'ailleurs remarquable que Judith, la fille du poète, qui tient à passer pour l'inspiratrice de Spirite, se montre elle-même et son père dans la situation d'interlocution didactique qui est celle de Victor Hugo et de Léopoldine. Ce récit, qui figure dans *Le Second rang du collier*(34), peut simplement être considéré comme un témoignage de la réception des *Contemplations* en tant qu'éloge de l'intimité familiale(35), mais aussi comme une remarquable exploitation par Judith de ses lectures et de sa position symbolique par rapport à ses initiateurs en poésie. On remarquera seulement que cette inversion des relations de parole reste sans conséquence sur le discours qui est tenu : l'univers est décrit en termes purement matériels d'immensité et d'énergie - le cortège des âmes en attente d'incarnation participant de l'inépuisable fécondité d'une nature engagée dans un incessant processus créateur : la description prétendument "spirite", voire spiritualiste, se révèle compatible avec un point de vue strictement matérialiste. On pourrait donc appliquer

à cet univers la remarque que l'on trouve dans un article de la revue *Le Monde maçonnique*, dirigé polémiquement contre les vues de *La Revue spiritualiste* :

Il est impossible d'être spiritualiste sans être matérialiste au même degré(36).

Aussi bien le discours sur l'immensité cosmique a-t-il dans les deux cas une valeur toute opposée. Du poète à sa fille, il a pour rôle de montrer que le rapport avec autrui et avec le monde se fonde sur la présence de l'infini dans toute relation subjective. C'est aussi le rôle de "la voilée" : la présence de l'éternité dans la durée ne dévalorise pas le temps ni le monde, mais au contraire leur confère une éminente dignité (37). Tout au contraire, les révélations de Spirite, loin de construire un monde temporel transparent à l'éternité, achèvent la dissolution mélancolique du moi incapable d'entretenir un rapport positif avec le monde réel (38).. A cet égard la tentative de suicide est parfaitement éclairante : ange de la mélancolie, Spirite dissuade son ami avec des arguments qui achèvent la dévaluation du monde :

[...] Supporte la vie, dont la plus longue n'a pas plus de durée que la chute d'un grain de sable : pour supporter le temps, songe à l'éternité où nous pourrons nous aimer toujours [...] (39)

Bien loin de spiritualiser le monde pour le rendre habitable, Spirite matérialise l'au-delà pour le rendre plus tentant. Au lieu que l'abîme, chez Séraphîta ou la créature voilée qui hante la demeure du poète des *Contemplations*, fonde toute communication intersubjective, chez Gautier la révélation d'une éternité paradoxalement vivante et féconde a l'effet d'accentuer et d'approfondir l'impuissance à se soutenir dans la durée et à entrer dans un rapport authentique avec autrui.

Si le statut d'exilé qui caractérise le poète lui impose de vivre selon deux modalités, celle du vivant et celle du fantôme, la tension entre ces deux dimensions de l'existence est une source d'angoisse qui peut devenir insupportable. Ce n'est pas cependant l'éternité qui est redoutable : le manuscrit révèle que la plupart des notations qui soulignent ce qu'il y a de terrifiant à entrer en rapport avec le monde de l'éternité a été insérée après coup dans le texte, sous forme d'addition ou de correction interlinéaire (40). C'est le monde qui est angoissant, parce qu'il méconnaît des mérites trop aristocratiques pour vouloir attirer l'attention; l'éternité ne peut que reconnaître ces mérites, et leur donner une rétribution congruente : par exemple l'amour de Spirite.

De là le caractère logique du voyage en Grèce tant pour la structure de l'action que pour l'adhésion du lecteur. Car la Grèce est le lieu où deux figures de l'éternité peuvent être proposées ensemble au lecteur, en deux dénouements distincts : l'interprétation de Spirite repose, en un sens, sur la hiérarchie que l'on établit entre eux. Car le Parthénon n'est pas seulement une merveille miraculeusement rendue visible, comme une tentation (41). Il est la figure de toute immortalité acquise sur terre par l'accomplissement d'un projet esthétique :

Une divine harmonie présidait à ses lignes, qui, sur un rythme secret, chantaient l'hymne de la beauté. Toutes, doucement, tendaient à un idéal inconnu, convergeaient vers un point mystérieux, mais sans effort, sans violence et comme sûres de l'atteindre (42).

La perfection de l'art, bien qu'elle ait partie liée, de la manière la plus étroite, avec le visible, n'est pas du domaine du visible : c'est cette évidence qui, dès 1858, provoquait le rapprochement du Parthénon avec la Cène de Léonard de Vinci. L'art seul rend le monde transparent à l'éternité. Spirite joue donc le rôle moins d'une tentatrice que d'une séductrice : la vision du Parthénon restauré est la promesse des félicités qui attendent l'âme qui a franchi les portes de la mort. Le Parthénon est, déjà réalisée, l'éternité même à quoi un être humain peut prétendre. La réalité indestructible d'une subjectivité subsiste à ce point purement immatériel que désigne un désir d'harmonie pensée et calculée. Comprendre le Parthénon (et non le voir), c'est donc habiter l'éternité, et réaliser la promesse de Spirite :

L'unité dans la dualité, le moi dans le non-moi, le mouvement dans le repos, le désir dans l'accomplissement, la fraîcheur dans la flamme (43).

Spirite apparaît donc comme un texte irréductiblement paradoxal. Répondant à un désir de modernité, l'oeuvre se réfère, par le biais du spiritisme, à la cassure fondamentale de la poésie, voire de la littérature française qui marque le milieu du XIX^{ème} siècle. En essayant de réutiliser pour ses propres fins le système de métaphores établi dans *Les Contemplations*, Théophile Gautier ne se situe avec netteté ni dans un en-deçà, ni dans un au-delà de cette ligne de démarcation. Le virage paradoxal de son maître Hugo vers une poésie à la fois visionnaire, sacrificielle et militante lui est inaccessible, mais lui interdit aussi la ressource d'une poésie de la sécession radicale, qui sera celle de Baudelaire et de

Mallarmé. A vouloir sonder l'expérience de l'exil intérieur jusqu'à un au-delà du désespoir, le recours au surréel conduit donc Gautier à poser la plus intransigeante identité entre l'amour et la poésie qui ait été proclamée dans nos lettres avant les surréalistes.

Jean-Claude FIZAINÉ
Université de Montpellier III

NOTES

1. Dès le compte-rendu de Cormenin, dans le *Journal du Loiret* du 11 janvier 1866, le topos est mis en place. Pour un habillage plus moderne (et avec un accent polémique), voir P. Tortonese, *La vie extérieure. Essai sur l'oeuvre narrative de Théophile Gautier*, Archives de Lettres modernes, n° 252, 149.
2. "Il suffit d'une minute pour vous faire perdre l'éternité" ; c'est la phrase conclusive de *La Morte amoureuse*. On comparera cette définition de l'éternité avec celle qu'implique une phrase comparable de Spirite, au moment de la tentation suicidaire du héros : "Ta mort ainsi amenée nous séparerait sans espoir et creuserait entre nous des abîmes que des millions d'années ne suffiraient pas à franchir... Pour supporter le temps, songe à l'éternité." (p. 193.). Sur les interférences du spiritisme avec le dogme catholique du Purgatoire, voir M. Vovelle, *Les âmes du purgatoire : ou le travail du deuil*, Gallimard, 1996.
3. Voir L. Cellier, *L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, SEDES, 1971.
4. Sur l'importance de cette image dans le Romantisme français, voir Claude Pichois, *L'image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, Corti, 1963.
5. *Feuilles d'automne*, XXIX, p. 634.
6. L'expression intervient dans *Arria Marcella.. Un trio de romans*, Lecou, 1852, p. 336.
7. *Le Roman de la Momie*. Dans *Spirite*, c'est plus modestement le "sablier du temps" qu'il s'agira de retourner.
8. Il faut bien entendu se référer à l'article fondateur de Georges Poulet, "Théophile Gautier", *Études sur le temps humain*, t. 1, UGE, 1979, p. 335-345.
9. Comme elle l'est par Pauline Wahl-Willis, "Armance de Stendhal et Spirite de Gautier", *Stendhal et le Romantisme*, Aran, éd. Du grand chêne, 1984.
10. Dans ses premières années de critique d'art, Gautier s'est attaché à étudier les représentations de la Vierge et du Christ des primitifs italiens jusqu'à la Renaissance, comme en témoigne l'érudition qu'il montre dans ses articles, et dont il prête une partie à Tiburce, le héros de *La Toison d'or*.
11. Voir *La Toison d'or*.
12. "Les Douze dieux de la peinture", *L'Artiste*, 4 juillet 1858.
13. Dans un article où il traite du perfectionnement des techniques de la restauration qui permettront de sauver les tableaux de la Galerie Médicis.
14. Et le poème "L'Art", paru dans *L'Artiste* du 13 septembre 1857, est bien plutôt la dénegation que la conjuration de ce deuil : l'affirmation de l'éternité de l'art suscite l'évocation de la mort des cités, des empires, des dieux, et, pour finir... de la fin du monde (dans la version primitive; voir dans Lovenjoul, *Histoire des oeuvres...*, t. II, p. 139, une variante de la strophe finale, où la mort pour finir submergeait tout.)
15. L'ouvrage pionnier dans ce domaine est celui de Léon Cellier, *Mallarmé et la morte qui*

- parle, PUF, 1959. La thèse d' Anne-Marie Lefebvre, *Spirite*, étude historique et littéraire, explore les rapports de *Spirite* avec la littérature spécialisée.
16. Documents publiés et anecdotes rapportées par Henri Malo, *La Gloire du vicomte de Launay*, Delphine Gay de Girardin, éd Emile Paul frères, 1925.
 17. H. Malo, *op. cit.*, p. 262. De fait, un accord très précis a été signé entre les participants le 11 décembre 1853, en prévision du départ d'Edmond Leguével et Xavier Durrieu, quant aux conditions d'une divulgation des pratiques spirites; le protocole s'inspirait peut-être de pratiques maçonniques (Leguével, qui partait en même temps que Xavier Durrieu, était franc-maçon: sa technique d'interrogation des esprits, qui se poursuivra après leur départ de Jersey, suit un protocole autrement, et plus rigoureusement codifié que celle du groupe Hugo. Voir Victor Hugo, *Oeuvres complètes*, éd. Massin, t. IX, p. 1255-1256.) Un exemplaire de ce procès-verbal, revêtu de la signature de Victor Hugo (parmi d'autres), existe dans les dossiers contenant les documents légués par Xavier Durrieu.
 18. Voir Massin IX, p. 1076, 2 mai 1854.
 19. *Oeuvres complètes* éditées par Massin, Club français du livre, t.IX, p.1487.
 20. Voir Nicole Edelman, "Lettres de l'au-delà à des somnambules et à des médiums (XIXème siècle)", *Expériences limites de l'épistolaire, lettres d'exil, d'enfermement, de folie*, Champion, 1993, p. 235-245.
 21. Cité par M. Packenham, "Le Tombeau de Théophile Gautier (1873)", *Tombeaux et monuments*, P.U. Rennes, 1992, p. 39.
 22. Un long développement est consacré à ce sujet dans le feuillet du 11 février 1867.
 23. *Spirite*, Charpentier, 1866, p. 178.
 24. *Contemplations*, VI, 15, Massin IX, p. 338. Un commentaire sérieux de *Spirite* ne peut éluder une référence à l'admirable article de Yves Gohin, "La Plume de l'Ange. Analyse du manuscrit d'un poème des Contemplations (VI, 15)", *Littérature*, XIII, n°52, déc. 1983, p. 4-39.
 25. P. 179.
 26. Massin, IX, p. 1433.
 27. P. 186.
 28. On soulignera toutefois que pour renouveler ce topos romantique Gautier utilise aussi ses propres trouvailles stylistiques consacrées aux visions procurées par le haschisch; voir l'article de Harry Cockerham, "Gautier : from hallucination to supernatural vision", *Yale French Studies*, n°50, 1974, p. 42-53.
 29. Sélectionnons : "Ils volaient l'un près de l'autre, [...] se caressant du bout de leurs ailes, se lutinant avec de divines agaceries."(p. 234).
 30. *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de P.-G. Castex, t. XI, p. 855.
 31. *Spirite*, p. 167.
 32. *Spirite*, p. 165.
 33. On rapprochera, par exemple, de : "Tu verrais! - un soleil; autour de lui des mondes.[...] //D'un coin de l'infini formidable incendie // Rayonnement sublime ou flamboiement hideux!" Massin IX, p. 198. Il n'y a cependant pas trace chez Gautier d'une théorie des mondes punis.
 34. P. 40 à 42.
 35. Voir Jauss, *Pour une esthétique de la réception*.
 36. P. 259. *Le Monde maçonnique* a été publié par Louis Ulbach de mai 1858 à avril 1859. La cosmologie exposée dans cet article est assez proche - jargon à part - de celle des Contemplations : il est possible qu'elle lui emprunte certains éléments. Par exemple : "L'âme universelle, ce vaste océan fluide incréé, qui anime invisiblement, depuis un temps sans limite, des milliards de milliards d'êtres, de combien de milliards d'âmes

échappées de corps disparus n'est-elle pas pourvue ?”

37. Voir l'analyse d'Yves Gohin, dans l'article cité : “Une profonde réaction narcissique est venue s'opposer à la dépendance, à la détresse, à la faiblesse du moi qui implorait l'ange voilé...”(p.14). Aussi l'ange reste-t-il voilé. Au contraire, dans la nouvelle de Gautier, la dévaluation du monde croît à mesure que l'ange se “dévoile”, passant d'un fantastique nocturne à un merveilleux apollinien.
38. Tout au rebours du poète qui adresse ses madrigaux à “celle qui est voilée”, et s'écrie : “C'est donc vers moi que vient lentement ta lumière” : le poète des Contemplations est plus renforcé que menacé dans son identité par la visite du fantôme. Signe d'élection, la présence des êtres d'outre-tombe est cependant avant tout incitation à un combat “intramondain”.
39. P. 103.
40. Ainsi au début du chapitre V, Théophile rature une première version : “appartenant à ce monde ou à l'autre”, et lui substitue : “Apportant la joie ou l'épouvante.”(f°18). L'idée d'un jugement des âmes à venir (après la fin des temps ?) est suggérée, mais peu compatible avec la fusion des âmes qui conclut le récit.
41. C'est l'interprétation de Ross Chambers, pionnier dans ce domaine d'études. Voir *Spirite de Théophile Gautier*, une lecture, Archives des Lettres modernes, Minard, 1974.
42. P. 221.
43. P. 216.

BIBLIOGRAPHIE

CRITIQUE

- ALVAREZ ORDONEZ Gemma** et **GUTTIEREZ VINAYO F. César**.- "L'Aventure réelle et fictive dans les Contes fantastiques de Gautier", in "Actas del II Coloquio sobre los estudios de filología francesa en la Universidad española", 1994, 273-282.
- BERNARD Claudie**.- "Démomification et remomification de l'Histoire", *Le Roman de la momie*, Poétique, 88, novembre 1991, 463-486.
- CORADO Lydie**.- "La Nature dans les romans de T.G.", in *Annuari de filologia, Filologia romanica*, 16, 1993, 69-74.
- DALANÇON Joël**.- "Le Tombeau de T.G.", in "Le Tombeau poétique", *La Licorne*, n°29, 1994.
- FERNANDEZ-SANCHEZ Carmen**.- "La Espana escenica de Théophile Gautier" in "Teatro y traduccion", ed. Francisco Lafarga, Roberto Dengler, Universitat Pompeu Fabra.
- GIRARD Marie-Antoinette**.- "Où l'on reparle de la "blonda grassota" , Gautier, Nerval", in *George Sand et son temps*, Moncalieri, CIRVI, 1994, II, 809-821.
- GRANT Richard**.- "Differing modes of myth expression among the French romantics: Hugo, Chateaubriand and Gautier", in "Twenty years....", 1994, 185-199.
- GUYAUX André**.- "Gautier, Coppée, Rimbaud: "Sources sauvages" et filiations" in "Studi in onore di M. Matucci", Pisa, 1993, 219-226.
- HAMRICK Lois Cassandra**.- "Artists, Artisans and Artistic discontinuity: Baudelaire and Gautier Speak Out", in "Discontinuity and fragmentation", F. Henry éd., Amsterdam-Atlanta, 1994.
- HAMRICK Lois Cassandra**.- "The Feuilleton artistique: On the Margins of Nineteenth-Century texts, with Théophile Gautier, in "On the Margins", Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993.

HAMRICK Lois Cassandra.- "Textual Matters of Life and Death or Gautier's "As you Like it" ", in *L'Esprit créateur*, XXX: 4, Winter 1995, 49-58.

KEARNES James.- "The official line? Academic painting in Gautier's Salon of 1859" *Journal of European studies*, septembre 1994, 283-298.

LAUBRIET Pierre.- "George Sand au théâtre, jugée par T.G.", in *George Sand et son temps*, Moncalieri, CIRVI, 1994, III, 1117-1150.

MONTANDON Alain.- "Les Soleils funestes de T.G.", *Figures*, n° 13-14, 1994, 57-84.

SINKO-DEPIERRIS Djurdja.- "Théophile Gautier Likovna Kritica" in *Hrvatska obzorja*, n° 3; septembre 1995, Année III, pp. 627-640.

UBERSFELD Anne.- "Gautier ou l'antivaudeville", *Europe*, octobre 1994, 59-68.

WHYTE Peter.- Théophile Gautier, conteur fantastique et merveilleux, University of Durham, 1996.

TEXTES

Bonjour Monsieur Corot, Paris, Seguir, Carré d'art, 1996.

Correspondance générale, éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, sous la direction de Pierre Laubriet, avec la collaboration d'Andrew Gann, tome X, 1868-1869, Paris-Genève, Champion-Droz, 1996.

Correspondance générale, éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, sous la direction de Pierre Laubriet, avec la collaboration d'Andrew Gann, tome XI, 1870-1871, Paris-Genève, Champion-Droz, 1996.

Ingrï ou Saint-Pétersbourg et autres résidences d'agrément des tsars de toutes les Russies, par Théophile Gautier, Luigi Barzini, et Raffaele Calzin, Ricci, Guides impossibles, 1994.

La Morte amoureuse, éd. par Perrine de la Roche, Paris, Flammarion, 1996.

Paris et les Parisiens, extraits des feuillets de Gautier, choisis et annotés par Claudine Lacoste-Veysseyre, La Boite à Documents, Paris, 1996.

EN PRÉPARATION

Correspondance générale, tome XII et dernier, 1997.

Voyages en France, extraits des feuillets de Gautier choisis et annotés par Claudine Lacoste-Veysseyre, La Boite à documents, 1997.

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^e trimestre 1996

ARCEAUX 49 EDITIONS

16 bis, rue Delmas

34000 Montpellier

Tél. 04 67 58 21 60

Tél. 04 67 58 82 40

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