

HÉRITIERS ET HÉRITAGE
de
THÉOPHILE GAUTIER

Colloque international
de Maisons - Laffitte
Juin 1999

organisé par la Société Théophile Gautier
et le Centre d'Etude Romantiques et
Dix-neuviémistes de l'Université
Paul-Valéry

Avec l'aide du Centre National des Lettres
et du Centre d'Etudes Romantiques
et Dix-neuviémistes

COMITÉ D'HONNEUR

**M. Ambrière †, M. Drost, M. Laubriet,
M^{me} Lipschutz, M^{me} Rizza, M^{me} Senninger, M. Voisin, M. Whyte**

CONSEIL D'ADMINISTRATION

**MM. Baudry, Brunet, Fontaine, Gann, M^{me} Lacoste, M^{me} Lipschutz,
MM. Masson, Miquel, Moussa, Nicier, Savalle,
M^{me} Senninger, M. Tortonese**

SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER

Président d'Honneur : Pierre LAUBRIET

Président : Claudine LACOSTE

Vice-Présidents : Bernard MASSON, Pierre MIQUEL

Secrétaire général : François BRUNET

Siège social

Université Paul Valéry

Route de Mende

34199 Montpellier cedex 5 - France

Compte courant postal

2003.96T

Centre de Montpellier

Toute correspondance (abonnement, bulletin, etc.) est à adresser à :
**Société Théophile Gautier, Université Paul Valéry, Route de Mende
34199 Montpellier cedex 5**

Tout renseignement (en particulier d'ordre bibliographique) pouvant faciliter
le travail des "gautiéristes" est le bienvenu : Le bulletin est ouvert à tous.

SOMMAIRE

Avant-propos	3
François BRUNET Fleurs et couronnes	5
Cécile AVALLONE-LETOURNEAU Catherine GAVIGLIO-FAIVRE D'ARCIER Lovenjoul et l'édition des <i>Poésies complètes</i> de Théophile Gautier	21

L'UNIVERS POETIQUE

Luc VIVES Les Poèmes de la momie : influences de l'imaginaire orientaliste et égyptisant de Théophile Gautier dans l'œuvre de Charles Baudelaire	53
Laurent MATTIUSSI D'un sein calciné : néantisation et fiction, de Gautier à Mallarmé	71
Bettina CENERELLI José Maria <u>de Hérédia</u> -disciple ou rénovateur de la transposition d'art de Théophile Gautier	87
Freeman HENRY Théophile Gautier et l'avenir du sonnet	95
Joseph-Marc BAILBE Théophile Gautier et Sully-Prudhomme : l'évolution du sentiment de la forme	105
Lois Cassandra HAMRICK Gautier, « Voyant » du symbolisme, ou Gautier « vu » par Mallarmé	117

LE MONDE DE LA PROSE

Francis MOULINAT L'Ekphrasis	133
Sarga MOUSSA « L'Amour plus fort que la mort » : Villiers lecteur de Gautier	149
Robert BAUDRY Influence des <i>Contes fabuleux</i> de Théophile Gautier sur Mérimée et sur Mallarmé ?	159

Anca MITROI	
Gautier et Zola : baisers à bouts de souffle.....	173
Scott M. SPRENGER	
Figures du fantastique : la logique du mariage raté chez Gautier et Zola	191
Paolo TORTONESE	
L'Oeuvre objective et l'écriture artiste : Gautier et le naturalisme	209

HORS DE FRANCE

Marcel VOISIN	
L'Héritage de Gautier en Belgique : l'esthétique de <i>la Jeune Belgique</i>	221
Marta GINE-JANER	
La Fortune de Gautier en Catalogne	229
Constance GOSSELIN-SCHICK	
Octave Crémazie et l'héritage de Gautier au Québec	241
Peter EDWARDS	
Un Disciple anglais de Gautier : John Payne	253
Philippe MET	
Voix et voies de la femme-vampire : de Gautier à Le Fanu	267
Peter WHYTE	
Oscar Wilde et Théophile Gautier : le cas du <i>Portrait de Dorian Gray</i>	279
Martine LAVAUD	
Le Gilet rouge d'Oscar Wilde.....	295

FIN DE SIECLE ET AU-DELA

Wolfgang DROST	
Théophile Gautier, les Pompiers et la fin du siècle.....	309
Mercedes MONTORO ARAQUE	
L'Art de l'androgynisme ou l'androgynisme dans l'art ? L'héritage décadent	331
Leisha ASHDOWN-LECOINTRE	
Le Théâtre du peuple, Pierrot et <i>Les Enfants du paradis</i>	347
Serge ZENKINE	
Deux oeuvres à l'atmosphère gautiériste : <i>Cyrano de Bergerac</i> et <i>Les Enfants du paradis</i>	357
Lisette TOHME-JARROUCHE	
Le Capitaine, Colin et l'espace morbide.....	367
Information - Bibliographie	375
Bulletin d'adhésion.....	377

Avant-propos

Un manuel récent sur le roman au XIX^e siècle consacre une seule ligne à *Mademoiselle de Maupin*. Une histoire littéraire à l'usage des étudiants, parue en 1993, prétend que Madelaine suit d'Albert dans le finale du roman, attribuée à *Onuphrius* le sujet de *La Morte amoureuse* et au narrateur de *La Cafetière* le désir de retrouver la défunte femme aimée. On se demande s'il faut préférer que l'oeuvre de Gautier passe sous silence, ou bien qu'elle soit évoquée de la sorte. Les accidents de ce genre sont trop nombreux pour laisser indifférents ceux qui s'intéressent à Théophile Gautier. Mais sans nous arrêter à ce qui nous fait sourire un instant, ni à ce qui nous agace l'instant d'après, il faut que nous nous interroguions sur les raisons d'un échec, qui est en partie le nôtre: échec de la tentative de rendre à Gautier la place qu'il lui revient dans l'histoire de la littérature du XIX^e siècle. Les gaffes de nos collègues dix-neuviémistes - toutes blâmables qu'elles soient - ne nous dispensent pas de réfléchir à la disproportion grandissante entre le savoir critique sur l'oeuvre de Gautier et son image historique. Les travaux qui se sont succédé depuis vingt ans, dont ceux que notre *Bulletin* a publiés, ont transformé la lecture de Gautier, en proposant des approches nouvelles ; mais le savoir ainsi produit n'arrive pas pour l'instant à sortir du cercle des spécialistes et à prendre sa place dans une vision globale de la littérature du XIX^e siècle. Nous savons mieux lire Gautier, mais savons-nous bien le situer, d'une manière renouvelée, dans les réseaux de rapports que présuppose une histoire littéraire? Les études critiques des dernières années ont plutôt considéré Gautier dans un relatif isolement; la question se pose, aujourd'hui, d'utiliser le savoir qu'elles ont apporté pour mieux définir le rôle de Gautier dans son siècle.

Le colloque *Héritages et héritiers* se situe dans cette perspective: nous l'avons conçu comme un moment d'ouverture vers la postérité de Gautier, d'analyse des multiples influences d'une oeuvre qui n'a pas dit son dernier mot en 1872, et qui n'a cessé de nourrir la littérature française aussi bien que d'autres littératures. Reparcourir les chemins d'une diffusion et d'une réception, pour montrer à quel point l'oeuvre était féconde: telle était l'ambition de ce colloque, qui n'a certes pas épuisé le sujet, mais a eu le mérite de le proposer.

FLEURS ET COURONNES.

Sous ce titre apparemment incongru, je voudrais faire tout d'abord, symboliquement, le lien avec notre colloque précédent, surtout avec son aspect funèbre; puis dresser un bilan de la notoriété de Gautier au moment de sa disparition, à travers les hommages qui furent publiés au moment de sa mort; enfin, essayer de percevoir si la mort de Gautier fut perçue comme une perte irrémédiable pour la littérature ou bien si une quelconque notion d'héritage, donc d'ouverture sur le futur se fait jour dans les écrits qui entourèrent sa disparition: il s'agit essentiellement des articles de journaux parus au moment de sa mort, après le 23 octobre 1872 et de la collection de poésies réunies sous le titre le *Tombeau de Théophile Gautier*, publié en novembre 1873.

Je ne raconterai pas la mort de Gautier qui est bien connue, grâce à ses biographes et tout d'abord à Emile Bergerat. Ce que l'on peut dire en tout cas, c'est que sa disparition ne laissa pas les Français indifférents. Beaucoup d'articles furent publiés dans les jours qui suivirent le décès de l'auteur du *Capitaine Fracasse*: la collection réunie par Lovenjoul, sur laquelle j'ai travaillé, comporte 300 articles, publiés dans les grands journaux parisiens, les journaux de province et quelques journaux étrangers, belges notamment. Bien entendu, beaucoup d'articles se répètent, se copient, mais il y en a quelques-uns de circonstanciés et véritablement élogieux, qui témoignent que Gautier était une célébrité dont il convenait de parler avec sérieux.

Mort et funérailles de Théophile Gautier.

Gautier mourut sans souffrance au matin du mercredi 23 octobre, à huit heures quarante, entouré de sa famille (d'après les journaux, sa fille Judith et son gendre Catulle Mendès étaient venus de bonne heure ce jour-là, saisis «d'un pressentiment funeste»). De nombreux visiteurs vinrent lui rendre un dernier hommage sur son lit de mort. Le service funèbre, auquel assistaient environ deux mille personnes fut célébré le vendredi 25 vers une heure de l'après-midi, dans l'église de Neuilly; il s'agissait d'une messe chantée à laquelle participa le baryton Faure, chanteur à l'Opéra, qui interpréta un *Pie Jesus* de sa composition. Un peloton de douze chasseurs à pied rendit les honneurs militaires, Gautier étant officier de la Légion d'honneur. Après quoi, le fils et les gendres de Gautier conduisant le deuil, on se rendit à pied (une lieue et demi) au cimetière Montmartre où une sépulture provisoire attendait Gautier: de nombreux assistants vinrent encore grossir le cortège. Il y eut deux discours, l'un d'Alexandre Dumas fils, l'autre d'Augustin Challamel. Au moment de l'aspersion finale, on s'aperçut que le clergé s'était éclipsé en emportant l'eau bénite, ce qui ne fut pas sans causer un certain scandale. Catulle Mendès jeta une palme sur le cercueil, imité par nombre d'assistants qui dépouillèrent les arbres voisins de leurs basses branches: c'est donc couvert de feuillages que le cercueil fut descendu. A quatre heures, tout était terminé, l'assemblée se dispersa sous la pluie qui commençait à tomber.

En outre, les journaux donnent des listes, forcément incomplètes, des assistants les plus connus qui s'étaient dérangés pour accompagner la dépouille de Gautier. On peut dire que le monde littéraire et le tout-Paris mondain étaient là, à l'exception de l'Académie.

Parmi les poètes, écrivains, journalistes ont été remarqués: Edmond About, Amédée Achard, Asselineau, Xavier Aubryet, Emile Augier, Banville, Théodore Barrière, E. de la Bédollière, Malvina Blanchecotte, Champfleury, Léon Cladel, Jules Claretie, Louise Colet, Coppée, Paul Dalloz, Ernest Daudet, Dennery, Deroulède, Diernx, Camille Doucet, Dumas fils, Emmanuel des Essarts, Paul Féval, Emile de Girardin, Edmond de Goncourt, Ludovic Halévy, Ernest d'Hervilly, Arsène et Henry Houssaye, José Maria de Heredia, François-Victor Hugo, La Rounat, Paul Lavoix, Hippolyte Lucas, Leconte de Lisle, Auguste Maquet, Meilhac, Albert Mérat, Paul Meurice, Charles Monselet, Nadar, Charles Nutter, Noël Parfait, Camille Pelletan, Claudius Popelin, Louis Ratisbonne, George Sand (ce qui était inexact, la bonne dame de Nohant n'ayant pas bougé de son cher Berry), Jules Sandeau, Francisque Sarcey, Albéric Second, Siraudin, Armand Silvestre, Taine, Jules Troubat, Louis Ulbach, Vacquerie, Léon Valade, Valabrègue, Paul de Saint-Victor, Villiers de l'Isle-Adam, Auguste Vitu, Ludwig Wihl. Quelques collaborateurs du *Tombeau* sont donc cités, mais les journalistes se contentèrent souvent d'écrire, «les Parnassiens», en ne donnant que quelques noms suivis de *etc.* ce qui ne nous renseigne que de façon incomplète.

Le monde de l'édition était représenté par Charpentier, Hetzel, Lacroix, Lemerre, Michel Lévy, Poulet-Malassis et H. Souverain «l'un des premiers éditeurs de Gautier». Des acteurs et de nombreux peintres et sculpteurs sont également nommés ainsi que des officiels dont le nom ne nous dit plus rien. L'Asie était présente en la personne du le Chinois Tin que Gautier avait recueilli, qui était devenu le professeur de chinois de Judith et «qu'on se montrait avec curiosité».

Edmond de Goncourt, toujours chagrin, vit dans cette cérémonie un étalage de plats intéressés: Dumas relisant son discours dans son coupé,

le cimetière plein de bas admirateurs, de confrères anonymes, d'écrivassiers dans des *feuilles de choux*, convoyant le journaliste et non le poète, non l'auteur de *Mademoiselle de Maupin*.

Et il conclut:

Pour moi, il me semble que mon cadavre aurait horreur d'avoir derrière son cercueil cette tourbe des lettres et je demande seulement, pour mon compte, les hommes de talent et les six bottiers convaincus qui étaient à l'enterrement d'Henri Heine.

Notoriété de Théophile Gautier.

Les articles parus dans les journaux à la mort du poète nous permettent d'imaginer ce qu'il pouvait représenter pour le public cultivé de son pays. Evidemment, beaucoup

de ces articles ne font que se recopier les uns les autres, mais tous ne sont pas superficiels et quelques-uns, qui font preuve d'une réelle pénétration, sont comme un prélude au *Tombeau* des poètes. Le ton de l'ensemble a beau être quelque peu emphatique ou larmoyant, on peut distinguer diverses nuances.

On remarque à peine, dans le flot des éloges consternés, quelques voix hostiles ou chicanesuses, comme celle d'A. Philibert-Soupé, dans *le Salut public* du 28 octobre, qui entreprit par exemple d'inventorier les faiblesses des *Grotesques*, volume paru en 1844. Quelques tenants de «la mission sociale de l'art» font également le procès de l'art pour l'art et de son inventeur, ainsi que des Parnassiens. L'œuvre de Gautier, ce «sybarite» contrarié dans ses habitudes par l'année terrible, ne serait au fond qu'un bazar oriental plein d'objets brillants, mais

il n'en est pas un seul qui vous frappe, qui vous communique cette vive et saisissante impression esthétique, qu'on éprouve toujours, lorsqu'on se trouve en face des grandes manifestations du grand art.

Il y a évidemment aussi les hommes de plume qui se doivent de s'exprimer et qu'aucune sympathie ou admiration particulières ne semble animer. Les amis de Victor Hugo sont de ceux-là; et les notices d'Auguste Vacquerie (dans *le Rappel*), de Paul Foucher (dans *l'Opinion nationale*), de Paul Meurice (dans *le Peuple souverain*) surprennent par leur banalité, et ne laissent nullement prévoir la superbe contribution du Maître au *Tombeau*; bien évidemment, une certaine rancune politique, à l'égard du commensal de Napoléon-le-Petit explique cela. Voici ce qu'écrivit par exemple Vacquerie:

Il poussait le dévouement trop loin. Pour les autres — et non pour lui — il a accepté, sous l'empire, le feuilleton du *Journal officiel*, ce qui l'a mêlé nécessairement au monde bonapartiste et entraîné à des promiscuités que nous déplorons. On conçoit, sans que nous l'exprimions, notre opinion sur son assiduité dans le salon de la princesse Mathilde, sur la croix dont l'empire lui éclaboussa la poitrine, sur son prologue d'inauguration de la maison pompéienne du prince Napoléon. La fraternité et la paternité ne l'en justifient pas; le talent est une responsabilité, et il était tenu par là plus qu'un autre à donner l'exemple.

Bien sûr, le reste de l'article n'est pas sur le même ton. Vacquerie souligne que Gautier exprima toujours son admiration à l'égard d'Hugo (il pense au *Rapport sur le progrès de la poésie* de 1868). L'œuvre de Gautier est bien entendu louée, mais le prosateur plus que le poète, car des volumes de poésie, seul *Emaux et Camées* semble avoir surnagé. Vacquerie passe sous silence l'œuvre romanesque, mais il loue le journaliste, auteur des récits de voyage et des Salons. Il a même une formule heureuse, à propos des récits de voyage :

Quand on l'a lu, on n'a pas besoin de faire le voyage, on l'a fait.

Paul Meurice, dans *le Peuple souverain* du 25 octobre, se montre moins rancunier, et se souvient de l'ami d'antan, de celui qui composa pour lui un prologue pour *Falstaff*.

Il y a cependant une petite phrase:

Les adversaires de Théophile Gautier lui ont reproché, non pas absolument sans raison, son indifférence trop absolue en matière politique.

Décidément, les amis de Hugo aiment user de la prétérition.

L'article de Paul Foucher, très court (*L'Opinion nationale*, 28 octobre), n'est qu'une série de piques contre l'Académie.

Certains journalistes, à l'affût des divergences d'opinion ou d'intérêt, ne manquèrent pas de souligner avec fiel l'absence de Victor Hugo aux obsèques: Hugo, âgé de soixante-dix ans, se trouvait alors à Guernesey. S'il est vrai que les proches de Gautier lui envoyèrent une dépêche pour le supplier d'assister à l'enterrement de son vieil ami, son absence paraît pourtant bien excusable, d'autant plus que deux membres de sa famille étaient présents.

A côté de ces hommages doux-amers, on peut trouver toute une série d'articles qui donnent une impression d'honnêteté et de sincérité dans l'expression de leurs regrets et de leur admiration, tels les feuilletons, de Xavier Aubryet, de Jules Claretie, de Léonce Dupont, d'Armand Gouzien, d'Arsène Houssaye, d'Ernest Reyer, de Francisque Sarcey et d'Armand Silvestre. Tous disent à peu près la même chose: que le monde des lettres a fait une grande perte; que Gautier était (mis à part Hugo) le dernier représentant de la génération de 1830, et sa disparition de ce poète est mise en perspective avec celles, plus ou moins récentes, de Nerval, Musset, Heine, Vigny, Lamartine; que l'homme était excellent, bon fils, bon frère, excellent père, honnête, laborieux, d'humeur douce, ami des animaux... Que l'écrivain était d'une probité artistique inégalée, sa langue d'une rare perfection, qu'il excellait surtout dans la description. Houssaye cependant, dans le second de ses trois articles, insiste sur le poète qu'il cite abondamment.

Comparé à ces contributions fidèles, l'article de Jules Janin, d'un ton emphatique et creux, semble presque incohérent.

Les renseignements de toutes les notices se recourent. Même s'il y a des erreurs de date, les renseignements sont dans l'ensemble corrects; il n'y a à cela nul mystère: Gautier venait de publier les feuilletons de son *Histoire du romantisme*, où il se montrait assez prodigue en détails autobiographiques. Peu de potins, d'incursions dans la vie vraiment privée de l'écrivain: on parle de la ruine de son père en 1830, de l'aide matérielle qu'il apportait depuis toujours à ses sœurs, on nomme ses trois enfants, sans faire aucun commentaire sur leur naissance illégitime, ses deux gendres, littérateurs tous deux, sans se permettre aucune allusion à la haine que Gautier portait au mari de Judith, Catulle Mendès. Aucun journal ne fait allusion à Ernesta Grisi, compagne du poète pendant vingt-cinq ans (sans doute absente à la cérémonie), mais on trouve deux allusions inoffensives à la présence de Carlotta Grisi, «sa belle-sœur», «accourue de Genève».

Il y eut un peu de polémique au sujet de l'enterrement religieux de ce «païen» ; certains bien-pensants s'avouèrent indignés, des libre-penseurs au contraire regrettèrent ce détour par l'église. Quelques-uns signalèrent que Gautier n'avait pas reçu les derniers sacrements. Un journaliste d'Amiens ironisa sur l'article d'Arsène Houssaye où cet ami de jeunesse soutenait que Gautier avait le sentiment du sacré: «Le chanfre des actrices du XVIIIe siècle et des grandes dames de l'empire décerne au poète un brevet emphatique de piété. Il faut lire ces choses là comme «signes du temps». — Mais ces murmures furent peu nombreux.

Un très grand nombre d'articles soulignent avec insistance le fait que Gautier fut repoussé par l'Académie française qui, par antibonapartisme, lui préféra des personnages qui n'avaient guère œuvré pour la littérature, comme Emile Ollivier ou le duc d'Aumale. L'autre explication fréquemment avancée met en avance, non sans malice, la pudibonderie de l'Académie, durablement offusquée par l'immoralité de *Mademoiselle de Maupin*. Certains s'indignent, d'autres feignent de s'apitoyer sur la vénérable institution qui doit bien regretter ses mépris, d'autres encore ironisent sur le «quarante et unième fauteuil» qui fut toujours si bien loti et que Gautier vient de quitter. L'ambition académicienne est si tenace qu'elle contamine entièrement le discours que Dumas fils prononce sur la tombe de Gautier et que plusieurs journaux reproduisent. Quoique proféré, disent les journalistes, d'une voix vibrante et émue, ce discours est en soi plutôt mal venu, entaché de trivialités intellectuelles et de fautes de tact en dépit de son style guindé; pour l'essentiel, il est consacré à un curieux mélange de blâmes et d'éloges de l'Académie: certains journalistes insinuèrent que Dumas avait profité de l'occasion pour entrer en campagne pour son propre compte. A lire ce discours, on regrette de ne pouvoir le comparer à celui de Challamel, plus simple et émouvant disent les journalistes, mais ils ne le reproduisent pas.

Après le problème de l'Académie, le sujet qui revient de la façon la plus obsédante est celui de l'apolitisme de Gautier. Les partisans de la République (une République pour lors encore bien mal établie) se montrent extrêmement ombrageux à propos de l'Empire, de la défaite et de la Commune; aussi chacun semble-t-il vouloir justifier cet apolitisme (en fait ce conservatisme) et absoudre Gautier de ses sympathies bonapartistes. Alors que certains journaux ont prétendu que la princesse Mathilde était venue verser des larmes sur la dépouille mortelle du poète, un journaliste anonyme du *Sémaphore de Marseille* soutient qu'elle ne s'est pas dérangée et s'est contentée d'envoyer une lettre polie à la famille (de fait, son nom n'apparaît pas dans la liste de ceux qui assistèrent aux funérailles). Et le journaliste de poursuivre:

J'ai remarqué là toute la bande des journalistes bonapartistes. Ces messieurs triomphaient, se carraient. Ils semblaient dire: «Ce mort-là, cet illustre poète est à nous; il a été des nôtres.» [...] Eux qu'on a accusés de ne pas compter un seul homme de talent dans leurs rangs, ils seraient bien aise de ramasser ce mort, aujourd'hui, et d'en faire leur poète.

D'autres journalistes qui veulent à tout prix décerner un brevet de républicanisme à Gautier insistent sur les bonnes relations du poète avec Thiers, alors chef du gouverne-

ment. Mais on trouve aussi, surtout dans les journaux de province, des phrases vengeances comme :

L'amitié de Plonplon, les invitations de la princesse Mathilde, les décorations de Décembre, ont forcé bien des amis du vieux romantique à lui tourner le dos ; la jeunesse n'est pas à son enterrement : que ceux dont il préféra la protection et la compagnie lui rendent les honneurs ! Ou encore : Il était Mathildard. Et nous ne le lui pardonnerons jamais.

Cependant, la plupart des journaux estiment qu'un artiste peut se désintéresser de la politique, certains allant jusqu'à soutenir qu'il le doit, comme Arsène Houssaye qui n'hésite pas à écrire :

Le poète ne doit regarder les révolutions que par la fenêtre. Que lui importe Tyran Ier ou Tyran II ? Le maître d'hier ressemble toujours au maître de demain. Le vrai royaume, la vraie république de l'artiste, c'est le royaume ou la république du Beau. C'est là qu'il gouverne les esprits.

Théophile Gautier, ce grand citoyen de cette république, n'a jamais hanté la politique, pareil en cela à Léonard de Vinci, à Raphaël, au Titien, qui sont ses vrais maîtres.

Mais il n'en gardait que mieux sa souveraine liberté. Qu'il écrivit dans un journal officiel ou dans un journal d'opposition, il disait ce qu'il voulait dire. A-t-il jamais sacrifié une amitié sur l'autel affamé de la politique ?

Machiavel était un homme politique. A-t-il conquis une âme au bien ? Ce sont les poètes et les artistes qui ont charge d'âmes : ils les conduisent au Beau, qui est le Bien dans sa plus haute expression.

Il semble qu'au total, l'argument le plus fort pour blanchir Gautier de son péché de bonapartisme ait été son patriotisme, comme si l'un, a priori, semblait exclure l'autre. Ainsi, la plupart des journaux aiment à rappeler que Gautier, à l'annonce de l'invasion, était revenu précipitamment de Genève pour partager le sort des autres Parisiens, et on lui attribue ce mot, que tous répètent à l'envi : «On bat maman, j'accours». Nul ne savait sans doute que Gautier était revenu d'abord pour ne pas être coupé de son gagne-pain (les journaux parisiens), ensuite parce qu'il ne pouvait pas abandonner ses sœurs, enfin parce qu'il pensait pouvoir secourir d'une façon ou d'une autre la princesse Mathilde (laquelle était déjà partie pour l'exil). Cependant, il est certain que Gautier était patriote — qui ne l'était pas à cette époque ? — et que son retour avait de quoi faire bon effet. Il semble exact d'autre part que les privations du siège, le froid exceptionnel de cet hiver, les difficultés financières, le choc de la défaite et l'horreur des destructions de la Commune ont gravement atteint Gautier au moral comme au physique. Déjà malade et fatigué, cardiaque, c'était un homme usé qui avait écrit *Tableaux de siège*, ouvrage poignant d'un esthète épouvanté par la barbarie environnante — cet ouvrage est l'un de ceux que les journalistes rappellent le plus souvent et avec les éloges les plus vifs.

Tous ces jugements, on le voit, concernent l'homme plus que l'auteur et demeurent étroitement tributaires des événements contemporains : le coup d'état du 2 décembre,

la chute de l'Empire, la guerre étrangère et la guerre civile, l'imprécision du nouvel état politique de la France. Mais il est surtout important de faire le point ici sur la notoriété de l'œuvre de Gautier au moment de son décès.

L'œuvre de Gautier jugée par ses contemporains.

Beaucoup de journalistes citent un peu pêle-mêle les titres de ses œuvres, comme s'ils avaient consulté un catalogue, probablement celui publié à la fin du volume *Théâtre* qui venait de paraître chez Charpentier, et l'on ne peut pas en conclure grand chose, mais l'on ne doit pas être autrement surpris de constater qu'il manque souvent certains titres, comme *les Grotesques*, *les Jeune France*, *les Beaux-Arts en Europe* dont Charpentier n'était justement pas l'éditeur. En revanche, le théâtre, totalement inconnu aujourd'hui, est souvent cité dans son intégralité: *Une Larme du diable*, *Pierrot posthume*, *le Tricorne enchanté* sont donc signalés en même temps que d'autres œuvres écrites en collaboration avec Siraudin, La Rounat etc., ainsi que les différents ballets.

Il faut donc se méfier de ces listes, et regarder plutôt les ouvrages dont les journalistes parlent plus en détail. En procédant ainsi, on s'aperçoit d'abord que ni par la fréquence, ni par l'ordre de citation, les œuvres de Gautier ne sont présentées comme elles le seraient aujourd'hui. L'œuvre narrative ne vient pas toujours en premier, *le Roman de la Momie* est rarement mentionné et *Jettatura*, jamais ; au hasard, on rencontre *Fortunio*, *la Morte amoureuse*, *Avatar*, *Spirite*, *le Roi Candaule* et bien sûr *Mademoiselle de Maupin* et *le Capitaine Fracasse*, mais ni *Omphale*, ni *la Toison d'or* et rarement *Arria Marcella*; cet ensemble narratif, qui nous intéresse peut-être trop exclusivement de nos jours, ne semblait manifestement pas plus important en 1872 que d'autres textes et l'ouvrage sur lequel l'opinion semble le plus partagée est *Mademoiselle de Maupin* que certains jugent ennuyeuse voire ordurière et que presque tous semblent considérer comme un péché de jeunesse ; la célèbre Préface n'est presque jamais mentionnée.

L'Histoire de l'art dramatique, jamais rééditée depuis 1855, est l'un des titres auxquels les journalistes se réfèrent souvent, et il est fréquemment fait mention aussi des Salons. Evidemment, les contemporains de Gautier avaient un point de vue sur son œuvre fortement conditionné par ses contributions journalistiques. C'est sans doute pourquoi les récits de voyage viennent très souvent en première place dans les énumérations et recueillent tous les éloges: sont cités le plus souvent, dans l'ordre, *Tras los montes*, *le Voyage en Russie*, *Italia* et *Constantinople*. Pour Auguste Vacquerie par exemple, ces récits et les Salons sont les véritables titres de gloire de Gautier. Plusieurs fois, des journalistes émettent le vœu que les articles de critique dramatique et les Salons soient réédités de façon méthodique. Un article paru dans *le Bien Public* du 1er novembre en esquisse même le plan et conclut :

Nous voudrions, pour ce recueil, une division par genre, un ordre chronologique et une table des matières, qui en feraient une sorte d'encyclopédie artistique. (...) Chaque artiste serait fier d'avoir sa place marquée dans ce panthéon radieux.

Et la poésie ? Il est évident pour le monde journalistique que Gautier était avant tout poète. Pourtant, la liste de ses œuvres poétiques n'est presque jamais donnée intégralement. Les *Poésies* de jeunesse sont parfois mentionnées, mais c'est *Emaux et Camées* qui est régulièrement cité :

Quarante ans de journalisme à flots ont submergé momentanément ses trois ou quatre volumes de poésies, et un seul, *Emaux et Camées* semble avoir surnagé,

écrit Vacquerie. *La Comédie de la mort* est parfois nommée, alors qu' *Albertus* est passé sous silence. Il en va de même pour *España*, du moins en tant que recueil, mais « Le Pin des landes » est reproduit intégralement dans l'article de Jules Claretie. Les autres citations poétiques concernent « Pierre Corneille », « A un jeune tribun », « le Pot de fleurs », « Barcarolle » (poésie rendue célèbre par des compositeurs comme Gounod ou Offenbach), l'Art et « l'Avant propos » d' *Emaux et Camées*, « Dernier Vœu » et, dans un esprit polémique, quelques strophes du poème sur la naissance du Prince impérial.

Cette énumération ne tient pas compte des vers cités par Arsène Houssaye dans son article du 26 octobre (*la Gazette de Paris*), article dont tout un passage est centré sur Gautier poète de la mort. Houssaye, qui semble avoir rouvert, pour l'occasion, les volumes de poésies de Gautier, cite avec pertinence trois tercets de « Portail » (*la Comédie de la mort*), les six dernières strophes des « Affres de la mort » (*España*), deux strophes de « Stances » (*id.*) et un sixain de *la Comédie de la mort*. Il s'agit donc surtout de poèmes de la jeunesse de Gautier, époque où les deux écrivains furent particulièrement liés. Le rapprochement de ces textes à l'occasion du décès de leur auteur pouvait produire un effet assez saisissant, et Houssaye a dû juger inutile de pousser plus loin son commentaire.

Un autre article intéressant sur Gautier poète est paru dans *le Temps* du 25 octobre. Il est anonyme. Dommage, car son collaborateur est assez au fait de l'évolution de la poésie. Il est le seul à dégager nettement l'influence de Gautier sur les Parnassiens lorsqu'il écrit :

C'est lui (...) le véritable inspirateur et le seul maître incontesté de la jeune poésie contemporaine. Je sais bien que cette poésie-là, comme toutes les imitations plus ou moins inconscientes, a l'haleine courte, qu'il est plus aisé de dérober au ciseleur son outil que l'âme vivante de son inspiration, que tous ces jeunes apprentis en orfèvrerie liment à grand'peine et d'un travail avare les joyaux que l'artiste maître semait à pleines mains dans la libre et féconde aisance de son génie original. Mais il n'en est pas moins vrai que la petite chapelle de la littérature poétique contemporaine a, sauf quelques déviations et quelques exceptions, pour « Credo », les *Emaux et Camées*, et que ce poète, à peu près ignoré du grand public, est presque le seul de ce siècle qui ait maintenu sa tradition, ses disciples et son temple.

Gautier chef d'école ? N'oublions pas que le premier *Parnasse contemporain* s'ouvrit par une contribution du maître. Si Gautier eut une école, ce ne fut de toute façon qu'à son insu — et d'ailleurs, le Parnasse n'avait rien d'une école. Mais il y a une relation étroite entre Gautier et nombre de Parnassiens, c'est incontestable.

Le feuilletoniste continue par un parallèle entre « le Vase brisé » de Sully-Prudhomme et « le Pot de fleurs » de Gautier. Plus original est le rapprochement entre « Barcarolle » de Gautier et une berceuse corse, poésie populaire dont une strophe est citée. La suite de l'article essaye de montrer la singularité de l'apport de Gautier dans le domaine poétique, et affirme hautement que cette œuvre poétique ne périra pas, «quoi qu'on ait dit».

Le prototype des articles bienveillants est sans doute celui de Paul de Saint-Victor, le successeur de Gautier au *Moniteur universel*, mais il est certainement moins riche et pénétrant que celui de Gustave Frédéric, journaliste de *l'Indépendance belge*.

Paul de Saint-Victor propose, sur onze colonnes, une étude soigneusement construite de l'œuvre de Gautier. Si on fait abstraction du ton, assez grandiloquent et larvoyant dans son exorde, on pourrait dire que cette analyse est déjà une vision moderne de cette œuvre. D'abord dans son classement: le critique parle successivement du poète, du romancier, du voyageur, du salonier; avant de passer à la personne de Gautier, au causeur, à l'homme privé dont il raconte à son tour la mort et les funérailles. L'œuvre et l'homme sont nettement séparés (il ne semble pas d'ailleurs qu'aucun critique, au XIXe siècle, ait eu la tentation de commenter cette œuvre selon la méthode beuvienne), cependant Saint-Victor met en relief un trait particulier, l'humour de Gautier, qu'il retrouve dans les romans, surtout *le Capitaine Fracasse*. L'axe de lecture de Saint-Victor est que Gautier fut partout et constamment poète, un poète plus sensible et douloureux que les admirateurs superficiels ne le pensaient : *la Comédie de la mort* est le support de cette analyse.

Les romans et les nouvelles de Gautier sont encore des poèmes,

affirme le journaliste qui parle d'idéalisme à propos de Dalbert (sic), mais c'est surtout les évocations de *Fracasse* qui suscitent son admiration. Le style des récits de voyage n'est pas moins admiré, enfin la sûreté du jugement de Gautier critique d'art est hautement louée. Aucune réticence donc dans cet éloge qui va évidemment trop loin en situant Gautier au troisième rang des poètes de son temps (après Hugo et Lamartine).

L'article de Gustave Frédéric, sur douze colonnes assez serrées, est plus intéressant encore. L'exorde, qui fait un rappel de la «grande génération littéraire de 1830» s'achève solennellement par cette phrase dont le thème sera varié dans tous les tons par les auteurs du *Tombeau* :

il ne meurt pas tout entier, son nom est assuré contre l'oubli, son œuvre restera comme un des monuments les plus curieux et les plus parfaits de l'art d'écrire au dix-neuvième siècle.

Frédéric n'est pas un admirateur inconditionnel des Parnassiens — il est du petit nombre de ceux qui ont pressenti la supériorité de Baudelaire —, et chez lui, tout est nuance. Gautier selon lui laisse moins une œuvre vivante, une galerie de personnages inoubliables, qu'un modèle d'écriture. Car il sut

mêler les ressources et les facultés d'un peintre à un talent merveilleux d'écrivain.

L'apport particulier de Gautier fut de montrer

comment un artiste accompli sait tout exprimer.

Toutefois, sa valeur ne se borne pas à savoir décrire et Frédéric rejette l'accusation d'insensibilité de Gautier; seul le lecteur superficiel peut être dupe de sa discrétion, qui est « un principe d'art ». De façon beaucoup plus approfondie que ne l'avait fait Houssaye, Frédéric revient sur le droit à l'apolitisme du poète:

Tel poème n'a pas été moins utile à l'humanité que telle combinaison diplomatique ou tel système de douanes

(c'est la thèse de la Préface de *Mademoiselle de Maupin*). Puis, Frédéric reprend une idée du discours de Dumas fils et définit Gautier:

un Grec du temps de Périclès.

Qu'est-ce à dire? Seulement qu'il fut un amant des belles lignes, des belles formes: la femme belle plutôt que la cantatrice virtuose, voilà ce que demandait Gautier, ou du moins ce qu'il avait écrit. La Grèce, la gravité des statues grecques, c'était l'idéal de Gautier comme ce fut celui de Goethe... Le journaliste se plaît ainsi à faire miroiter l'esthétique de Gautier jusque dans ses fantaisies les plus paradoxales. Puis, il entreprend de définir cet artiste par opposition à ses contemporains. Ayant établi la parenté de René, d'Albert et Rolla, tous trois atteints du mal du siècle, il montre en quoi Gautier se différencie de Chateaubriand et Musset:

Il est le moins humain, le moins réel, mais le plus artiste des trois.

C'est peut-être pourquoi il fut aussi le moins compris du public. L'article s'achève par de nouveaux éloges sur le critique dramatique, sur l'auteur des récits de voyage, sur le poète (« Lettrilla », extrait d'*España* est cité). Une remarque encore pour nuancer ce portrait un peu trop classique:

Le ragoût l'attire, le fumet, la saveur le tente (sic).

Et Frédéric achève en souhaitant que quelqu'un écrive sur Gautier l'équivalent de la notice que celui-ci avait rédigée pour Baudelaire.

Le Tombeau de Théophile Gautier: un recueil écrit par ses héritiers?

Cette revue des articles suscités par la disparition de Gautier nous a permis de connaître les appréciations les plus répandues sur l'auteur de *Mademoiselle de Maupin*. Elle nous aide aussi à deviner pourquoi Gautier inspira seul en son temps, et au lendemain de sa mort, un *Tombeau* poétique, ouvrage auquel je vais consacrer la fin de cette communication en posant la question fondamentale: trouvons-nous dans cet ouvrage cette double notion d'héritiers et d'héritage qui constitue le sujet qui nous intéresse ici?

Vous savez que *Le Tombeau de Théophile Gautier*, fut composé à l'initiative de l'éditeur Lemerre et publié en novembre 1873. Il s'agit d'un volume in-8° de 180 pages. Il comprend 93 poèmes, dont plusieurs en langue étrangère, et réunit 85 noms d'auteurs différents: on y reconnaît la plupart des Parnassiens au milieu d'une cohorte de gens moins connus. Le volume s'ouvre par le très bel éloge de Hugo, daté de « Hauteville-House, 1872, Jour des Morts », puis les 92 autres poèmes se succèdent par ordre alphabétique. L'hommage le plus considérable est celui de l'Anglais Swinburne qui envoya six poèmes, deux en anglais, deux en français, un en latin et un en grec. Dans l'ensemble, le recueil paraît assez académique et ne comporte qu'un petit nombre de chefs d'œuvre comme le poème de Hugo, le fameux *Toast funèbre* de Mallarmé, ou le sonnet de Leconte de Lisle... Le projet d'écrire ce recueil collectif dans le genre désuet de l'hommage funéraire, peu pratiqué au XIXe siècle, sinon peut-être par Théodore de Banville qui s'était intéressé à ce genre dès 1857, ne semble pas avoir beaucoup favorisé l'inspiration des auteurs qui n'ont guère cédé à l'épanchement personnel: beaucoup de lieux communs, de vieilleries, de clichés, d'allégories, de compositions en trompe-l'œil, voilà du moins l'impression qu'une lecture cursive de l'ouvrage peut laisser. Le vague déisme esthétique de Théophile Gautier ne permettait guère à l'ouvrage de s'ouvrir à des abîmes métaphysiques: c'est d'ailleurs plutôt l'obscurité de la tombe, voire son néant qui sont évoqués, par exemple par Leconte de Lisle et Mallarmé :

Car je t'ai mis moi-même en ce lieu de porphyre...

Cependant, le poète impeccable naguère célébré par Baudelaire permet à tous ces auteurs, qui veulent voir en lui leur image idéale, de s'interroger sur l'immortalité du génie. A côté des figurations académiques représentant un Gautier qui retrouverait ses pairs aux Champs-Élysées, on voit affirmé un peu partout que l'auteur est devenu immortel par son œuvre elle-même. Concrètement, l'hommage se traduit par des allusions méthodiques à l'œuvre de Gautier, ce qui peut aller jusqu'à la citation quasi exacte. J'en prendrai un seul exemple, le vers final de la poésie de Louisa Sieffert qui s'inspire d'un vers du *Tombeau de Pétrarque* :

Venir lui mettre au front l'étoile et la couronne.

Ce procédé de la citation est très fréquent: il a l'intérêt de témoigner d'une

familiarité avec l'œuvre du Maître et constitue en soi un processus de fonctionnement de l'intertextualité, mais dans sa forme la plus simple et la plus figée: les citations se trouvent prisonnières d'un texte auquel elles servent d'ornement plus ou moins ingénieux, bien plus qu'elles ne l'inspirent comme peut le faire une épigraphe par exemple ou un titre: on peut penser par exemple qu'en écrivant sa « Sinfonia in gris », Rubén Darío, a été, lui, véritablement inspiré par la poétique de Gautier et l'on voit qu'il s'agit d'un processus totalement différent. Je n'insisterai donc pas sur ce recours si fréquent aux citations dans le *Tombeau* car je ne pense pas qu'il s'agisse là d'une manifestation vraiment dynamique de création, un «héritage» au sens réel du terme.

Le second procédé est celui de l'imitation. C'est là une question complexe que nous prendrons par son aspect le plus simple et le plus apparent, celui de la versification. Gautier a-t-il légué des formes poétiques que les poètes du *Tombeau* se seraient appropriées? On ne peut rien retenir de l'abondance des sonnets dans le *Tombeau*, car c'était un genre extrêmement en faveur depuis quelques décennies. En revanche, le fait qu'il y ait cinq poésies en terze rime est intéressant car Gautier passait pour avoir vraiment acclimaté le genre en France, et il est vrai que ses grandes poésies en terze rime comme *le Tombeau de Pétrarque* ou *Portail* par exemple figurent parmi ses pièces les plus réussies. Les auteurs qui ont choisi la terza rima pour rendre hommage à Gautier sont Léon Dierx, José-Maria de Heredia, Georges Lafenestre, Catulle Mendès et Louisa Sieffert. A mon avis, les terze rime doivent se déployer avec ampleur et non se limiter à quelques strophes; le grand modèle, Dante, en a usé ainsi, de même Gautier, Vigny, Banville. Les poésies de Louisa Sieffert et Catulle Mendès sont trop brèves pour que l'émotion ait le temps de s'installer, et l'on peut d'ailleurs se demander la nécessité d'un tel rythme pour broder des variations sur le motif «Versez des fleurs» choisi par Catulle Mendès. Au contraire, la pièce de Georges Lafenestre est abondante: 42 vers, et la thématique est non moins généreuse: on nous y parle du dernier voyage de Gautier (sa mort), des pays qu'il a visités, de son rôle dans le temple de la poésie, des désordres qui ne l'affligeront plus désormais (pèle mêle: la guerre, l'avilissement de la poésie, la destruction des chefs d'œuvre) enfin la montée de Gautier dans l'empyrée; on peut dire que ces motifs ont plutôt du mal à s'accorder, d'autant plus que Lafenestre est souvent conventionnel, lourd, cacophonique.

Le poème de José-Maria de Heredia, intitulé « Monument » déroule au contraire ses trente et un vers sur une seule idée:

Le Poète a sculpté lui-même sa statue (vers 21).

La facture classique, la cohérence des images et la rigueur de la versification montrent que le disciple a assimilé la poétique du Maître, mais il est à remarquer qu'il s'agit là d'un apax dans l'œuvre de Heredia qui ne s'est jamais réessayé à cette forme des terze rime.

Développer une seule idée au moyen d'images convergentes afin que le poème forme

incontestablement un tout, tel a été le parti de Heredia, tel fut aussi celui de Léon Dierx. Son poème intitulé « Salut funèbre » se déroule de même sur 46 vers; l'idée directrice en est extrêmement académique: les poètes, restés sur terre, saluent Gautier au moment où il pénètre «au Temple sidéral». On peut reprocher à cette pièce plutôt décevante son emphase, marquée par l'abondance des apostrophes et des exclamations et le procédé lassant consistant à répéter « Salut! » en début de vers à cinq reprises.

Par opposition avec ce genre complexe, abondant, baroque, des terze rime, la pièce en quatrains d'octosyllabes, est une forme plus sèche et dépouillée, à laquelle la densité est indispensable. Sept poètes du *Tombeau* se sont essayés à cette forme utilisée systématiquement dans *Emaux et Camées*: Jean Aicard, Paul Arène, Emile Bergerat, Paul Ferrier, Paul Laluyé, Eugène Manuel, Armand Renaud. Les résultats sont très inégaux, décevants dans l'ensemble. Emile Bergerat, qui semble se souvenir des « Joujoux de la morte », écrit naguère par Gautier pour la disparition de la petite Marie Grisi, donne une pièce plus sentimentale que réellement esthétique. Les vers des illustres inconnus que sont Paul Ferrier, Paul Laluyé, Eugène Manuel et Armand Renaud sont d'une insigne médiocrité: inspiration dispersée, inventions de mauvais goût, chevilles etc. La pièce de Jean Aicard, de longueur moyenne (12 quatrains), pratique l'exercice de la citation dans le titre, puisqu'il s'intitule « la Nature chez elle »: elle célèbre d'abord l'art de versificateur de Gautier puis son inspiration bucolique, deux thèmes mis bout à bout et sans grand rapport: il s'agit donc d'une rhapsodie contraire dans son principe même à l'esthétique de Gautier. Il n'y a que Paul Arène qui se sorte honorablement de l'épreuve et cela pour deux raisons: sa poésie est assez courte (8 quatrains), centrée sur une seule image, construite progressivement, celle d'un Pierrot (l'allusion à *Pierrot posthume* est explicite dans la 3e strophe) pleurant sur la tombe de Gautier. L'hommage est ainsi double, par la forme serrée et la thématique elle-même; mais, à la différence de Paul Aicard, Paul Arène a construit sa pièce de manière à produire une montée de l'émotion, et, dans le détail, on pourrait admirer l'enchaînement des strophes, des images et des rimes, d'une façon qui n'est pas indigne du Maître.

J'arrête ici cette énumération qui n'est d'ailleurs qu'un sondage dans ce recueil divers alors qu'il faudrait sans doute procéder à un travail plus méthodique, plus rigoureux, et selon des critères définis avec la plus grande précision. Mais si vous admettez que la notion d'unité est essentielle à l'esthétique de Gautier, qu'un rythme a ses propres lois (abondance pour les terze rime, sans dispersion, économie pour le quatrain d'octosyllabes, sans pauvreté), il faut aussi admettre que l'héritage de Gautier n'allait pas de soi: parmi les onze poètes dont je viens de parler sommairement, deux seulement, Heredia et Paul Arène me semblent avoir rempli leur contrat de façon satisfaisante. Signalons par ailleurs que les quatre plus incontestables réussites du recueil, la pièce de Hugo, « Toast funèbre » de Mallarmé, le sonnet de Leconte de Lisle et celui de Frédéric Mistral (en provençal), ne doivent rien à Gautier.

Pourtant, l'idée que Gautier fut un maître est répandue partout. Parmi les vocatifs hyperboliques qui émaillent ce recueil, le terme de « Maître », a priori, est le seul qui semble ouvert sur l'avenir et impliquer l'idée d'une quelconque filiation pour d'éventuels disciples. Cependant, ce terme de Maître est ambigu: il peut en effet avoir le sens de « magister », auquel cas il correspondrait à ce que nous recherchons; mais il peut avoir aussi le sens de maestro, celui qui a la maestria, qui domine son instrument. Parmi les vingt acceptions de ce terme dans le recueil, la plupart ont en fait le second sens et un très petit nombre le premier (« magister »). Observons d'ailleurs comment ce terme de maître est qualifié parfois; on trouve: « Maître savant » (Banville), « maître vainqueur » (Coppée), « maître sculptural » (Joliet), « maître du rythme grave et des strophes agiles » (Albert Mérat), expressions qui vont de pair avec d'autres synonymes: « bon ouvrier, fils de Pygmalion » (A. Silvestre), « poète artisan » (Valade), « ciseleur merveilleux, ô grand peintre » (Perche), « digne ouvrier » (Glatigny), « frère de Phidias » (L. Dierx), etc. L'autre sens, celui de « magister » peut se trouver, et encore ce n'est pas sûr, chez Elzéar (« doux maître »), chez Paul Ferrier (« le Maître aimé »), chez Eugène Manuel (« maître auguste »), mais on peut remarquer que les épithètes sont très banales. Il n'y a que dans le poème d'Auguste Lacaussade, pièce d'ailleurs assez médiocre, que l'idée de disciple apparaît clairement. Et encore, ce n'est pas comme on aurait pu l'espérer, une notion ouverte, celle du disciple poursuivant l'action du maître, mais elle reste strictement fixée dans la logique close du *Tombeau*: le moi lyrique se contente d'inscrire son action dans une démarche de déploration continuée :

Près d'elle je viendrai dans mes ferveurs discrètes
 Méditer sur ta tombe, au pied des saules verts;
 Et visiteur pieux, sur tes cendres muettes,
 Fleurs d'un cœur qui t'aima, j'effeuillerai mes vers.

On voit donc que la double notion d'héritier et d'héritage de Gautier, dans le *Tombeau*, se trouve étroitement circonscrite. Beaucoup des collaborateurs du recueil célèbrent l'artiste Gautier, et affirment à l'envi qu'il s'est conquis l'immortalité par son œuvre, que cette œuvre elle-même est impérissable et sera durablement admirée, mais très peu osent s'affirmer ses disciples et aucun n'affirme vouloir continuer l'œuvre de Gautier. Cette modestie est-elle inhérente au genre même du «tombeau poétique»? Ce genre est-il par nature entièrement tourné vers ce qui fut et totalement fermé à ce qui sera, sinon une éternité de convention?

Pourtant, il est certain que le recueil fut composé par des admirateurs de Gautier, par des continuateurs de son œuvre. — Je dis « des », je ne dis pas « les », car le volume de Lemerre n'a évidemment pas regroupé tout ce qu'il y avait de poètes à cette époque. — Mais parmi beaucoup d'adeptes dont l'application est aussi touchante que maladroite, les vrais poètes avaient déjà leur style propre, et certains ne se sont livrés

là qu'à des pastiches sans lendemain. Enfin, le plus remarquable des héritiers de la poétique de Gautier, pourvu que l'on considère le mouvement poétique dans son ensemble, Baudelaire, n'était plus là pour célébrer le «poète impeccable» à qui il avait dédié ses *fleurs malades*.

François BRUNET
Université Paul Valéry

LOVENJOUL ET L'ÉDITION DES POÉSIES COMPLÈTES DE THEOPHILE GAUTIER

*Le plus durable tombeau qu'on puisse élever à un poète,
c'est une édition définitive,
corrigée par une main pieuse et un cœur qui se souvient.
— La dalle de marbre blanc, sculptée d'une croix en relief,
ne recouvre que la dépouille terrestre.
Ici, l'âme est tout entière !*

Le vicomte Charles de Spoelberch de Lovenjoul était considéré, à son époque et peut-être encore trop souvent à l'heure actuelle, avant tout comme un grand balzacien. Mais Gautier aussi eut droit à ses faveurs, et, ce qui semble bien moins connu, il y eut droit le premier et fut présent à plusieurs étapes décisives du parcours bibliophilique du vicomte. Ce dernier rêva d'ailleurs jusqu'à la fin de sa vie, mais en vain, d'édition des *Œuvres complètes* de son poète favori.

C'est ici ce que nous souhaiterions mettre en valeur. Aussi, après avoir brièvement évoqué la vie de Lovenjoul, pourrons-nous étudier d'abord la découverte et la recherche des œuvres de Gautier par le collectionneur, les projets d'édition des *Œuvres complètes*, enfin son travail de chercheur attentif à la genèse des textes. Pour ce faire, nous prendrons l'exemple des *Poésies* de Gautier, dont le vicomte avait longuement réfléchi l'organisation, et pour plus de précision, nous examinerons le cas précis d'un poème : *Notre-Dame*.

I Esquisse biographique de Lovenjoul¹

Le vicomte Charles de Spoelberch de Lovenjoul naquit le 30 avril 1836 à Bruxelles. Il était issu d'une ancienne famille de la noblesse flamande, dont les origines remontent au XIV^e siècle. Le jeune garçon, qui avait une sœur et un frère aînés (mais ce frère décéda en 1847 à l'âge de 14 ans) fut élevé avant tout par sa mère, à laquelle il voua toujours une tendresse passionnée, et qui lui transmit une foi ardente ? mais peu de connaissances dites classiques. Il se lança dans une collection de livres modernes et de journaux et dans des recherches bibliographiques dès ses dix-sept ans au moins, mû par un goût décidé de la lecture et une passion pour la littérature de son époque. Faire collection et s'intéresser aux livres étaient des activités familiales et considérées comme nobles³. Mais aimer la littérature du temps, surtout romantique, et conserver de vieux journaux relevaient d'une attitude d'excentrique ou d'original tant aux yeux des mondains oisifs de sa « caste » que de la majorité de

ses compatriotes, jugés, à l'époque, peu portés aux choses de l'esprit. Lovenjoul ne pouvait être véritablement compris, si jeune, que par un professionnel : le grand éditeur moderne Michel Lévy, qu'il rencontra entre 1853 et 1855, sut découvrir et encourager sa passion, mettre à profit la providence bibliographique que représentait pareille archive littéraire, riche et spécialisée, pour son entreprise éditoriale⁴, et certainement donner des conseils propres à la développer⁵.

Les années 1870-1875 marquèrent un tournant dans la vie du vicomte. La Guerre de 1870, d'abord, en lui donnant les plus vives inquiétudes quant à la conservation des papiers précieux de la maison Lévy, lui fit prendre conscience de la valeur de son archive personnelle. Lovenjoul perdit ensuite en ces années les témoins de ses premiers pas de collectionneur : ses parents (surtout sa mère chérie) en 1873, Michel Lévy en 1875 et lui même enterra sa vie de célibataire en se mariant en 1876. Enfin, c'est en 1875 qu'il acquit ses premiers autographes, pièces qui prirent une part de plus en plus grande dans ses acquisitions, surtout après 1890, au détriment des livres de la production éditoriale courante. Sans doute faut-il voir en cela, outre le désir d'accorder plus d'importance à la qualité des pièces, un repli sur la littérature de sa jeunesse, parallèle à un moindre goût pour la littérature fin de siècle, qu'il jugeait plutôt décadente.

Lovenjoul enrichissait sa collection principalement par des achats sur catalogues à prix marqués, des achats en ventes publiques et des achats par négociations. Sa quête obstinée des documents autographes fut marquée cependant d'épisodes mémorables, comme la vente après décès de la veuve de Balzac en 1882, racontée par les Goncourt⁶, et la rencontre de personnalités diverses. Cela mit parfois à rude épreuve sa patience, son intelligence et ses principes moraux et religieux : outre la cuisinière de Balzac qui lui résista deux ans, il eut en effet affaire à Aglaé Sabatier, la Présidente, en 1880. Elle reçut le vicomte chez elle pour lui faire écouter la lecture à haute voix (par un de ses amants du moment) de lettres que lui avait écrites Gautier. Malgré la répugnance que pouvait lui inspirer la sallacité des lettres, Lovenjoul resta digne et stoïque et se présenta plusieurs soirs de suite chez la dame ; il eut du moins la satisfaction d'obtenir, après de longues hésitations, ces « précieux témoignages d'affection » ainsi qu'un portrait au crayon la représentant, réalisé par le poète d'*Émaux et Camées*⁷.

En 1902, Lovenjoul eut la douleur de perdre son épouse, ce dont il resta inconsolable jusqu'à la fin de ses jours. Malheureux, accablé des soucis matériels du quotidien dont elle l'avait dispensé, il se retira de plus en plus dans sa solitude, désolé de ne plus pouvoir se consacrer autant à ses chères études. Depuis 1886 environ, il avait le projet de léguer à l'Institut de France, à l'instar du duc d'Aumale, ce qui avait été la joie de toute sa vie : sa collection. Sans enfant⁸, il désirait avant tout assurer la survie de sa collection dans son intégralité. La placer à Chantilly, sous le patronage du duc d'Aumale, était en même temps un moyen de lui donner un certain rayonnement.

Lovenjoul rendit alors sa décision irrévocable, par un codicille joint à son testament le 2 mai 1905. Puis il s'éteignit à Royat, où il était en cure, le 3 juillet 1907.

II Découverte de Gautier par Lovenjoul

1) Les premières années

Lovenjoul laissait, entre autres trésors relatifs à Gautier, une collection de deux mille feuillets en double exemplaire, une correspondance de huit cents lettres qui n'attendait qu'un éditeur, de nombreux manuscrits, l'album de ses dessins, enfin, sa bague en or et argent oxydé gravée à ses initiales et lui ayant servi de cachet. Si l'ensemble de ces pièces occupe dans le catalogue des manuscrits moins de pages que les collections relatives à Balzac, il faut se garder d'en déduire que Lovenjoul avait de tout temps préféré Balzac à Gautier. En effet, l'examen du catalogue de ses livres dressé par Lovenjoul dès 1850 (il avait quatorze ans) montre que le poète d'*Émaux et Camées* eut la première place dans le cœur du vicomte. Au début, les titres reflètent la bibliothèque somme toute classique d'un jeune garçon d'une quinzaine d'années, plongé dans ses études. Mais, à partir de 1852 (n° 156), le catalogue est envahi par les auteurs romantiques et à la mode, particulièrement les poètes et les auteurs dramatiques de pièces de boulevard. Lovenjoul avait alors seize ans et choisissait ses livres. Les 966 ouvrages acquis entre 1852 et juin 1855 (émanant de 338 auteurs différents) révèlent sa préférence marquée pour Gautier (37 titres)⁹, et pour George Sand (36 titres). Balzac était absent de la tête de ce palmarès¹⁰.

Gautier, premier amour littéraire de Lovenjoul, fut aussi à l'origine de sa vocation de collectionneur et de bibliographe. En effet, c'est à lui que le vicomte consacra ses premières recherches érudites et bibliographiques. Comme il le rappelle dans l'introduction à son *Histoire des œuvres de Théophile Gautier* en 1887, il avait entrepris de suivre avec attention la production de son grand poète dès l'âge de 17 ans :

Les recherches (poursuivies ici jusqu'au 31 décembre 1886), dont nous offrons le résultat au public, ne datent point d'aujourd'hui. Elles furent faites durant la vie même du poète, et suivirent pas à pas sa production littéraire pendant ses vingt dernières années. Les premières indications, relevées vers 1853, ont donc maintenant trente-quatre ans de date¹¹.»

Le fonds Lovenjoul conserve la trace de ces premières recherches bibliographiques sous la forme d'un petit cahier vert comprenant des listes d'ouvrages publiés ou à réunir ; au vu de l'écriture, on peut le dater des tout débuts de Lovenjoul. Ce travail entrepris pour Gautier joua certainement un grand rôle dans sa vocation de collectionneur-conservateur. En effet, réaliser la bibliographie complète des œuvres d'un des auteurs les plus féconds de son temps, dispersant à tout vent sa prose et ses vers dans les journaux, parfois de façon anonyme, était une tâche pour le moins ardue, qui

fit prendre conscience au vicomte de l'importance qu'il y avait de rassembler et sauver les sources de cette histoire littéraire, c'est-à-dire (dans un premier temps du moins) les livres et les journaux. La préface de l'*Histoire des œuvres de Théophile Gautier* est à cet égard révélatrice :

Plus le dix-neuvième siècle approche de sa fin, et plus il devient difficile de retrouver et de fixer d'une manière certaine et dans leur entier les œuvres de la plupart des hommes qui l'ont illustré. Presque tous, en effet, sont arrivés à la renommée malgré leurs contemporains [citation de Balzac, Berlioz, Delacroix].

Aussi, [...] une grande partie de leurs travaux s'est-elle envolée au vent de cette insouciance qui caractérise presque tous les grands producteurs intellectuels. Nul, en ce temps affairé et indifférent, n'a jamais songé à rechercher ni à recueillir leurs travaux, et c'est au hasard, plus qu'à la prévoyance, que la France doit la conservation de la plupart de ceux qui sont sauvés aujourd'hui.

La superbe éclosion artistique et littéraire de 1830 fut incomprise pendant nombre d'années [...] Il a fallu que cette période de renaissance s'éloignât de nous pour être appréciée à sa véritable valeur. [...]

Ce fut vers la fin du second Empire que la France découvrit avec une sorte d'étonnement que la plupart de ses grands maîtres écrivains avaient cessé de vivre, sans laisser de successeurs véritables. Elle s'aperçut, alors seulement, que presque tous étaient supérieurs encore à leur réputation, et comprit qu'il serait bon de rechercher leurs œuvres, si longtemps négligées, et perdues en grand nombre dans ce tonneau des Danaïdes qui s'appelle la presse quotidienne.

Malheureusement, personne n'avait pensé à réunir les éléments d'une pareille entreprise. Il n'existe nulle part d'archives vraiment complètes où se retrouvent tous les journaux français, ou même seulement parisiens. Chaque jour écoulé rend les recherches plus difficiles, en même temps que plus nécessaires, car les renseignements fournis par les survivants de l'époque romantique deviennent de plus en plus rares, et, avec les derniers témoins de cette grande période, disparaissent peu à peu toutes les chances d'informations certaines¹².

Décidé à sauver au moins la mémoire littéraire de son cher Gautier, il entreprit précisément à partir de 1853, d'une part de s'abonner aux grands journaux français (l'unique abonnement de 1853, *La Revue de Paris*, fut vite complété par d'autres : Lovenjoul reçut jusqu'à cinquante-six périodiques par an), d'autre part d'acheter des collections anciennes de journaux disparus ou de périodiques vivants mais dont il lui manquait les premiers numéros. Puis, à partir de ses collections de livres et de journaux, il se mit en devoir d'élargir son travail bibliographique consacré d'abord au seul Gautier à l'ensemble des auteurs de l'époque, grands et petits. Pour chacun d'eux (pour Gautier il recommença son travail initial), il entreprit de dresser au moins une liste chronologique des ouvrages publiés et une autre rassemblant les articles parus uniquement dans la presse. Ces listes régulièrement tenues à jour jusqu'à la fin de sa vie étaient complétées par d'autres relatives aux œuvres théâtrales, par des notes recensant les collaborations des auteurs aux différents périodiques, enfin par des prospectus et des coupures de catalogues de ventes publiques ou de libraires fournissant des citations ou des renseignements bibliographiques¹³.

2) La rencontre

Homme rigoureux et extrêmement méthodique, Lovenjoul se désolait de voir Gautier disperser les perles de son esprit à tout vent sans se préoccuper de les rassembler et de les publier, ce qui eut grandement facilité son travail bibliographique. Lors de la publication d'un volume de *Poésies nouvelles* en 1863 chez Charpentier, comprenant *Émaux et Camées* (avec onze pièces de plus que dans la 3^{ème} édition), *Théâtre et Poésies diverses*, le vicomte réagit vigoureusement car les poésies publiées séparément avaient été écartées du recueil et il en regrettait l'absence. Le jeune homme de 27 ans osa alors prendre la plume pour « gourmander » son poète favori. Le 25 novembre 1863, il rédigea une lettre dont on ne sait s'il osa l'envoyer ou non, et signé : « un de vos sincères admirateurs. » En voici quelques extraits :

Monsieur

Admirateur passionné de vos œuvres, c'est avec un vif plaisir que je vois paraître vos trop rares productions nouvelles, et c'est à ce titre que je viens me plaindre Monsieur de leur rareté, tandis que si facilement en réunissant vos travaux épars, vous pourriez faire paraître plusieurs volumes aussi remarquables que leurs aînés.

Pour parler d'abord de ce que me dit-on vous préférez dans vos œuvres, la poésie, pourquoi n'avez-vous pas réuni dans votre volume de *Poésies nouvelles*, toutes celles que vous avez publiées séparément, et dont vous trouverez l'indication dans le catalogue ci-joint de vos œuvres non réunies ; du reste pour bien faire, il faudrait remanier ces deux volumes de poésies et les publier de nouveau en terminant le 1^{er} vol. par les poésies diverses qui suivent *La Comédie de la mort*, et replacer les *Poésies nouvelles* et *Espana* dans le 2^{ème} vol. avec *Émaux et Camées* et le *Théâtre en vers*.

Suivaient ensuite des remontrances relatives aux Voyages interrompus, à l'*Histoire de l'Art théâtral en France* qui l'était aussi, aux travaux de critiques et aux mélanges. Consterné de tant de négligence chez son auteur favori, Lovenjoul ajoutait :

sincèrement Monsieur, comment un homme de votre valeur, de votre autorité littéraire, se peut-il décider à laisser ainsi ses œuvres incomplètes et interrompues, et prépare-t-il volontairement une aussi rude besogne aux collectionneurs de l'avenir qui voudront certainement un jour réunir ses œuvres complètes.

Puis, désireux d'encourager et d'aider autant que possible Gautier, il lui disait :

Voici du reste un catalogue aussi complet qu'il m'a été possible de le faire de tout ce qui pourrait être réuni en volumes et si un des textes vous manquait, mettez un mot aux annonces de la *Revue Nationale* et je vous les ferais copier immédiatement. Dans ce travail, je considère comme n'existant pas les éditions cabinet de lecture ; si cela peut vous être de quelque utilité, je ne regretterai Monsieur ni les recherches ni le temps qu'il m'a coûté¹⁴.

On a déjà fait allusion aux catalogues et listes constitués par Lovenjoul, qui semble donc avoir eu une visée éditoriale en les réalisant. Surtout, on voit apparaître ici

ce qui sera l'obsession de Lovenjoul jusqu'à la fin de ses jours : la volonté de rassembler les *Œuvres complètes* de son poète favori. Lui-même avait déjà préparé le terrain avec ses relevés bibliographiques mais il voudrait inciter Gautier à travailler également en ce sens, d'une part en publiant ses textes parus séparément jusqu'à présent, d'autre part en menant à terme ses œuvres inachevées. Le vicomte avait déjà réfléchi à l'organisation intellectuelle de ces *Œuvres complètes* à réaliser, notamment en ce qui concerne les *Poésies*, on y reviendra. Enfin, cette lettre laisse percer un peu du caractère du vicomte : un homme rigoureux dans son travail, un homme très ferme aussi et n'hésitant pas à faire des reproches à son auteur favori...pour le bien de ce dernier.

Lovenjoul était conscient que Gautier n'avait certainement pas gardé trace de la totalité de ses écrits. Cela se vérifia lorsqu'il eut la joie de rencontrer le poète pour la première et dernière fois de sa vie en juin 1871. Cette rencontre fut sans aucun doute l'une des plus grandes émotions du collectionneur. Sachant son grand homme à Bruxelles¹⁵, Lovenjoul demanda aussitôt une recommandation à son ami Michel Lévy. L'éditeur lui envoya le mot d'introduction suivant en ajoutant : «J'estime qu'il vous était bien inutile, et que vous n'aviez qu'à vous présenter. Vous avez tous les droits¹⁶.»

Mon cher Théo,

Je n'ai pas besoin de te recommander la personne qui te remettra cette lettre ; te la nommer, cela suffit. M. le Vicomte de Spoëberch est le plus zélé et le plus instruit des amateurs et bibliophiles en fait de littérature et de poésie contemporaines. Il sait tous nos écrivains par cœur et les possède à fond dans sa bibliothèque. Tu y es tout entier : il a fait de toi la bibliographie la plus complète qui existe ; c'est à lui, tu le sais, que nous devons la communication des nouvelles qui sont entrées dans ton volume de *La Peau de Nigre*. Il n'y avait que lui au monde pour nous fournir les éléments de ce livre. Il n'est pas d'édition, de feuilleton, d'article d'un auteur célèbre qui lui ait échappé. Et si notre grand *Balzac* est si complet, c'est à son obligeance et à sa merveilleuse collection que nous en sommes redevables.

Sachant que tu es à Bruxelles, il désire faire ta connaissance et me demande à l'instant un mot d'introduction auprès de toi : que te dirais-je de plus ? Tu es sûr d'avoir en lui plus qu'un lecteur et un admirateur, — un ami.

Bien à toi, mon cher Théo,

Michel Lévy¹⁷

Cette recommandation, envoyée le 22 juin par l'éditeur, arriva trop tard. Entre temps, après avoir cherché en vain Gautier, même auprès des commissariats de police, le vicomte l'avait rencontré par hasard le 21 juin. Il osa l'aborder malgré sa timidité et l'invita à visiter sa bibliothèque. Pour Gautier,

sur qui pesait un demi-siècle d'amertume, M. de Lovenjoul apparut comme une revanche de la destinée¹⁸ ;

s'il fut stupéfait de se voir objet d'un véritable culte littéraire, il le fut plus encore de la science bibliographique déployée par son hôte qui lui rappela certaines œuvres oubliées¹⁹.

Lovenjoul, avant de trouver Gautier, avait préparé leur éventuelle entrevue. On

conserve en effet un questionnaire établi par le vicomte, destiné à l'éclairer sur quelques points de la bibliographie de Gautier, et sur lequel il inscrivit les réponses données par le poète²⁰. Lovenjoul aborda aussi la question des *Œuvres complètes* de Gautier, ému et enthousiasmé,

lui recommanda vivement, si ce projet s'effectuait jamais, d'y consacrer tous ses soins²¹.

Plus tard, il répétait à ses sœurs, alors qu'il était sur le point de mourir

Il viendra de Belgique un petit vicomte, c'est un homme extraordinaire, il faudra tout lui communiquer et ne rien faire sans ses avis, il connaît mieux que moi ce que j'ai fait²².»

Enfin, en souvenir de cette merveilleuse visite, il entreprit même de composer un sonnet pour Lovenjoul, qu'il ne put achever et dont il ne resta qu'un quatrain, les derniers vers qu'il ait écrits²³.

III Lovenjoul et l'édition des *Œuvres* de Gautier

1) Participation à l'édition Charpentier-Dreyfous

Si Gautier était enchanté de cette visite, Lovenjoul, on le pense bien, ne le fut pas moins : son poète favori venait de lui confier la mission de veiller à la publication de ses *Œuvres complètes*. Il le pria même, dès juin 1872 d'apporter son concours à son éditeur ordinaire, Maurice Dreyfous, de la maison Charpentier, pour lequel il lui remit la lettre d'introduction suivante :

Monsieur,
Vous me rendriez un vrai service en permettant à M. Dreyfous, mon ami, que j'aurais accompagné à Bruxelles, si je n'étais retenu à Paris par le *Salon*, de chercher auprès de vous les renseignements que, seul, vous possédez sur mon œuvre.

Je regrette bien que notre unique entrevue ait été si courte, mais j'espère qu'elle se renouvellera. Agréez, Monsieur, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

Théophile Gautier²⁴.

Lovenjoul reçut Dreyfous dans sa bibliothèque au début du mois de juin. Sans doute est-ce à cette occasion que son concours à l'édition des œuvres de Gautier, telle qu'elle était en cours, fut acquis : dès le 12 juin Charpentier évoquait des épreuves du *Théâtre de poche* qui lui seraient prochainement envoyées. Et le 26 juin, Dreyfous lui offrit, pour lui exprimer toute sa reconnaissance :

[...] un exemplaire d'*Émaux et Camées* sur papier de Hollande que depuis longtemps nous nous proposons de vous offrir en souvenir du charmant accueil que vous m'avez fait.

Nous désirions que ce chef d'œuvre de notre poète aimé fut dans sa forme la plus rare entre les mains de celui qui plus que tout autre en a l'amour et le respect.

J'espère que vous nous pardonneriez de nous être donné le plaisir de le savoir en votre possession. Nous avons demandé à Gautier de le signer. Il a trouvé que cela n'était point suffisant et voulait, comme il le veut encore, y joindre un sonnet à votre adresse²⁵.

Dans la même lettre, l'éditeur le pria de bien vouloir lui faire parvenir le catalogue de l'œuvre de Gautier qu'il avait dressé. Émus tous deux par le sort du grand poète, ils s'en donnaient régulièrement des nouvelles, s'ingéniant à trouver moyen de lui assurer plus de confort matériel²⁶. Gautier décéda le 23 octobre 1872. Quatre jours après, Lovenjoul vint spontanément offrir ses services à l'éditeur en vue de la publication des *Œuvres complètes*. La longue lettre qu'il lui écrivit à l'occasion prouve une connaissance approfondie de l'œuvre de son grand homme en même temps qu'une mûre réflexion déjà menée sur le projet²⁷. Lovenjoul avait pensé tant à l'organisation intellectuelle des différents volumes qu'aux démarches administratives et éditoriales à effectuer en vue de s'assurer les droits d'auteur sur l'ensemble de la production de Gautier. Lui-même se chargea de poser des jalons du côté de la maison Lévy, propriétaire de certaines œuvres. Face à la prudence de Dreyfous, qui craignait des négociations trop longues et des conditions financières peu avantageuses, il insista en déclarant que le projet de réaliser les *Œuvres complètes* serait un argument d'importance lors des démarches à entreprendre. Sachant que si l'on ne réalisait qu'une publication partielle, jamais il n'y aurait de publication définitive, il ajoutait :

Quant à mon concours, ainsi que je vous l'ai dit, il vous est tout acquis pour les œuvres complètes, quant aux volumes divers que vous voulez faire en ce moment, de ceux-là je ne désire point m'occuper, mais je serai toujours prêt cependant à vous communiquer les textes dont vous aurez besoin²⁸.

Les éditeurs se résolurent à faire les démarches nécessaires pour s'assurer les droits de propriété sur l'ensemble des œuvres de Gautier. Mais ils ne se rendirent pas aux raisons de Lovenjoul quant au genre de l'édition à entreprendre. Dreyfous refusa les notes et variantes dans le but de faire œuvre de vulgarisation : Gautier n'était pas encore assez connu et apprécié, on n'écoulait jamais que quatre à cinq cents livres de lui par an !

Nous avons comme je vous l'ai déjà dit une œuvre de vulgarisation à accomplir toute entière avant de nous lancer dans les éditions savantes et annotées. [...] Voyez-vous maintenant à quoi servirait une édition qui n'attirerait pas un public nouveau, qui ne créerait pas un public qui n'existe pas encore ; nous ferions notre poète sans un intérêt nouveau pour le grand nombre et nous ne contenterions que quelques bibliophiles auxquels au total nous enseignerions non à l'aimer plus mais à le connaître plus à fond. C'est avant tout à le faire connaître, aimer et admirer qu'il faut s'attacher maintenant. Plus tard quand le public existera on fera pour lui ce qu'on a fait et si bien fait pour Balzac et pour Musset après que les éditions à la portée de tous les ont eu popularisés²⁹.

Si Lovenjoul eut certainement du mal à renoncer à un projet qui lui tenait tant à cœur, il accepta néanmoins de collaborer à l'entreprise de Dreyfous. Ce dernier lui garantit à ce sujet de respecter son incognito. Quatre ans durant, de 1872 à 1876, le vicomte veilla avec une vigilante attention à l'élaboration des volumes de Gautier³⁰.

Comme chez Michel Lévy pour l'édition des œuvres de Balzac, il donna des conseils pour rechercher des pièces tant en librairie que chez des particuliers (il proposait même de faire intervenir ses relations avec le baron Beyens pour entrer en relation avec la princesse Mathilde) et pour effectuer des copies en bibliothèque publique ; il classa différents morceaux, corrigea des épreuves et discuta de la composition des volumes. Il rédigea même un avis au lecteur, en février 1873, destiné aux volumes des *Poésies*. En guise de « rémunération » pour ce travail gratuit et anonyme, Lovenjoul reçut à chaque fois au moins un exemplaire du volume à l'édition duquel il avait participé.

Ce ne fut pas le seul avantage qu'il retira de sa collaboration dévouée : Dreyfous fit travailler pour lui des bouquinistes à la recherche de collections de *La Presse* et de *La Charte*, journaux dans lesquels il était possible de découvrir, entre autres, des pièces de Gautier. Surtout, l'éditeur détermina un tournant décisif dans la vie du collectionneur : sa passion pour les autographes. En mars 1875, en effet, il lui communiqua spontanément des lettres du poète provenant de ses sœurs et qu'il lui proposait de lire et de copier librement.

C'est une collection de lettres de Théophile Gautier adressées à son père, à sa nièce, à ses sœurs, elles sont de différentes dates depuis 1839 ou 1840 à 1870.

Elles n'ont généralement aucun intérêt pour la publication. Elles sont d'un style ultra familier et contiennent souvent des expressions qu'il est difficile de supprimer et plus difficile encore de remplacer. Ce sont pour la plupart des objets de curiosité et s'il en est un certain nombre qui ont un intérêt de publication, outre qu'elles sont les moins nombreuses, elles contiennent des détails qui ne regardent pas le public.

Maintenant vous, vous n'êtes pas le public et je ne crois en rien manquer au respect dû aux convenances en vous offrant de vous communiquer ces lettres et d'en prendre copie.

Je les ferais bien copier ici mais je ne veux pas les confier à des mains étrangères et ne puis avoir le ou la copiste ni chez moi — et cela d'autant moins que je vais partir prochainement pour la campagne — ni à la librairie où nous n'avons pas de place.

Chez vous la chose me paraît plus simple : un copiste placé à côté de vous copie les lettres et vous les rend une par une et la chose ne risque pas d'être colportée.

Je vous offre donc de vous envoyer le paquet de lettres pour que vous en preniez copie ou tout au moins lecture... Vous trouverez bien, plus tard le moyen sûr de me retourner ces lettres³¹.

Cette correspondance familiale apportait la preuve que Gautier n'était pas sans cœur comme on le croyait communément. Lovenjoul en était déjà convaincu, mais il avait désormais moyen de rendre publiquement justice à son poète préféré. Il n'y manqua pas dans son *Histoire des œuvres* en publiant en partie le texte de ces lettres comme « pièces justificatives » : elles firent redécouvrir Gautier, à ceux qui, peu nombreux, achetèrent le livre... ou qui lurent les critiques des journaux. Pour le vicomte qui

n'avait pas encore acquis à cette époque, en 1875, ses premiers autographes, ces papiers personnels eurent sans doute valeur de révélation : ils renfermaient toute la vérité de l'homme en même temps qu'ils éclairaient la genèse de son œuvre. C'est donc grâce à Gautier, en quelque sorte, que Lovenjoul se lança dans la collection des autographes des écrivains qu'il aimait. Quelques mois plus tard à peine, il demandait déjà des renseignements à Dreyfous au sujet de personnes susceptibles de lui fournir des autographes de Gautier et de Balzac³².

2) Projets d'Œuvres complètes

Dreyfous était devenu l'un des plus précieux alliés de Lovenjoul : pour lui il rechercha dans ses papiers des lettres et autres documents susceptibles de l'intéresser et c'est à lui que le vicomte fit relire l'introduction de son ouvrage *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*. Leur correspondance se poursuivit même après le départ de Dreyfous de la maison Charpentier et prit fin en 1891. Cependant, Lovenjoul ne pouvait s'estimer entièrement satisfait de sa collaboration avec la maison Charpentier car elle ne lui avait pas permis de remplir la mission dont l'avait investi Gautier : éditer ses *Œuvres complètes*.

A trois reprises, des projets de publication lui donnèrent l'espoir d'y parvenir (mais en vain, comme on va le voir) : avec l'imprimeur Quantin en 1884³³, avec Francisque Sarcey en 1896, avec l'éditeur Lamarre en 1905. En février 1884, c'est Lovenjoul qui fut à l'initiative du projet éditorial et dès le début du mois d'avril les travaux préliminaires furent engagés, c'est-à-dire l'évaluation du nombre de pages des volumes à publier. Pour ce faire, l'imprimeur disposait d'un canevas dressé par Lovenjoul : des listes thématiques et chronologiques de toutes les œuvres de Gautier. Les brouillons de ces évaluations, conservés par le vicomte, nous apprennent qu'il envisageait deux éditions : une de format in-8°, sur le modèle des *Œuvres* de Voltaire publiées chez Garnier, et une de format in-12. Toutes deux devaient contenir l'intégralité des œuvres de Gautier, divisées en dix sections ; mais seule la première, dans l'esprit de Lovenjoul, aurait été vraiment complète car on y aurait inclus la Correspondance du poète, un Index général et, complément indispensable de l'ensemble, l'*Histoire des œuvres de Gautier* qu'il avait entreprise à partir de 1877, dont le manuscrit était prêt depuis 1882 mais que Charpentier mettait du temps à publier³⁴. Dans un brouillon non daté, récapitulant l'évaluation globale de l'œuvre (23 063 pages)³⁵, Lovenjoul avait noté de faire éventuellement deux volumes de poésies au lieu d'un seul, de prévoir deux volumes pour les textes manquants et de joindre peut-être une vie de Gautier³⁶ ; en outre, il ne fallait pas oublier que la Correspondance n'était pas évaluée et tenir compte des titres, faux-titres et tables dans le nombre de pages total.

Pour la mi-mai, Quantin annonça au vicomte qu'il avait pris rendez-vous avec Charpentier, propriétaire de l'ensemble des droits sur l'œuvre de Gautier, pour

s'entendre avec lui et discuter du projet. En prévision de cette entrevue, le vicomte avait déjà rédigé en avril un brouillon intitulé « Projet Gautier-Quantin. Mon traité. » Il y consignait par écrit l'ensemble de ses exigences, à savoir :

- recevoir quinze mille francs (rappelons-nous que sa collaboration aux éditions Charpentier était gratuite) et quatre exemplaires de l'œuvre (un sur hollandaise et trois ordinaires) ;
- avoir une garantie absolue pour toute difficulté pouvant surgir de la publication et laisser à Théophile Gautier fils le soin de corriger et de juger de tout ;
- respecter l'ordre chronologique, en tout cas pour l'édition in-8°, sans quoi il ne livrerait pas le texte de l'œuvre ni celui de la Correspondance.

Son attachement à l'ordre chronologique reparaisait quelques lignes plus loin en ces termes :

J'offre le texte de tout l'ouvrage, — sauf un très petit nombre d'articles qu'il faudra faire copier à Paris, — aux conditions suivantes :

1° <L'engagement de> l'intégralité complète, <en ordre chronologique absolu> [du texte complet réimprimé, et l'engagement] de toute la matière écrite par l'auteur et celui de pousser l'ouvrage jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'[en 1872] sa mort [de l'auteur] (1872).

2° La restitution de ce texte ayant servi de manuscrit pour l'impression.

3° Le droit de [revoir] voir une épreuve en même temps que ce texte me sera retourné, afin d'en faire moi-même le collationnement, et, au besoin, les notes, indications, et corrections typographiques³⁷.

Son rôle, ainsi défini par lui, se bornait à « livrer le texte des lettres. » et celui de l'œuvre entière, qu'il

daterait et classerait et [dont il] corrigerait les épreuves, au point de vue de l'exactitude du texte, publié absolument conforme à l'original. <Il me faut six mois pour préparer toute l'œuvre. Donc me prévenir 6 mois d'avance.>

A cela, le vicomte joignit une recommandation pratique : publier les volumes sans suivre la toison et réserver le tome deux des *Poésies* pour la fin, pour pouvoir y insérer jusqu'au dernier moment les vers retrouvés. Pour terminer, il déclarait ne vouloir intervenir dans l'affaire qu'à partir du moment où ses conditions seraient acceptées et les souscriptions bouclées. L'entretien qu'il eut avec Charpentier et Quantin en mai 1884 semble, hélas, n'avoir pas abouti comme il le souhaitait : sans doute ses exigences étaient-elles trop élevées ? Toujours est-il qu'il ne fut plus question de Gautier dans la correspondance du vicomte avec Quantin.

Lovenjoul semble avoir été refroidi par cette expérience malheureuse. Sans abandonner son rêve, il n'osa plus proposer lui-même ce projet qui lui tenait tant à cœur et laissa l'initiative de la démarche à d'autres. C'est ainsi qu'il fut contacté en août 1896 par Francisque Sarcey qui souhaitait l'associer à la réimpression de la « seule » œuvre critique de Gautier. Le vicomte en fut enchanté :

[...] ce serait en effet un véritable monument élevé à l'honneur de la critique. » lui répondit-il, [...] je serais on ne peut plus heureux de contribuer ainsi à la conservation de tant de pages exquises, pages que je crois être vraiment seul au monde à posséder intégralement aujourd'hui.

Cependant, il ne manqua pas de poser d'emblée ses conditions : ne pas s'occuper de la question « affaire » et n'intervenir qu'à partir du moment où l'entreprise sera bien organisée et les souscriptions closes ; surtout, avoir l'engagement formel et irrévocable que serait réimprimée « absolument en entier et par ordre chronologique », toute la « critique dramatique et littéraire » de Théophile Gautier. Il justifiait ainsi cette dernière exigence :

Il est bien clair, n'est-ce pas, qu'après ce grand effort, on ne refera plus de nouvelles éditions de ces feuilletons. Donc, à mon avis, il faut d'emblée établir définitivement l'œuvre [de façon à n'y plus jamais devoir revenir] et fondre tout ce qui depuis 25 ans en a été provisoirement sauvé dans des volumes de mélanges³⁸.

Les autres conditions évoquées dans sa lettre lui semblaient en comparaison relever du détail : remise du texte servant de manuscrit, droit de collationnement des épreuves du texte, etc...³⁹ Enfin, pris du fol espoir qu'on en viendrait peut-être à l'édition des *Œuvres complètes* de Gautier, il promettait, en récompense, d'offrir à l'éditeur la Correspondance du poète. Sarcey semble avoir encouragé Lovenjoul et ce dernier, le 12 août, communiqua à son « cher confrère » les résultats de l'évaluation faite par Quantin (pour l'édition in-8°) : environ 25 000 pages pour l'œuvre totale, soit 50 volumes, dont environ 20 de 550 pages chacun pour la critique dramatique et littéraire. Têtu et obstiné, il revenait à son idée fixe : réaliser une publication totale, si la souscription en fournissait la somme nécessaire, quitte à se lancer ensuite dans une édition expurgée destinée au grand public. Il ajoutait :

Celle qui nous occupe, soldée d'ailleurs par la souscription, serait uniquement destinée aux amis et aux admirateurs de l'auteur, aux lettrés, aux Bibliothèques, aux amateurs sérieux, etc.

[...] Tout se résumerait donc en ce moment [...] dans une entente préalable avec la famille et les éditeurs du grand Théo, puis, ensuite, à faire exécuter une évaluation sérieuse du coût de chaque volume tous frais compris. Leur prix de revient connu et fixé, on saurait exactement alors quel devrait être le chiffre obligé de chaque souscription et le nombre indispensable de souscripteurs...⁴⁰

Une telle façon de voir les choses ne pouvait guère rencontrer les suffrages des éditeurs soucieux de rentrer dans leurs frais, surtout en période de crise de la librairie. L'affaire n'eut pas de suite mais elle semble avoir profondément entamé le bel enthousiasme de Lovenjoul. On en a la preuve lorsqu'au printemps 1905 il fut contacté à nouveau pour un projet de publication de l'œuvre critique de Gautier, cette fois-ci par un jeune éditeur parisien recommandé par son ami balzacien Edmond Biré, Jules Lamarre⁴¹. Avant de le recevoir à Bruxelles le lundi 20 novembre, le vicomte avait pris soin de le mettre

sincèrement en garde contre les risques que peut présenter une entreprise du genre de celle en projet²...

Cela n'effraya pas l'éditeur qui, en offrant ses vœux de nouvel an à Lovenjoul, lui manifesta

l'espoir que l'année 1906 verra éclore, sous ma firme, la publication que vous désirez tant, de l'œuvre critique de Théophile Gautier³.

Restait à définir les conditions de la publication... Deux bibliothécaires (Jules Couët à la Comédie-française et Félix Chambon à la Sorbonne) chargés apparemment de la direction des opérations, redoutaient surtout un trop grand nombre de volumes (pas plus de vingt en quatre ou cinq ans, voire dix ou douze selon Chambon), avant tout pour des raisons financières : la souscription serait trop élevée, le mise de fonds initiale trop importante aussi⁴, et la clientèle serait de toute façon restreinte même en tenant compte du proche centenaire de la naissance de Gautier⁵. Lovenjoul refusa les combinaisons qui lui furent proposées et l'affaire échoua une fois de plus.

Si Lovenjoul n'eut pas la joie de voir paraître de son vivant une édition complète des *Œuvres* de Gautier, il laissa en revanche aux chercheurs et éditeurs à venir de précieux trésors destinés à les aider en cette entreprise. En effet, son archive littéraire renferme notamment un dossier comprenant l'ensemble des *Œuvres complètes* parues en journaux et classées dans l'ordre chronologique⁶, mais surtout, pour la poésie qui reste la plus mal lotie, un exemplaire des *Poésies complètes* de Gautier de 1875-1876, annoté de la main du collectionneur.

Lovenjoul et les *Poésies Complètes* de Gautier :

Cet exemplaire des *Poésies complètes* de T. Gautier daté de 1875—1876 est en effet tout à fait particulier. Comme Lovenjoul l'affirme lui-même, ce livre en deux tomes (C 1795 et C 1796) est son exemplaire personnel : y figure au crayon sur la deuxième de couverture la formule manuscrite « Mon exemplaire ». Interfolié, ce livre fait l'objet de multiples annotations de la main de son propriétaire, annotations qui lui serviront notamment à l'élaboration de son *Histoire des Œuvres*. Après avoir présenté rapidement la conception de cette édition puis les différents types d'annotations que l'on peut y trouver, nous montrons sur l'exemple précis d'un poème, « Notre-Dame », comment les variantes signalées par Lovenjoul permettent de reconstituer l'histoire du poème à travers ses diverses publications.

La conception de l'édition des *Poésies complètes* de 1875-1876 :

Lovenjoul, comme le montre sa lettre à Maurice Dreyfous du 27 octobre 1872, avait mûrement réfléchi à l'organisation des Œuvres complètes de Gautier, et en particulier à celle des *Poésies complètes*. Ces dernières représentaient, aux yeux du vicomte, un morceau capital des Œuvres complètes : ce sont elles qu'il cite les premières en évoquant les différentes séries qu'il envisage de constituer.

Dans son esprit, il importait d'abord de respecter à la fois la chronologie de la création de l'auteur et la volonté de ce dernier (donc ne pas toucher à l'ordonnement de chaque volume dans son édition originale). Ensuite, pour faire œuvre vraiment complète, il s'agissait de rechercher toutes les poésies non réunies jusqu'à ce jour. Ce « plan de classement » satisfaisait d'autant plus Dreyfous qu'il correspondait au vœu de Gautier: publier ses poésies anciennes puis ses poésies nouvelles augmentées de morceaux divers et inédits. Restait, d'une part à définir exactement la composition des volumes et le nombre de ceux-ci, d'autre part à les réaliser.

Quant au premier point, Dreyfous souhaitait publier deux volumes, dont il écartait d'emblée les *Émaux et Camées* (Gautier avait insisté pour que l'édition qu'il avait suivie avec attention soit la définitive). Cette solution ne plaisait guère à Lovenjoul :

Je crains, dit-il, si vous ne mettez pas le plus possible dans le tome 2, qu'il soit absolument trop mince et qu'il faille couper l'ancienne édition de la *Comédie de la mort* en deux, en rejetant la *Comédie* proprement dite dans le tome 1^{er}, et les *Poésies diverses* dans le tome 2, ce que je trouverais tout à fait déplorable et anti-artistique⁴⁷.

Aussi en proposa-t-il une autre :

[...] je me suis convaincu, en y travaillant [...] qu'il n'y a qu'un moyen de faire bien l'édition, c'est de diviser les vers de Gautier en quatre séries correspondant à ses quatre recueils; de la sorte on aurait une publication véritablement artistique, avec les blancs suffisants et tout à fait dans le type des *Émaux et Camées* qui sont délicieusement légers à l'œil et point trop gros ; cela ferait alors :

- T. 1^{er}. (Poésies. (1830)
(Albertus. (1832)
- T. 2. La Comédie de la mort (1838)
- T. 3. (España (1845)
(Poésies diverses (1831-1872)
- T. 4 Émaux et camées (1852-1872)

Je crains bien que cette combinaison ne vous plaise point, ce serait pourtant la plus artistique, exécutée dans le genre des éditions de Lemerre et des Poulet-Malassis d'autrefois⁴⁸.

L'éditeur, en effet, préféra se réduire à l'édition de deux volumes (plus celui des *Émaux et Camées*, donc trois en tout) composé respectivement de : *Albertus* et des premières poésies ; *La Comédie de la mort*, *España*, et les poésies plus récentes. Il justifia son parti-pris par

la nécessité de faire deux volumes dont chacun ait l'attrait d'un grand morceau qui soit illustre et force la lecture de toute l'œuvre poétique²⁹.

Dreyfous et Lovenjoul, en se lançant dans l'édition des *Poésies complètes*, se répartirent le travail. Le premier se mit quête de vers inédits de Gautier et démarcha ainsi la Princesse Mathilde, Popelin, Gautier fils, etc. Cette entreprise, délicate et difficile, lui réserva des surprises jusqu'au bout : il eut le bonheur de retrouver, en mars 1875, dans les papiers des sœurs de Gautier, vingt-quatre vers sur l'Arve, un bijou qu'il s'empressa d'intercaler dans les volumes en préparation (à sa place ?). Les rares difficultés auxquelles il se heurta vinrent en fait, moins des aléas de la recherche des morceaux, que de la pertinence de leur publication dans le volume. Dreyfous, sur qui pesait la responsabilité de ces choix, se posa des problèmes moraux et de conscience au sujet de deux d'entre eux :

Musée secret n'est pas mettable dans le volume si l'on veut éviter les hurlements des gens qui ne comprennent pas.

Reste *L'Épicurien*. Je vais le relire et voir ce qu'on peut faire. C'est chose terriblement délicate et difficile et si je ne l'ai pas encore attaquée ce n'est, je l'avoue, que par la peur que m'inspire une telle responsabilité. C'est chose grave de mettre de sa prose entre les vers de Gautier, et pourtant je ne sais pas à première vue comment nous nous en tirerons sans cela³⁰.

Lovenjoul, de son côté, s'occupait de l'édition scientifique des textes. Pour ce faire, il avait demandé à Dreyfous :

Si vous voulez que je vous classe le tout dans l'ordre primitif, envoyez-moi par Brouwet deux exemplaires que je puisse morceler des premières *Poésies*, et je les rétablirai dans l'ordre primitif, avec titres, variantes, dates³¹, notes, etc.³².

Il reçut ses exemplaires cinq jours après. Le vicomte disposait donc des copies que lui expédiait l'éditeur, des diverses pièces issues du dépeçage des volumes de *Poésies*, et des ressources de son archive personnelle. A son grand regret, il dut se contenter d'un travail minimaliste excluant notes et variantes.

Le rassemblement de toutes les pièces une fois terminé au mois d'août 1874, l'éditeur put alors faire ses calculs relatifs aux dispositions typographiques et à la combinaison de deux volumes aussi égaux que possibles. Ce dernier impératif entraîna, entre autres, le bouleversement de l'ordre préconisé par Lovenjoul : la *Comédie de la mort* fut coupée en deux. Commença ensuite un long travail de révision des épreuves associant divers admirateurs et proches de Gautier ; Dreyfous en décrivait ainsi les différentes étapes :

Voici, Monsieur, 48 pages des *Poésies* que j'ai déjà corrigées et fait revoir. Vous y trouverez encore des fautes. Puis Théophile qui a une autre épreuve va me la retourner avec des fautes que peut-être ni vous ni moi n'aurons trouvées. Alors je reporterai ses corrections sur l'épreuve que vous me retournerez. Je demanderai une nouvelle épreuve et la reverrai d'abord pour constater que toutes les corrections ont été faites puis je la ferai relire pour voir si rien n'est resté.

Et ainsi je pourrai compter sur toute la correction possible sinon sur la perfection complète³³.

L'éditeur s'adjoignit même les concours supplémentaires de Bergerat et d'un aide-correcteur au cours de l'année qui suivit. La révision des épreuves dura plus longtemps que prévu et Dreyfous, qui envisageait de finir vers le 5 janvier 1876, n'acheva qu'à la fin de ce mois.

L'exemplaire personnel de Lovenjoul :

1) Corrections typographiques, informations de chercheur et variantes :

Il existe différentes catégories d'annotations dans l'exemplaire des *Poésies complètes* de T. Gautier de 1875-1876. Ajoutons que cet exemplaire n'est pas le seul à être annoté, puisque nous avons également analysé l'exemplaire des *Poésies complètes* de T. Gautier de 1845 (C 1787), titre que Lovenjoul avait acquis dès 1852, alors qu'il n'avait qu'une quinzaine d'années. Dans ses exemplaires de travail on trouve trois types d'annotations : les corrections, les variantes et les informations de chercheur. Lovenjoul fait quelques corrections fortes. Ainsi au tome I de l'exemplaire de 1875-1876, il biffe le texte lorsqu'il présente une faute de frappe grossière : au lieu de « recueil de Callot », il est imprimé « cercueil de Callot » au vers 9, strophe CVI du poème « Albertus-poème ». Lovenjoul raye les trois premières lettres de cercueil et ajoute en face la mention suivante : « re (c'est une faute, à corriger) ». De même à la page 64, il souligne les termes « le soir » dans le poème intitulé « A trois paysagistes » et note en face : « doit être souligné ; c'est un titre ». Il s'agit en effet de la référence au tableau de Corot intitulé « Le soir ». Plus fréquentes sont les informations de chercheur. Lovenjoul en effet ajoute systématiquement au bas des textes la date de première publication de chaque poème, le nom du périodique dans lequel il est paru et les notes qui l'accompagnaient. Ainsi Lovenjoul ajoute en regard du poème « A la princesse Bathilde » la note qui figurait dans la revue *Pandore* du 15 février 1845, note qu'il reprendra dans son *Histoire des oeuvres*. Enfin et de façon systématique, Lovenjoul ajoute les différentes variantes des textes qu'il a pu rencontrer au cours de la constitution de sa collection. Examinons ensemble un cas précis, celui du poème « Notre-Dame ».

« Notre-Dame », poème et variantes :

Écrit dès octobre 1831, le poème intitulé « Notre-Dame » fut réécrit plus d'une fois par Théophile Gautier : en 1834 dans les *Annales Romantiques*, en 1838 dans *La Comédie de la Mort* puis dans les *Poésies complètes* de 1845. Si René Jasinski

choisit dans son édition des *Poésies complètes* de 1932 rééditée en 1970 chez Nizet de donner la dernière version de ce texte, celle éditée depuis 1845 dans tous les recueils de *Poésies complètes* de T. Gautier, il ne fait pas le relevé des variantes de cette poésie, variantes que Lovenjoul avait annotées en marge dans son exemplaire de travail des *Poésies complètes* de 1875-1876. Le texte que nous avons retenu est donc celui de cette dernière édition et nous ajoutons d'une part dans la colonne de droite les annotations de la main de Lovenjoul, d'autre part en note les variantes du poème que Lovenjoul n'a pas fait figurer dans son exemplaire. Afin de mener ce travail de reconstitution, nous avons examiné, dans le fonds Lovenjoul, les documents suivants qui retracent l'histoire du poème « Notre-Dame » :

C 446 Octobre 1831, feuillet manuscrit de T. Gautier inséré dans le précieux recueil interfolié des *Poésies* 1830⁵⁴ offert à Mme Damarin en 1833, acquis par Lovenjoul en 1886, lors de la vente Noilly.

C 442 Décembre 1831, manuscrit de T. Gautier feuillet 11 à 15, acquis par Lovenjoul à la vente Etienne Charavay le 27 mai 1884.

7579 9 Publication du poème dans les *Annales Romantiques* 1834.

C 1625 Publication dans le recueil de *La Comédie de la Mort* en 1838, Desessart, pp. 245-257.

C 1787 *Poésies complètes* de 1845, Charpentier, p 241-246. Exemplaire annoté par Lovenjoul et acquis peut-être en 1852.

C 1795 *Poésies complètes* de 1875—1876, exemplaire interfolié annoté par Lovenjoul⁵⁵.

Le but de ce travail est non seulement de donner un exemple des variantes que chaque texte de poésie de T. Gautier connut au cours de ses diverses publications, mais surtout de montrer que Lovenjoul a déjà largement entamé ce travail génétique et qu'il suffit de lire avec soin les exemplaires annotés de sa main pour découvrir toute la richesse des textes poétiques de T. Gautier. En effet Lovenjoul, dans l'exemplaire de 1875—1876 fait figurer non seulement pour ce poème les variantes de « deux versions autographes de la pièce », respectivement celle de décembre 1831 et celle d'octobre 1831, versions qu'il différencie typographiquement en soulignant les variantes relevant de la deuxième, mais pour d'autres poésies, il ajoute en note les titres et variantes que les compositeurs contemporains ont apportés à leur tour. Il est

très intéressant de remarquer l'évolution de ce travail d'annotations, les titres s'ajoutent en marge au fur et à mesure de plus en plus serrés et sous diverses encres. Ces relevés permettront à Lovenjoul de dresser en 1899 dans le *Bulletin du Bibliophile* le bilan des « Poésies de Gautier mises en musique ». Double travail génétique donc, celui de l'auteur à travers différentes versions d'un même texte, celui d'un collectionneur annotant consciencieusement chacun de ses volumes.

V. Annexes :

Le poème « Notre-Dame » annoté par Lovenjoul :

Nous donnons ici dans la colonne de gauche le texte tel qu'il est publié dans l'exemplaire C1795 des *Poésies complètes* de 1875-1876, souligné par Lovenjoul quand il renvoie à une variante relevée par lui et recopiée en face du texte; enfin, nous ajoutons en note les variantes que nous avons trouvées dans les différentes versions que nous avons consultées et dont le détail figure ci-haut. En comparant les variantes annotées par Lovenjoul et celles que nous avons trouvées, on peut ainsi se rendre compte du travail du collectionneur.

Texte de l'édition de 1875—1876

Notre-Dame⁶⁶
ode à Victor Hugo

|

Las de ce calme plat, où, d'avance fanées,
Comme une eau qui s'endort, crouissent nos années⁶⁷ ;

Las d'étouffer ma vie en un salon étroit,
Avec de jeunes fats et des femmes frivoles
Echangeant sans profit de banales paroles ;
Las de toucher toujours⁶⁸ mon horizon du doigt,
Pour me refaire au grand et me rélargir l'âme
Ton livre dans ma poche, aux tours de Notre-Dame,
Je suis allé souvent, Victor,
A huit heures, l'été, quand le soleil se couche,
Et que son disque fauve, au bord des toits qu'il touche,
Flotte comme un gros ballon d'or⁶⁹.

Tout chatoie et reluit ; le peintre et le poète
Trouvent là des couleurs pour charger leur palette,
Et des tableaux ardents à vous brûler les yeux ;
Ce ne sont que saphirs, cornalines, opales,
Tons à faire trouver Rubens et Titien pâles⁶⁶ ;
Ithuriel répand son écrin dans les cieux.

Annotations de la main de Lovenjoul

Variantes du manuscrit

*Stagnent ignoblement nos plus vertes années,
pensées*

Oscille comme un

Gudin

Cathédrales de brume, aux arches fantastiques,
Montagnes de vapeur, colonnades, portiques,
Par la glace de l'eau doublés ;
La brise qui s'en joue et déchire leurs franges
Imprime, en les roulant, mille formes étranges
Aux nuages échevelés.

Comme pour son bonsoir, d'une plus riche teinte
Le jour qui fuit, revêt la cathédrale sainte⁶¹,

*basilique
métropole*

Ebauchée à grands traits à l'horizon de feu⁶² ;
Et les jumelles tours, ces cantiques de pierre,
Semblent les deux grands bras que la ville en prière⁶³,

*longs bras
bras géants,*

Avant de s'endormir, élève vers son Dieu.

Ainsi que sa patronne, à sa tête gothique
La vieille église attache une gloire mystique
Faites avec les splendeurs du soir ;
Les roses des vitraux en rouges étincelles⁶⁴,
S'écaillent brusquement, et comme des prunelles
S'ouvrent toutes rondes pour voir.

de

La nef épanouie, entre ses côtes minces
Semble un crabe géant faisant mouvoir ses pinces,
Une araignée énorme, ainsi que des réseaux
Jetant au front des tours, au flanc noir des murailles⁶⁵,
En fils aériens, en délicates mailles,
Ses tulles de granit, ses dentelles d'arceaux.

Aux losanges de plomb du vitrail diaphane,
Plus frais que les jardins d'Alcine ou de Morgane,
Sous un chaud baiser de soleil,
Bizarrement peuplés de monstres héraldiques,
Éclosent tout d'un coup cent parterres magiques
Aux fleurs d'azur et de vermeil.

Légendes d'autrefois, merveilleuses histoires⁶⁶
Écrites dans la pierre, enfers et purgatoires
Dévotement taillés par de naïfs ciseaux ;
Piédestaux du portail, qui pleurent leurs statues,
Par les hommes et non par le temps abattues
Licornes, loups-garous, chimériques oiseaux ;

du vieux temps

Dogues hurlants au bout de gouttières, tarasques
Guivres et basilics, dragons et nains fantasmiques,
Chevaliers vainqueurs de géants⁶⁷,
Faisceaux de piliers lourds, gerbes de colonnettes,
Myriades de saints roulés en collerettes
Autour des trois porches béants ;

Preud'hommes, damnés mécréants,

Lancettes, pendentifs, ogives, trèfles grêles
Où l'arabesque folle accroche ses dentelles
Et son orfèvrerie ouvrée à grand travail ;
Pignons troués à jour, flèches déchiquetées,
Aiguilles de corbeaux et d'anges surmontées ;
La cathédrale luit comme un bijou d'émail !

II

Mais qu'est-ce que cela ? Lorsque l'on a dans l'ombre
Suivi l'escalier svelte aux spirales sans nombre
Et qu'on revoit enfin le bleu,
Le vide par-dessus et par-dessous l'abîme,
Une crainte vous prend, un vertige sublime⁶⁶
A se sentir si près de Dieu⁶⁷!

vertige
vous

crainte

Ainsi que sous l'oiseau qui s'y perche, une branche⁷⁰,
Sous vos pieds qu'elle fuit la tour frissonne et penche,
Le ciel ivre chancelle et valse autour de vous ;
L'abîme ouvre sa gueule et l'esprit du vertige⁷¹,
Vous fouettant de son aile en ricanant voltige⁷²
Et fait au front des tours trembler les garde-fous⁷³.

pose

*Et les vieux clochers noirs arrachés à leur base
A la nue empruntant des basquines de gaze
Dansent le fandango comme de jeunes fous.*

Les combles anguleux avec leurs girouettes,
Découpent en passant d'étranges silhouettes
Au fond de votre oeil ébloui,
Et dans le gouffre immense où le corbeau tournoie,
Bête apocalyptique, en se tordant aboie
Paris éclatant, inouï !

Oh ! le coeur vous en bat : dominer de ce faite⁷⁴,
Soi chétif et petit une ville ainsi faite ;
Pouvoir d'un seul regard embrasser ce grand tout ;
Debout, là-haut, plus près du ciel que de la terre,
Comme l'aigle planant, voir au sein du cratère,
Loin, bien loin, la fumée et la lave qui bout !

De la rampe, où le vent par les trèfles arabes,
En se jouant, redit les dernières syllabes⁷⁵
De l'hosanna du Séraphin⁷⁶,
Voir s'agiter là-bas, parmi les brumes vagues,
Cette mer de maisons dont les toits sont les vagues ;
L'entendre murmurer sans fin !

Que c'est grand ! que c'est beau ! les frêles cheminées⁷⁷.

*Artistes, quel tableau
Magnifique tableau !*

De leurs turbans fumeux en tout temps couronnées,
Sur le ciel de safran tracent leurs profils noirs,

Et la lumière oblique aux arêtes hardies,
Jetant de tous côtés de riches incendies⁷⁴,
Dans la moire du fleuve enchâsse cent miroirs. *ses*

Comme en un bal joyeux un sein de jeune fille
Aux lueurs des flambeaux s'illumine et scintille
Sous les bijoux et les atours⁷⁵,
Aux lueurs du couchant l'eau s'allume, et la Seine⁸⁰ *brasiers*
Berce plus de joyaux, certes, que jamais reine
N'en porte à son col les grands jours⁸¹.

Des aiguilles, des tours, des coupoles, des dômes⁸² *Des flèches, des clochers*
Dont les fronts ardoisés comme des heaumes,
Des murs écartelés d'ombre et de clair, des toits
De toutes les couleurs, des résilles de rues,
Des palais étouffés où comme des verrues
S'accrochent des étaux et des bouges étroits !

Ici, là, devant vous, derrière, à droite, à gauche,
Des maisons ! des maisons ! le soir vous en ébauche
Cent mille avec un trait de feu !
Sous le même horizon, Tyr, Babylone et Rome,
Prodigieux amas, chaos fait de main d'homme⁸³
Qu'on pourrait croire fait par Dieu !

III

Et cependant, si beau que soit, ô Notre-Dame,
Paris ainsi vêtu de sa robe de flamme⁸⁴, *d'une*
Il ne l'est seulement que du haut de tes tours.
Quand on est descendu tout se métamorphose,
Tout s'affaisse et s'éteint : plus rien de grandiose⁸⁵,
Plus rien, excepté toi, qu'on admire toujours.

Car les anges du ciel, du reflet de leurs ailes⁸⁶, *de Dieu*
Dorent de tes murs noirs les ombres solennelles⁸⁷, *grands murs*
Et le Seigneur habite en toi.
Monde de poésie, en ce monde de prose,
A ta vue, on se sent battre au coeur quelque chose
L'on est pieux et plein de foi⁸⁸! *On*

Aux caresses du soir, dont l'or te damasquine⁸⁹, *rayons du soleil*
Quand tu brilles au fond de ta place mesquine,

Comme sous un dais pourpre un immense ostensorio⁹⁰, *rouge*
A regarder d'en bas ce sublime spectacle,
On croit qu'entre tes tours, par un soudain miracle⁹¹, *les*
Dans le triangle saint Dieu se va faire voir⁹²

Comme nos monuments à tournure bourgeoise
Se font petits, devant ta majesté gauloise,
Gigantesque soeur de Babel !
Près de toi, tout là-haut, nul dôme, nulle aiguille⁹⁵ ;
Les faites les plus fiers ne vont qu'à ta cheville⁹⁴,
Et ton vieux chef heurte le ciel.

*dans l'éther
hauts*

Qui pourrait préférer, dans son goût pédantesque⁹⁵,
Aux plis graves et droits de ta robe dantesque⁹⁶
Ces pauvres ordres grecs qui se meurent de froid,
Ces Panthéons bâtards, décalqués dans l'école,
Antique friperie empruntée à Vignole,
Et dont aucun dehors ne sait se tenir droit⁹⁷.

*routinier
A ta beauté sévère, à ton galbe*

peut

Ô vous, maçons du siècle, architectes athées,
Cerveilles dans un moule uniforme jetées,
Gens de la règle et du compas,
Bâissez des boudoirs pour des agents de change,
Et des huttes de plâtre à des hommes de fange ;
Mais des maisons pour Dieu, non pas !

Parmi les palais neufs, les portiques profanes,
Les Parthénon coquets, églises courtisanes,
Avec leurs frontons grecs sur leurs piliers latins,
Les maisons sans pudeur de la ville païenne,
On dirait, à te voir, Notre Dame chrétienne,
Une matrone chaste au milieu de catins !

Théophile Gautier
/1831⁹⁸

*Le manuscrit est daté de /
le 2^{ème} d'Octobre 1831.*

2) Lettre du vicomte de Lovenjoul à Maurice Dreyfous

Lettre de Lovenjoul à Dreyfous juste après le décès de Gautier, au sujet de l'édition des Œuvres complètes de l'auteur à entreprendre.

[Bruxelles,] 27 octobre 1872

Monsieur

Quoiqu'il soit bien tôt encore pour venir vous parler des *Œuvres complètes* de Théophile Gautier devant sa tombe à peine refermée⁹⁹, je cède au désir que j'éprouve de venir vous [parler] entretenir des réflexions que j'ai faites sur ce sujet pendant ces derniers jours, alors que la France entière rend enfin justice au grand artis-

te qu'elle vient de perdre, à l'homme dont le prodigieux talent ne s'est jamais trouvé au-dessous de sa tâche, et dont les grandes qualités de poète, de styliste, de romancier, *de peintre*, ont produit un ensemble qui n'a d'équivalent dans aucune œuvre de la littérature française depuis qu'elle existe ; s'il laisse malheureusement bien des œuvres interrompues, il n'aura pas du moins, comme tant d'autres de ses contemporains, produit des œuvres médiocres, chétives, maigres enfants nés d'une vieillesse débile ; son génie n'a pas eu de déclin et ses derniers travaux sont absolument dignes de sa plume incomparable.

Si vous avez toujours le projet de faire ses *Œuvres complètes*, [*mot rayé illisible*] vous pouvez compter, je vous l'ai dit, sur mon concours le plus dévoué, concours que le grand écrivain voulut bien me demander après lui, lors de notre unique entrevue, chez moi, en 1871 ; voici, à mon avis, comment il faudrait procéder en ce cas :

1°. *Avant tout*, vous assurer le droit de réimpression des œuvres qui ne vous appartiennent pas.

2°. Ne plus réimprimer ceux des livres de votre bibliothèque qui viendraient à s'épuiser, afin de procéder à un nouveau classement de toutes ses œuvres que je voudrais voir reparaître dans l'ordre chronologique.

3°. Lancer des prospectus annonçant une souscription, comme vous l'avez fait pour le Musset¹⁰⁰, aux *Œuvres complètes* ; seulement ne pas fixer le nombre de volume et faire toute l'édition en volumes in-12, à 3 fr 50 en engageant les souscripteurs à ne payer que les volumes parus ; si vous faisiez cette souscription dans un délai assez rapproché, vous auriez dans ce moment un grand nombre de souscripteurs.

4°. Faire en même temps un appel au public pour obtenir communication de tout ce qu'il peut posséder de vers et de lettres ou d'articles inédits ou inconnus.

5°. Mon projet, si vous réclamez mon concours, serait de diviser l'Œuvre en séries caractérisées telles que :

Poésies

Romans et nouvelles

Théâtre

Voyages

Caprices et fantaisies

Portraits d'écrivains et d'artistes

Salons

Les arts et les lettres en France pendant quarante ans. 1831-72.

Ces derniers titres sont à discuter. Il faudrait ouvrir l'œuvre par le travail que Théophile Gautier a publié sur lui-même en 1867 dans *Les Sommités contemporaines*¹⁰¹, et qui est hélas presque complet. Si vous admettez mon idée, nous aurions par exemple deux volumes de poésies, établies dans l'ordre chronologique, en lais-

sant bien entendu chaque volume dans l'ordre où l'auteur l'a publié pour la première fois, et toute une série de poésies non réunies ; à ce propos, il faudrait obtenir de la Princesse Mathilde, la copie de son volume de sonnets (tiré à 1 exemplaire), et des autres choses qu'elle peut avoir. Nous ferions de même pour les Romans et nouvelles qui commenceraient à *La Cafetière* (1831) pour finir à *l'Eau forte de Piranèse* (1866)¹⁰², la matière se divise très bien, j'en ai déjà fait la table et tout se diviserait en volumes réguliers qui laisseraient *Mlle de Maupin*, *Le Capitaine Fracasse*, etc. en volumes réguliers comme aujourd'hui¹⁰³. Quand on en serait aux mélanges si considérables, et par conséquent lourds à éditer, je vous conseillerais de prendre un titre générique, comme celui que j'ai indiqué, et de ne pas *tomer* ; sur chaque volume on mettrait la date de la série qu'il contient : 1840-42 par exemple, et de la sorte chaque volume pourrait se vendre isolément.

6°. En tout cas, ne pourriez-vous faire commencer à la Bibliothèque rue Richelieu, les copies de la *Presse*, à partir de 1837, puisque 1836 y manque ; vous avez sur mon catalogue l'indication des articles qui me manquent et ce serait toujours autant de fait en attendant de découvrir *La Charte de 1830* et *la Presse, année 1836*, qui sont les seules choses qui me manquent à ma connaissance. M de Gourjault ne les a-t-il pas¹⁰⁴ ?

7°. N'avez-vous aucune base pour les dates de composition du prologue de *Struensée* et de *L'Amour souffle où il veut*¹⁰⁵ ? Cela serait nécessaire dans une édition chronologique ; cette pièce qui n'a jamais été terminée, quoiqu'en dise la note, n'avait-elle pas du moins un plan connu qui permettrait de donner en note la marche des scènes qui [*mot rayé illisible*] devaient suivre ? Il y a plusieurs fautes dans le volume, entre-autres *Yanko* n'a pas été joué en *mai* mais en *avril* 1858¹⁰⁶, et les tziganes *campent* et non pas : *rampent* dans la Pusta [?]. La version du *Sélam*¹⁰⁷, qui vient je crois de moi, est incomplète, et il eut fallu rétablir aux pièces de théâtre le nom des artistes et les dates de représentation, comme cela s'est fait aujourd'hui à tous les Théâtres complets réimprimés depuis quelques années.

8°. Vous m'avez parlé lors de votre visite chez moi, de certains cartons où le grand poète ne voulait pas laisser fouiller et que, disiez-vous, il m'aurait confiés ; je suis tout à votre disposition si vous désirez que j'en prenne connaissance ; je pourrais vous dire de suite si les travaux qu'ils renferment sont inédits ou imprimés, car je connais parfaitement toute son oeuvre.

Si toutes ces propositions vous semblent mériter votre attention, je vous offre de classer chronologiquement toute l'œuvre quand vous aurez les copies de celles qui me manquent, on ne peut guère commencer à classer avant d'avoir tout réuni ; il faudrait alors me fournir aussi un exemplaire de toute son œuvre imprimée en volumes afin que je puisse morceler et classer à nouveau tout ses travaux ; j'annoterai chaque article s'il y a lieu et je ferai un travail d'ensemble que je crois être seul à pouvoir faire aujourd'hui, en outre d'après le sentiment de l'auteur lui-même et d'après les instructions qu'il m'a données ici ; il va sans dire que mon concours

serait absolument désintéressé ainsi que la communication de tout ce que je possède du grand poète, dont il n'y aurait rien à payer que les copies, quand elles seraient nécessaires ; la seule chose à laquelle je tiens en compensation, c'est de diriger le classement et d'avoir *la certitude* que ce sont bien les Œuvres complètes auxquelles je travaille ; car pour classer quelques volumes de plus et ne point avoir un jour fait connaître l'ensemble, je préférerais ne point m'en mêler ; en tous cas ne réimprimez pas de suite *Les Jeune-France* ni les *Tableaux de Montagne*, car ce serait enlever l'attrait des Œuvres complètes que de publier d'abord à part tout ce qui les rendra intéressantes¹⁰⁸.

J'espère Monsieur que ma trop longue lettre ne vous semblera pas importune malgré les douloureuses préoccupations où vous êtes encore plongé ; veuillez n'y voir qu'une preuve de mon admiration sincère pour votre auteur bien aimé et croyez que je serai très heureux si je puis aider un jour à la mise en valeur (tout à fait incognito bien entendu) de ses Œuvres complètes. Ne pourriez-vous [me donner] m'envoyer les 4 vers ou leur copie du moins¹⁰⁹.

Vicomte Ch. de Spoelberch

Inutile de vous dire que si la souscription pour sa statue prend, je vous chargerai de souscrire de ma part.

Bibliothèque de l'institut de France, Collection Spoelberch de Lovenjoul. G 1161, chemise Charpentier, pièce 7. L.a.s. de Lovenjoul à Charpentier, [Bruxelles,] 27 octobre 1872.

Cécile AVALLONE-LE TOURNEAU
Catherine GAVIGLIO - FAIVRE D'ARCIER

NOTES

¹ Lignes écrites par Théophile Gautier au sujet des Œuvres complètes de Mme de Girardin et citées par Lovenjoul dans son introduction à son *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, Paris, Charpentier, 1887, p. VI.

² Les trois premières parties de cette communication ont leur source dans la thèse d'École des chartes de Catherine Gaviglio : "Le Vicomte de Spoelberch de Lovenjoul (1836-1907), un collectionneur et ses libraires." Réalisée sous la direction de Mme Annie Charon, professeur à l'École des chartes, cette thèse a été soutenue le 24 mars 1999 à l'École des chartes. Les recherches sont actuellement poursuivies en doctorat, sous la direction de Monsieur André Guyaux, directeur du Centre d'études sur les "Correspondances, mémoires et journaux intimes des XIX^e et XX^e siècles" à l'université de Paris-IV. Les sources de la recherche sont avant tout la correspondance du vicomte et ses dossiers, conservés dans le fonds Lovenjoul à la bibliothèque de l'Institut de France. Les cotes qui seront indiquées y font référence.

³ Son père collectionnait les porcelaines chinoises et son oncle les essences rares de conifères.

⁴ Lovenjoul fut associé notamment à l'édition des *Œuvres complètes* de Nerval et de Balzac.

⁵ Cet aspect de la formation de Lovenjoul a fait l'objet du DEA de Catherine Gaviglio, soutenu en juin 1998 sous la direction de M. André Guyaux et consistant en l'édition de la correspondance échangée entre Lovenjoul et Michel Lévy (1865-1875).

⁶ Goncourt (Jules et Edmont de), *Journal*, Paris, Laffont, 1989, t. III p. 264 [1^{re} éd. Charpentier 1887-1896].

⁷ Gérard de Senneville, *La Présidente. Une égypte au XIX^e siècle*, Paris, Stock, 1998, p. 217-219.

⁸ La notice biographique consacrée à Lovenjoul dans l'édition de la *Correspondance générale de Théophile Gautier*, fait état d'un fils qu'aurait eu le vicomte et dont le décès aurait expliqué le legs de la bibliothèque à l'Institut de France (t. VIII, p. 488-489). Nous remercions Mme Claudine Lacoste de nous avoir indiqué que ce renseignement provenait de Jacques Suffel. Cependant, dans toutes les sources examinées jusqu'à présent dans le cadre de nos recherches (correspondance de Lovenjoul, souvenirs de ses contemporains, même de son secrétaire), jamais nous n'avons trouvé mention de ce fait.

⁹ Voici le titre des ouvrages acquis par Lovenjoul au cours de ses premières années. 1852 [Lovenjoul écrit Gautier] : *Voyage en Espagne, Italia, Nouvelles, Mademoiselle de Maupin, Poésies complètes* (éd. 1845), *Œuvres humoristiques, Caprices et Zigs-Zags, Les Deux Étoiles ou partie carrée, Un trio de romans (Jean et Jeannette, Militona, Arria Marcella), Les Roués innocents, Émaux et Camées, La Peau de Tigre* (Nouvelles), *La Croix de Berny*, avec Sandeau, Méry et Delaunay, *Les Grotesques* (2 ex.), *Les Beautés de l'Opéra*, avec Janin et Chasles. 1853 [Lovenjoul cesse d'écrire Gautier avec un h] : *Regardez mais ne touchez pas* (comédie) par Gautier et B. Lopey, *Celle-ci et celle-là*, *Le Diable à Paris* (avec d'autres : Gozlan, Sand, Karr, Balzac, Musset, etc.), *Salmis de nouvelles* (avec Cormenin, Ducamp, etc.), *Le Salon de 1847, La Juive de Constantine* 2^e (drame) avec Parfait, *Pierrot posthume* 4^e avec Siraudin (arlequinade), *Le Voyage en Espagne* (vaudeville) avec Siraudin, *Le Tricorne enchanté* avec Siraudin (bastonnade) 5^e, *Paquerette* (ballet) avec Saint-Léon (6^e), *Giselle* (ballet) avec Saint Georges 7^e, et *La Péri* (ballet) avec Coralli 8^e, *Les Noces de Cana* (notice), *Œuvres choisies de Gavarni* (caricaturiste) notices par Gautier, Gozlan, Barthet etc, 4 ex. 1854 : *Constantinople* ; *Les Guêpes* (février 1843) avec Hugo et Lamartine ; *La Couronne de bluets* avec A. Houssaye ; *Le Sélam* (symphonie) ; *Zigs-Zags* ; *Gemma* (ballet) avec Cerrito ; *La Comédie de la mort*. 1855 *Théâtre de poche*.

G 1202. Catalogue livre d'entrée autographe de Lovenjoul.

¹⁰ De 1850 à 1855, on ne relève en effet dans les catalogues du vicomte que cinq titres.

¹¹ *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, Paris, Charpentier, 1887, p. I.

¹² Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, Paris, Charpentier, 1887, p. I-III.

¹³ Le dossier Gautier est conservé sous la cote G 1146 "Notes et documents bibliographiques recueillis par le vicomte de Spoelberch de Lovenjoul.", f^o 291-371.

¹⁴ L.a.s. de Lovenjoul à Théophile Gautier, Bruxelles, 25 novembre 1863. G 1173, chemise Gautier, pièce 1. Publiée dans la *Correspondance générale de Théophile Gautier*, t. VIII, Genève-Paris, Droz, p. 204-205.

¹⁵ Gautier y était arrivé le 17 juin, chez son fils, pour faire connaissance avec son petit-fils. Voir, au sujet du séjour bruxellois de Gautier : Claude-Marie Senninger, *Théophile Gautier, une vie, une œuvre*, Paris, Sédès, 1994, p. 514.

¹⁶ L.s. de Michel Lévy à Lovenjoul. Paris, 22 juin 1871. G 1181, chemise Lévy, pièce 93.

¹⁷ L.s. de Michel Lévy à Théophile Gautier. Paris, 22 juin 1871. G 1181, chemise Lévy, pièce jointe à la 93 (*Corr. Gén.*, tome XI, p.203).

¹⁸ Max Deauville, "Le Vicomte de Spoelberch de Lovenjoul", *Mercure de France*, 16 décembre 1907, p. 651.

¹⁹ Il apprit en effet ce jour là qu'il était l'auteur d'un article anonyme intitulé "Le Paradis des chiens" (*Le Figaro*, 16 décembre 1836) alors qu'il était persuadé d'avoir écrit "Le Paradis des chats".

²⁰ P.a. de Lovenjoul intitulée : « Réponses faites par Th. Gautier lui-même, chez moi le 21 juin 1871 à Bruxelles ». G 1095, fol.102-103.

²¹ Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Gautier*, Paris, Charpentier, 1887, p. IV.

²² Cité par Max Deauville, "Le Vicomte de Spoelberch de Lovenjoul", *op. cit.*, p. 651.

²³ *Moderne est le palais, mais le blason ancien,
Peint par Van Eyck au coin des portraits de famille
Rangés en ex-voto sur le vieil or qui brille,
Le jeune hôte du lieu le revendique sien.*

Cité par Max Deauville, *op. cit.*, p. 651.

²⁴ Cité par Lovenjoul dans *Histoire des œuvres de Gautier*, Paris, Charpentier, 1887, p. IV-V. (*Corr. Gén.*, tome XII)

²⁵ L.a.s. de Dreyfous à Lovenjoul, Paris, 26 juin 1872. G 1161, chemise Charpentier, pièce 2. Voici comment Lovenjoul obtint ces vers. Dreyfous lui écrivit la veille du décès du poète : « J'ai commis un

vol qui vous sera sensible j'espère. J'ai volé les 4 vers qui commençaient votre sonnet. Si les enfants ne me les réclament pas je vous en ferai hommage ce sont les 4 derniers vers du grand poète : c'est pour vous qu'il les a écrits.» (L.a.s. de Dreyfous à Lovenjoul, Paris, 22 octobre 1872. G 1161, chemise Charpentier, pièce 5). L'honnêteté de Lovenjoul dut être un peu choquée de ce procédé : le 11 novembre il reçut, sans doute à sa demande, seulement un fac-similé. Il ajouta : «quel regret pour moi que ce ne soit qu'un quatrain au lieu d'un sonnet ! »

²⁶ Outre la rente que lui accorda Charpentier, Dreyfous envisageait de demander, avec l'aide de Lovenjoul, une décoration (accompagnée d'un complément financier) au Tsar de Russie...

²⁷ Voir cette lettre en annexe.

²⁸ P.a.s. de Lovenjoul à Dreyfous, Bruxelles, 11 novembre 1872. G 1161, chemise Charpentier, pièce 10.

²⁹ L.a.s. de Dreyfous à Lovenjoul, Paris, 16 novembre 1872. G 1161, chemise Charpentier, pièce 11.

³⁰ On peut identifier, par la correspondance, la participation de Lovenjoul aux volumes suivants (ceux qui sont suivis d'une astérisque semblent être restés à l'état de projet ; il n'en a, du moins, été retrouvé aucune trace) : *Poésies* (1873), *Portraits contemporains* (1873), *Les Jeune-France* (1873), *Souvenirs du romantisme* (1874), *Italia* (1875), *Théâtre annoté* (1875), *Poésies* (1875-1876 puis projet en 1878). Le vicomte suivit également les projets d'édition suivants, non aboutis à notre connaissance : *La Belle Jenny* (1889) et *La Peau de Tigre* (1893).

³¹ L.a.s. de Dreyfous à Lovenjoul, Paris, 19 mars 1875. G 1161, chemise Charpentier, pièce 42.

³² Notons aussi que c'est semble-t-il Dreyfous qui fit découvrir au collectionneur les dessins de Gautier : le 28 mai 1875, il lui en envoya deux, en les qualifiant de pure fantaisie, mais en précisant que Gautier en aurait, selon ses sœurs, réalisé ainsi entre deux et trois mille. Nul doute que cela détermina Lovenjoul à rechercher aussi ces reliques du poète.

³³ Lovenjoul était entré en relation avec Quantin en 1877 grâce à la famille Lévy car c'est à lui qu'avait été confiée l'impression de l'*Histoire des œuvres de Balzac*, publié chez Calmann Lévy en 1879. La publication en avait d'ailleurs été très longue (quatre ans), notamment en raison des lenteurs de l'imprimeur surnommé "Quantin Duretard". Quantin imprima plus tard un article de Lovenjoul préalablement paru dans *Le Livre* du 10 mars 1882 : *Projets littéraires de Théophile Gautier*, et qui sera repris en 1894 dans les *Lundis d'un chercheur* (Calmann-Lévy). L'imprimerie d'A. Quantin, imprimeur de la Chambre des députés, était située au n° 7, rue Saint-Benoît.

³⁴ Sans doute Lovenjoul désirait-il que son *Histoire des œuvres de Gautier* soit le complément indispensable et le couronnement de l'édition des *Œuvres complètes*, comme son *Histoire des œuvres de Balzac* était venue parachever, en 1879, l'édition dite *ne varietur* des *Œuvres complètes* de Balzac publiées par la maison Lévy.

³⁵ Les différentes séries se décomposaient comme suit : Romans et nouvelles (2 598 p.), Salons (2 762 p.), Voyages (2 120 p.), Nature chez elle (81 p.), Théâtre (594 p.), Poésies (524 p.), Critique d'art (1 029 p.), Portraits et études littéraires et artistiques (727 p.), Critique (198 p.), Art dramatique (12 063 p. en individualisant chaque morceau ou 11 282 p. en les faisant suivre). G 1095, fol. 26.

³⁶ On ignore à quel éventuel biographe Lovenjoul songeait au sujet de cette vie de Gautier ; en revanche, à propos des textes manquants, il avait noté à propos des voyages : «Il manque à cette série, la copie de deux livraisons des *Trésors d'art de la Russie* et beaucoup de feuillets de voyage non imprimés en volumes jusqu'ici. On ne pourra les évaluer que dans la série des feuillets.» G 1095, fol. 18.

³⁷ P.a. de Lovenjoul. G 1095, fol. 31-32.

³⁸ P.a.s. de Lovenjoul à Francisque Sarcey, Bruxelles, 4 août 1896, fol. 35-36.

³⁹ Dans un brouillon de contrat non daté, Lovenjoul avait même prévu qu'en cas d'interruption de la publication pendant trois mois ou en cas d'abandon, ses engagements cesseraient de droit : il redeviendrait alors maître de tout ce qu'il possédait. Sur ce même brouillon, il définissait le titre des différentes séries de critiques : *Les Arts et les lettres en France au XIX^e siècle. — Règne de Louis-Philippe — La République de 1848 — Le Second Empire et sa chute*. P.a. de Lovenjoul. G 1095, fol. 34.

⁴⁰ L.a.s. de Lovenjoul à Francisque Sarcey, Bruxelles, 12 août 1896. G 1095, fol. 37.

⁴¹ J. Lamarre. Commissionnaire en librairie. 235 bis, rue de Vaugirard. Paris — 15^e. M. Couët, correspondant de Lovenjoul chargé du projet éditorial au point de vue financier, définissait Lamarre comme «un éditeur dans l'enthousiasme de ses débuts» et dont l'«intention en publiant l'œuvre critique de Théophile Gautier serait d'attirer l'attention sur sa maison», «même si elle ne devait rien lui rapporter,

- il l'entreprendrait volontiers.» L.a.s. de Couët à Lovenjoul, Paris, 30 octobre 1905. G 1095, fol. 58.
- ⁴² L.a.s. de Jules Lamarre à Lovenjoul, Lille (café Jean), 16 novembre 1905. G 1095, fol. 45.
- ⁴³ *Ibid.*
- ⁴⁴ Avec vingt volumes, il estimait le coût de l'opération à environ 40 000 francs, avec cinquante volumes à 60 000 francs. La souscription, à fixer à 200-300 francs, si l'on espérait pas d'autres bénéfices que celui de la vente de cent exemplaires supplémentaires, serait trop forte pour envisager alors une édition sur papier de Hollande.
- ⁴⁵ « Il est peu probable que l'on puisse compter ici sur les amateurs qui souscrivent, les yeux fermés, aux livres modernes pourvu que le prix soit extraordinaire. » L.a.s. de Couët à Lovenjoul, Paris, 7 novembre 1905. G 1095, fol. 64.
- ⁴⁶ C 1456-1467, Théophile Gautier, *Œuvres complètes*. Dans 12 boîtes, sont classés par ordre chronologique (du 16 avril 1831 au 1^{er} août 1898) presque tous les textes de Gautier parus dans les journaux : Lovenjoul avait rassemblé, dans la mesure du possible, un exemplaire de chacun des périodiques contenant de la prose ou des vers de Gautier, preuve qu'il avait certaines collections en double. Tous les textes n'y sont pas cependant, comme les articles anonymes parus dans le *Figaro* à partir du 1^{er} octobre 1836. Au sujet de ces derniers, le vicomte explique lui-même la raison de l'absence de certaines pièces : « la collection absolument complète de ces années est introuvable, même à Paris, dans les bibliothèques de l'État. » (*Histoire des œuvres*, p. 96-97).
- ⁴⁷ L.a.s. de Lovenjoul à Dreyfous, Bruxelles, 10 décembre 1872. G 1161, chemise Charpentier, pièce 13.
- ⁴⁸ L.a.s. de Lovenjoul à Dreyfous, Bruxelles, 2 février 1873. G 1161, chemise Charpentier, pièce 14.
- ⁴⁹ L.a.s. de Dreyfous à Lovenjoul, Paris, 4 mars 1873. G 1161, chemise Charpentier, pièce 17.
- ⁵⁰ L.a.s. de Dreyfous à Lovenjoul, Paris, 11 novembre 1874. G 1161, chemise Charpentier, pièce 38.
- ⁵¹ Dreyfous avait, à ce sujet, devancé les espérances du vicomte en lui disant : « Mais ce qui serait d'un vif intérêt de bibliophilie ou de lettrés (sans aucun charme d'ailleurs pour le grand public), ce serait de placer les dates au-dessous des pièces dont on retrouverait les dates de naissance. L.a.s. de Dreyfous Lovenjoul, Paris, 7 novembre 1872. G 1161, chemise Charpentier, pièce 9.
- ⁵² L.a.s. de Lovenjoul à Dreyfous, Bruxelles, 11 novembre 1872. G 1161, chemise Charpentier, pièce 10.
- ⁵³ L.a.s. de Dreyfous à Lovenjoul, Paris, 2 décembre 1874. G 1161, chemise Charpentier, pièce 39.
- ⁵⁴ « Ce volume accompagné de précieuses dessins et autographes », selon la note manuscrite de Lovenjoul en tête de l'ouvrage, contient en effet 13 pièces manuscrites dont 3 avec dessin à la plume signé de T. Gautier, 2 dessins et une eau-forte signés également par T. Gautier.
- ⁵⁵ Lovenjoul possède quatre exemplaires de l'édition des *Poésies complètes* de 1875-1876 : C 1789-1790 est l'exemplaire de conservation, C 1791-1792 est un précieux exemplaire sur papier de Chine contenant la pièce « Musée Secret ». Enfin C1793-1794 est un exemplaire interfolié non annoté.
- ⁵⁶ 1 : « Notre Dame Ode à Victor Hugo ».
- ⁵⁷ 1 et 2 : « Stagnent ignoblement nos plus vertes années ». Dans ce cas précis nous ne savons pas d'où vient le mot « pensées » que Lovenjoul signale également sur l'exemplaire de 1845 (C1787). Peut-être s'agit-il d'une autre version autographe.
- ⁵⁸ 2 : « Las de toujours toucher mon horizon du doigt ». Lovenjoul ne mentionne pas cette inversion.
- ⁵⁹ 2 : « Oscille comme un ballon d'or ».
- ⁶⁰ 1 : « Tons à faire trouver Rubens et Gudin pâles ».
- ⁶¹ 1 : « Le jour qui fuit revêt la basilique sainte ». 2 : « Le jour qui fuit revêt la métropole sainte ».
- ⁶² 2 : « Ebauchée à grands traits à l'horizon en feu ». Variante non relevée par Lovenjoul.
- ⁶³ 1, 3 : « Semblent les deux longs bras que la ville en prière », « Semblent les bras géants que la ville en prière ».
- ⁶⁴ 2, 3 et 4 : « Les roses de vitraux en rouges étincelles ».
- ⁶⁵ 2 : « Jetant au front des tours, aux flancs noirs des murailles ». Si sur l'exemplaire de 1875-1876, Lovenjoul ne mentionne pas cette variante, sur celui de 1845, il le fait directement sur le texte en ajoutant le pluriel « aux flancs noirs ».
- ⁶⁶ 2 : « Légendes du vieux temps, merveilleuses histoires ».
- ⁶⁷ 2 : « Preud'hommes, damnés mécréants ».
- ⁶⁸ 1 : « Un vertige vous prend, une crainte sublime ».
- ⁶⁹ 2 : « à vous sentir si près de Dieu ».

- 70 1 : « Ainsi que sous l'oiseau qui s'y pose ».
- 71 1, 2 : « Et les vieux clochers noirs arrachés à leur base ».
- 72 1, 2 : « A la nue empruntant des basquines de gaze ».
- 73 1, 2 : « Dansent le fandango comme de jeunes fous ».
- 74 2 : « Ah ! le coeur vous en bat, dominer de ce faite ». Variante non signalée par Lovenjoul.
- 75 2 : « Redit en se jouant les dernières syllabes ». Inversion non signalée par Lovenjoul.
- 76 1 : « De la chanson du Séraphin ».
- 77 1 : « Artistes, quel tableau ! les frères cheminées » 2 : « Magnifique tableau - les frères cheminées ».
- 78 1, 2 : « Jetant de tous côtés ses riches incendies ».
- 79 2 : « Sous les bijoux et les atours ». Variante non signalée par Lovenjoul.
- 80 2 : « Aux brasiers du couchant l'eau s'allume, et la Seine ».
- 81 2 : « N'en mit à son col les grands jours ». Variante non signalée par Lovenjoul.
- 82 2 : « Des flèches, des clochers, des coupoles, des dômes ».
- 83 2 : « Amas prodigieux, chaos fait de main d'homme ».
- 84 1, 2 : « Paris ainsi vêtu d'une robe de flamme ».
- 85 2 : « Tout s'efface et s'éteint plus rien de grandiose ». Variante non signalée par Lovenjoul.
- 86 2 : « Car les anges de Dieu du reflet de leurs ailes »
- 87 2 : « Dorent de tes grands murs [...] », 1 : « Percent de tes murs noirs[...] », cette variante n'est pas relevée par Lovenjoul.
- 88 2 : « On est pieux et plein de foi ».
- 89 2 : « Aux rayons du soleil dont l'or te damasquine »
- 90 2 : « Comme sous un dais rouge un immense ostensor ».
- 91 1 : « On croit qu'entre les tours par un soudain miracle ».
- 92 1 : « Dans le triangle saint Dieu va se faire voir ». Inversion des verbes non annotée par Lovenjoul.
- 93 1 : « Près de toi, dans l'éther [...] », 2 : « Là haut, auprès de toi, [...] », cette dernière variante n'est pas annotée par Lovenjoul.
- 94 1 : « Les faites les plus hauts ne vont qu'à ta cheville », 2 : « Les plus fiers ne te vont au plus qu'à la cheville », cette variante n'est pas annotée par Lovenjoul.
- 95 1 : « Qui pourrait préférer routinier pédantesque ».
- 96 1 : « A ta beauté sévère, à ton galbe dantesque ».
- 97 2 : « Et dont aucun dehors ne peut se tenir droit ».
- 98 1 : octobre 1831. 2 : D. 1831. Dans l'exemplaire de 1845, Lovenjoul ajoute en note « Annales Romantiques, 1834 ».
- 99 Théophile Gautier venait de rendre l'âme le 23 octobre 1872.
- 100 *Œuvres complètes d'Alfred de Musset*, nouvelle édition, Charpentier 1867, 10 vol. in-32.
- 101 «Sommités contemporaines. M. Théophile Gautier», *L'Illustration*, 9 mars 1867, réimpr. en 1868 dans les *Sommités contemporaines* éditée par *L'Illustration*. Il s'agit d'un article autobiographique, publié par Charpentier en 1874 dans les *Portraits contemporains*.
- 102 *La Cafetière, conte fantastique*, publiée dans le *Cabinet de lecture* du 4 mai 1831, fut reprise ensuite dans divers volumes. Dans l'édition Charpentier, elle fut placée après la nouvelle édition des *Jeunes-France*. «Mademoiselle Daphné ; eau-forte dans la manière de Piranèse», dernière nouvelle écrite par Gautier, fut publiée dans la *Revue du XIX^e siècle*, n° 1, 1^{er} avril 1866. Elle fut reprise dans la *Gazette de Paris* (2-9 avril 1872). Charpentier la publia en 1881 dans un petit-volume in-32 illustré de deux vignettes, sous le titre de *Mademoiselle Dafné* ; elle était suivie de trois autres nouvelles.
- 103 *Mademoiselle de Maupin. Double amour* (1835) et *Le Capitaine Fracasse* (1861) connurent plusieurs éditions Charpentier, la première notamment en 1877, 1878, 1880 et 1883, le second notamment en 1881.
- 104 Le comte Olivier de Gourjault, ami de Gautier et son compagnon lors de son voyage en Russie en 1861, fut ainsi évoqué par Lovenjoul dans son *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*: «le fidèle ami du poète, devenu le nôtre» (p. XLV).
- 105 *L'Amour souffle où il veut*, comédie en trois actes et en vers, pièce publiée quelques jours avant la mort de l'auteur, dans le *Théâtre*, Charpentier, 1872. Gautier avait commencé la pièce peu après 1848, il s'en occupa pendant plus de vingt ans et ne la termina jamais. Le *Prologue de Struensée* [drame de Michel

Beer, musique de Meyerbeer], écrit vers 1853, fut publié avec la mention "inédit" dans le volume de Théâtre de 1872. Charpentier republia ces deux textes dans l'édition du Théâtre de 1877.

¹⁰⁶ *Yanko le Bandit*, ballet-pantomime en deux actes de Gautier, mis en musique par Deldevez [Paris, Porte-Saint-Martin, jeudi 22 avril 1858].

¹⁰⁷ *Le Sélam, scènes d'Orient*, symphonie descriptive en cinq tableaux, poésies de Théophile Gautier, musique d'Ernest Reyer, Paris, impr. Claye, 1850, 12 p. [Théâtre-italien, 5 avril 1850]. Des fragments avaient été repris dans le *Mousquetaire* du 12 mai 1854 et dans la réimpression par Charpentier du Théâtre de Gautier en 1872. L'édition de 1877 en donna le texte complet.

¹⁰⁸ La publication des *Jeunes-France* (1833) avait été interdite pendant toute la durée du Second Empire ; Charpentier en donna une version définitive, pour la première fois conforme à l'édition originale, en 1873. Il la reprit en 1881 et 1884. *Les Vacances du Lundi, tableaux de montagnes* est le titre d'une série d'articles publiés dans le *Moniteur universel* du 31 août au 14 novembre 1868. Ils furent réimprimés sous ce titre, avec d'autres articles, en 1881 chez Charpentier.

¹⁰⁹ Allusion au premier quatrain du sonnet que Gautier destinait à Lovenjoul et que la mort l'empêcha d'achever. Le vicomte en obtint copie.

L'UNIVERS POÉTIQUE

**LES POEMES DE LA MOMIE
INFLUENCE DE L'IMAGINAIRE ORIENTALISTE ET EGYPTISANT
DE THEOPHILE GAUTIER
DANS L'ŒUVRE DE CHARLES BAUDELAIRE**

Rares sont les chercheurs et les critiques qui n'aient, à un moment, cru déceler telle ou telle concordance entre les oeuvres de Théophile Gautier et celles de Charles Baudelaire. Des poèmes comme « La Beauté » sont, on le sait, parmi les pièces baudelairiennes les plus proches de l'esthétique personnelle à l'auteur d'*Emaux et Camées*. Rappelons, pour ne citer qu'un exemple, que le poème « Rêve parisien » appartenant à la deuxième section des *Fleurs du Mal* détient certainement un record en matière de réminiscences littéraires et artistiques, puisque, fondé sur une création architecturale de Henry Edward Kendall, il s'est également inspiré de plusieurs éléments découverts dans *Mademoiselle de Maupin* et *Une Nuit de Cléopâtre*, - conte fantastique dont les descriptions sont à l'origine de ce mirage urbain, de cette ville onirique, qui, en fait d'exotisme, ressortirait pour cette raison à l'orientalisme.

Mais plutôt que de reprendre à notre compte des filiations maintes fois mises en évidence, c'est à l'examen d'une série d'images communes aux ouvrages des deux auteurs que nous souhaitons nous attacher, parce qu'elles structurent à elles seules nombre de textes critiques, poétiques ou romanesques. En conséquence, si les emprunts de Baudelaire à l'œuvre de Gautier ont depuis longtemps fait l'objet d'un recensement scrupuleux, force est de constater qu'une autre forme d'échanges a été moins commentée, sans doute parce que l'on croit trop souvent que la création baudelairienne a échappé à de semblables influences.

Evoquer l'âme des mots

Nous en voulons pour preuve une première image qui, pour explicite qu'elle soit (puisque relevable dans toutes sortes de productions : poésies, essais, nouvelles, journaux intimes, critiques d'art etc....), n'a peut-être pas toujours été prise en considération. Cette image figure pourtant dans la célèbre dédicace des *Fleurs du Mal* et démontre, par sa seule présence, le rôle important que celle-ci a joué dans la conception de l'art et de la fonction de l'artiste prônée par les deux auteurs. L'expression sur laquelle nous devons porter notre attention est bien sûr celle du « parfait *magicien* »¹ qui renvoie, -nous allons brièvement le rappeler- à d'autres formules enregistrées avant et après la première édition des *Fleurs du Mal*.

Pourquoi ne pas partir de l'un de ces portraits émaillés en effet d'allusions à la création littéraire comme pratique magique, que Gautier a dressés de Baudelaire, au cours desquels sont dépeintes en ces termes la méthode et l'esthétique guidant l'inspiration de celui qui le désignait comme son « maître et ami » :

En remuant dans son *chaudron* toutes sortes d'ingrédients fantasmatiquement bizarres et *cabalistiquement vénénéux*, Baudelaire peut dire comme les *sorcières* de Macbeth : « Le beau est horrible, l'horrible est beau ».

Et plus loin d'ajouter :

Nulle part la soif de l'air vierge et pur(...) ne s'accuse plus ardemment que dans ces pièces qu'on a taxées d'immorales, comme si la flagellation du vice était le vice même, et qu'on *fût un empoisonneur pour avoir décrit la pharmacie toxique des Borgia*. Cette méthode n'est pas neuve, mais elle réussit toujours, et certains gens affectent de croire qu'on ne peut lire *Les Fleurs du Mal* qu'avec un masque de verre comme en portait *Exili* quand il travaillait à sa fameuse *poudre de succession*.

Cette « pharmacie » (et nous verrons plus bas combien l'usage de ce mot est lourd d'intentions) tend, que Gautier s'en défende ou qu'il le revendique, à identifier le travail de l'artiste à celui d'un préparateur de produits mortels, - à rapprocher l'encre et le venin, le poète et le sorcier, - le beau et le funèbre.

En 1859, Baudelaire avait de son côté dépeint « la muse de Théophile Gautier » à travers une longue métaphore dont la conclusion, quoi qu'il en assure, ne doit rien au hasard :

(...) qui ne se rappelle le festin de Pharaon, et la danse des esclaves, et le retour de l'armée triomphante, dans *Le Roman de la Momie* ? L'imagination du lecteur se sent transportée dans le vrai ; elle respire le vrai ; elle s'enivre d'une seconde réalité créée par la sorcellerie de la Muse. Je n'ai pas choisi l'exemple ; j'ai pris le premier qui s'est offert à ma mémoire ; j'en aurais pu citer vingt.

Profitons de cet exemple pour souligner l'idée suivante : *Le Roman de la Momie*, qui s'inspire, dans sa quasi-totalité, de l'histoire biblique, s'est effectivement efforcé de mettre en images archéologiques une suite d'événements légendaires, une fabulation. Et c'est justement cette tension entre les sources mythiques et rationalistes qui a dû emporter l'adhésion de Baudelaire, à l'aurore d'un second demi-siècle en partie gouverné par le réalisme et le positivisme. En conservant à l'imagination (cette « reine des facultés ») un rôle prépondérant dans l'élaboration de l'œuvre littéraire, Gautier témoignait d'une double préoccupation, d'une double exigence très baudelairienne : maintenir ensemble le fantasme égyptisant (l'Égypte rêvée) et l'érudition égyptologique (l'Égypte textuelle) ; en somme, *rêver le savoir et discipliner l'imaginaire*.

En 1863, les *Paradis artificiels* mettront en avant certaines métaphores pour le moins filées, qui donneront l'impression d'être la paraphrase imagée des déclarations précédentes, une accumulation de périphrases destinées à redire autrement la même idée :

La grammaire, l'aride grammaire elle-même, devient quelque chose comme *une sorcellerie évocatoire* ; *des mots ressuscitent revêtus de chair et d'os* ; le substantif dans sa majesté substantielle, l'adjectif, vêtement transparent qui l'habille et le colore comme un glacié, et le verbe, ange du mouvement, qui donne le branle à la phrase.

La « sorcellerie évocatoire » ; cette formule fait plusieurs fois retour, en par-

ticulier dans *Fusées* (et ce, au cours d'une même page) :

Un culte (magisme, *sorcellerie évocatoire*).

(...) De la langue et de l'écriture, prises comme opérations magiques, *sorcellerie évocatoire*.

On la relève enfin -et voilà qui nous intéresse au premier chef- dans l'étude composée en 1859 sur Théophile Gautier :

*Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire.*⁷

Le rêve d'un art synesthésique, participant autant de la recherche d'une plénitude sensorielle que de la restitution polyphonique, exhaustive du réel grâce à la réunion de tous les moyens de création en un seul, nous aide sans doute à mieux comprendre cette volonté de transformer l'acte d'écrire en pratique magique. Mais nous demeurons encore en deçà de ce qui est réellement suggéré.

Animisme scripturaire, ensorcellement grammairien, vitalisme syntaxique : quelle association d'idées convient le mieux pour traduire cette croyance en une langue et en une écriture revenue d'entre les mots, -comme si les mots étaient des morts ? Cette magie discursive, dont on se prend à croire qu'elle recrée le signe à son image (celle d'un signe arraché à la bi-dimensionnalité de la page et auquel on aurait rendu son relief, sa chair, son corps) ferait être la lettre, -ferait revivre l'écrit qui, dans cette perspective, ne serait rien d'autre que la dépouille mortelle, la projection défunte du langage. La résurrection sémiotique repose ainsi sur une vision quasi-organique du signe, qui admet une relation consubstantielle unissant ce dernier à l'être qu'il représente : n'importe quel signe de n'importe quel être s'égalerait donc à l'être qu'il désigne. Envoûter cette trace manuscrite, en enchanter la forme et le sens, c'est lui rendre la parole, c'est lui refaire parler la langue du monde, le bruit des êtres et des choses, le verbe du vivant. Et c'est, en fin de compte, rêver l'imputrescibilité de l'œuvre achevée.

Par ailleurs, d'autres phrases sauront maintenir ensemble la double dimension langagière et égyptisante constitutive de ces images. Ainsi, dans *Les Paradis artificiels* :

(...) L'immense et compliqué *palimpseste de la mémoire* se déroule d'un coup, avec toutes ses couches superposées de *sentiments défunts, mystérieusement embaumés* dans ce que nous appelons l'oubli.

Avec le second article que Baudelaire lui consacra en 1861, « le poète impeccable » est là encore désigné comme

ce grand poète, *immortalité embaumée* dans les décombres plus soigneux que *la mémoire* de ses contemporains⁸.

Or, dans un article rédigé aux lendemains de la publication d'*Une Nuit de Cléopâtre* et publié dans *La Presse* le 10 décembre 1838, le même Gautier explorait déjà les cor-

respondances possibles (analyse descriptive et étude anatomique, examen papyrologique et dissection charnelle) nées de l'identification du livre et de la momie :

Pendant huit jours, nous nous sommes occupé exclusivement d'hiéroglyphes, d'obélisques, de pylônes, de sphinx, d'anubis, de scarabées et autres pharaonneries, sans le moindre rapport avec le vaudeville ou le mélodrame . Nous avons donc à percer sept à huit couches de représentations, à pénétrer dans une nécropole dramatique plus profonde et plus noire que le Ramesseum de Biban-el-Molouk. (...) *Malheureusement les pièces de théâtre ne sont pas embaumées avec le même soin pieux que les momies ; on ne les enveloppe pas de bandelettes et de cartonnages, car personne n'a le désir de les conserver et de les faire passer à la postérité, frottées de natron et de bitume ; aussi avons-nous trouvé les vaudevilles de la couche inférieure tellement avancés et faits, que la dissection est devenue difficile.*

L'insistance avec laquelle la représentation poétisée de la momification se perpétue est bien évidemment liée aux importants bouleversements tour à tour scientifiques et imaginaires provoqués par l'émergence de l'égyptologie. Parmi les mises en tableau létales et les obsessions nécrophiliques ayant dominé les productions littéraires ou picturales propres à l'égyptomanie, l'image de la momie est sans conteste celle qui a exercé la fascination la plus importante et la plus durable, -l'attrance qu'elle provoque étant actuellement demeurée toujours aussi forte. Troublant en cela que le mort continue de mimer la vie, le corps momifié est à la fois la confirmation d'une disparition (l'évidente preuve de l'anéantissement d'un organisme) et la négation de la finitude biologique (le défunt paraissant en effet endormi, comme éternellement ensommeillé). En définitive il semble que l'on ne meurt nulle part ailleurs ainsi qu'en Egypte, parce que, d'une certaine façon, on n'y meurt pas ; on (s') y repose, dans un état intermédiaire entre la conscience et la somnolence, -léthargie énigmatique conférant à la chair momifiée le pouvoir de prolonger, sinon la vie, du moins sa mort, sans altération ni décomposition. La momie évoque une mort bel et bien vivante, suspendue entre deux durées contradictoires, celle, connaissable, de son existence passée et celle, improbable, de sa renaissance future. La mort en vie : on peut ainsi de la sorte expliquer l'attrait ressenti en Europe pour les mystères de l'embaumement et les pratiques funéraires qui les accompagnent, lesquels, il est facile de le vérifier, sont à l'origine de cette sensation d'immortalité, de ce sentiment de durabilité, d'immuabilité paisible que leur spectacle engendre. Si l'espace du tombeau autorise l'accès à un monde autre, c'est-à-dire -pour être précis- à *l'autre monde*, manifesté, matérialisé dans notre propre réalité, la momie permet, pour sa part, l'irruption d'une temporalité autre, celle de *l'autre temps*, à mi-chemin entre le révolu et l'éternité. Le mort ayant été recréé à l'image du vivant, égyptologues et voyageurs, artistes et amateurs, font face à quelque chose (qui est aussi quelqu'un) dont l'apparence continue de ressembler à la leur. Ce reflet rassurant adoucit et dédramatise l'intolérable, ce qui explique d'une certaine façon la fréquence de ce thème en littérature.

Ces considérations encourraient le risque de ne se rapporter que très indirectement à

notre sujet si Gautier et Baudelaire ne s'étaient emparés de ce motif d'une manière absolument similaire. Il n'est que de comparer deux extraits pour s'en convaincre. En octobre 1856, dans un article portant sur *L'Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens* écrit par Feydeau, Gautier rédige le paragraphe suivant, renfermant les principales images précédemment commentées :

Ce secret de la vie, par une inspiration qui peut sembler paradoxale, le novateur archéologue est allé le demander à la Mort. Le tombeau consulté lui a livré non les mystères de la destruction, mais les usages de l'existence familière de tous les peuples de l'antiquité. *Ce que la mémoire des hommes a oublié, ce que les bibliothèques dispersées ont laissé perdre, le sépulcre l'a gardé fidèlement* - Lui seul, ouvrant sa bouche sombre, répond aux questions qu'on lui fait¹⁶.

La tombe : lieu de mémoire et de savoir, espace où le silence prend la parole, où l'obscurité se fait lumière. En définitive, il s'agit de (re)composer la vie à partir de la mort, de (re)créer une réalité d'outre-tombe, qui autorise et justifie, à terme, cette triple association entre le poète, l'archéologue et le magicien.

N'y a-t-il pas là quelque équivalence avec ces lignes où Baudelaire explique la haute fonction qu'il assigne à l'art en général et à la poésie en particulier. Ainsi,

« la muse de Théophile Gautier » aime à ressusciter les villes défuntes, et à faire redire aux morts rajeunis leurs passions interrompues¹⁷.

Et c'est précisément là sa grandeur : son aptitude à évoquer, -c'est-à-dire, étymologiquement, à appeler, à mander, à faire apparaître par des incantations (stylistiques) l'âme des disparus. Cette capacité à ranimer le passé prouve la puissance (re)créatrice du langage. Pratiquant l'auto-citation, Baudelaire avait au demeurant glissé, quelques pages avant cette phrase ô combien significative, un fragment de ces *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (dont il s'était servi comme préface des *Histoires extraordinaires* en 1857) :

La soif insatiable de tout ce qui est au-delà, et que révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité. *C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau*¹⁸.

Ce n'est naturellement pas un hasard si Gautier cite à nouveau ces phrases parmi ses observations sur Baudelaire. Elles préparent des développements comparables, telles ces remarques liées à la longue pièce intitulée « Les petites vieilles » :

Il *ranime* ces spectres tremblotants, il les *redresse*, il *remet la chair* de la jeunesse sur ces minces squelettes, et il *ressuscite* dans ces pauvres coeurs flétris les illusions d'autrefois. Rien de plus ridicule et de plus touchant que ces Vénus du Père-Lachaise et ces Ninon des Petits-Ménages qui défilent lamentablement *sous l'évocation* du maître, comme une procession de spectres surpris par la lumière.¹⁹

Venons-en à présent au point essentiel de notre démonstration : vers quelle réalité historique faut-il nous tourner pour comprendre la raison d'être propre à ces modes de repré-

sentation et aux régimes d'images qui les accompagnent, sinon -cela paraît désormais évident- vers l'Égypte pharaonique ? Sinon vers l'Égypte souterraine, sacrée, vers l'Égypte des temples et des pyramides, laquelle, pareille au Wadi-Mokatteb (« la vallée écrite » dont Théophile Gautier se fera l'écho, bien longtemps avant d'atteindre, en 1869, le port d'Alexandrie), est emmaillotée, enterrée sous l'écriture. Mieux, elle est écriture, celle-ci a envahi chaque parcelle de terre, transformant l'Égypte en un pur support sur lequel l'énigme hiéroglyphique a couru durant plus de deux mille ans. En outre, la civilisation de la mort, avec ses formules rituelles, ses images protectrices, ses peintures magiques, ses papyri indéchiffrables, etc..., s'apparente à une gigantesque bibliothèque-cimetière, à un cadavre d'écriture inspirant la plupart de ces tableaux macabres où les livres, comme autant de dépouilles, imitent le tragique amoncellement d'une fosse commune. Car la découverte de l'Égypte s'égalé, pour la période qui nous préoccupe, au désenfouissement d'un gigantesque texte, à la restauration d'une terre d'écriture, d'un monde-hiéroglyphe, comparé, aujourd'hui encore, à une bibliothèque monumentale, -à un musée démesuré, aux rayonnages ensevelis de l'Histoire, aux réserves du Temps. Charnier de signes patiemment exhumés par une égyptologie en train de se constituer comme discipline et comme savoir, l'hiéroglyphie pharaonique, essentiellement liée aux sites funéraires qu'elle orne presque entièrement, met en lumière les rapports existant entre les univers biologiques et nécrologiques. D'un côté, l'écrit, sans cesse menacé de disparition et assimilable en cela à un corps vivant, connaît, par analogie, une dégradation biologique irrémédiable. D'un autre côté, par la magie d'un style « évocatoire », il lui serait possible de survivre à cet anéantissement, d'échapper (comme invite à la croire la civilisation pharaonique et son architecture scripturale, ses poèmes pariétaux, ses *romans de la momie*) à la décomposition de la matière livresque, en devenant signe embaumé, texte momifié, pareil à ces dépouilles dont les bandelettes, le cartonage et le sarcophage étaient à leur tour revêtus de formules magiques prophylactiques.

D'une façon plus générale, les ruines égyptiennes, pages détériorées de l'écriture sacrée, sont un lieu où la parole s'est perdue, un espace sans signification qu'interrogeant sans relâche le voyageur, l'antiquaire ou l'archéologue. Or, l'oubli menace les réalisations d'un seul homme comme il est capable d'effacer des civilisations entières. Parce que le signe n'a donc aucune prise sur la durée, parce que le signe, l'œuvre, la littérature meurent, l'image de la Muse-sorcière (mais aussi du livre-momie, de l'artiste-emmailloteur) est une façon de lutter contre sa propre absence à venir, en représentant l'éternelle occultation de la représentation, l'agonie des langues, l'annulation des êtres et des cultures. Nous voilà bel et bien en présence d'une poétique (égyptisante) de la dissolution et de l'absence.

Gautier, qui concevait lui-même l'écriture comme une parure, un revêtement à la surface des choses (ou des discours sur les choses) voit dans cet emmaillotement d'encre et de papier une façon d'éterniser, d'immortaliser ce qu'il y dépose. N'a-t-il pas composé cette étrange dédicace pour un exemplaire de la première édition du *Roman de la momie* :

Je dédie ce roman pharmaceutique et ganaliforme à l'embaumeur F. Silas, mon ami insulaire et bientôt continental ?¹⁴

Si l'adjectif « pharmaceutique » (du grec *pharmacôn*) relève, non sans paradoxe, du « remède » et du « poison », de l'envoûtement et du venimeux, « ganaliforme », en revanche, ne paraît renvoyer à rien, pour la simple et bonne raison que ce mot n'existe pas. Peut-on croire en une métathèse plus ou moins volontaire, qui transformerait « ganaliforme » en « anagl(y)forme, - l'anaglyphe étant un bas-relief sculpté ou ciselé en bosse que l'on rencontre à l'intérieur des tombeaux égyptiens ? La plupart des suppositions auxquelles nous nous sommes livré n'étant guère satisfaisantes, il a fallu se résoudre à se contenter d'hypothèses et d'incertitudes, jusqu'à ce qu'une solution finisse par s'imposer (en dépit du problème orthographique que ce terme continue, il est vrai, de poser) : « ganaliforme » ne serait-il pas un néologisme créé à partir du pharmacien J.N. Ganal, auteur d'une *Histoire des embaumements et des préparations des pièces d'anatomie*, et inventeur d'un nouveau procédé de momification pour lequel il reçut le prix Monyon en 1835 ? Le dédicataire est précisément un embaumeur ! *Le Roman (le livre) de la Momie* (des morts) : le livre « ganaliforme », embaumant, momifiant est lui-même bandeletté de signes et de discours, à l'image du corps raconté, de la momie *romancée* de Tahoser.

Les mots du Sphinx

Par delà les résonances éparses que ne manque pas de rencontrer une lecture d'ordre thématique attentive à relire chaque œuvre en miroir l'une avec l'autre, nous souhaitons défendre une seconde hypothèse, que les propos précédents avaient dessein de préparer : la plupart des exemples que nous avons convoqués gravitent, nous l'avons vu, autour de thèmes égyptiens dont la présence ne surprend guère sous la plume de Gautier, mais que d'aucuns trouveront surprenant de rencontrer sous la plume de Baudelaire. Ce dernier, habituellement considéré comme étranger aux courants dominants de l'égyptomanie romantique et de l'exotisme afro-asiatique, voit cependant nombre de ses textes faire l'objet de rapprochements répétés avec l'imagerie égyptisante. Car Baudelaire n'est pas un poète égyptisant par défaut. Et c'est à la longue fréquentation de certains récits de Gautier et, bien sûr, de Gautier lui-même, que l'on doit l'existence de ce courant sous-jacent, de cette présence diffuse qui affleure brusquement à la surface d'un texte, trahissant la persistance du thème égyptien dans l'esprit du poète.

Intéressons-nous quelques instants aux deux éditions des *Fleurs du Mal* réalisées du vivant de Baudelaire.

Nous découvrons tout d'abord ces images dénotatives, empruntées à ce que nous pourrions appeler un vocabulaire minimum commun : « pyramide » (« Spleen »), « sarcophages » (« Alchimie de la douleur »), « clepsydre » (« L'Horloge »), etc...Mais très

vite, une comparaison, à l'ouverture du « Squelette laboureur » attire notre attention :

Dans les planches d'anatomie
Qui traînent sur ces quais poudreux
Où maint livre cadavéreux
Dort comme une antique momie¹⁵.

Ce rapprochement entre littérature et embaumement (par le truchement d'un comparant bibliologique figurant certains volumes ensevelis dans les boîtes -momiformes ?- des bouquinistes de la Seine) renvoie à l'ensemble des réflexions plus haut exposées, -lequel, nous l'espérons, les confirmera.

Parmi les pages que Gautier consacra à Baudelaire, il existe, on le sait, plusieurs passages se référant aux thèmes principaux et aux pièces jugées majeures des *Fleurs du Mal*. La réécriture à laquelle Gautier s'est livré pourrait être regardée comme un exercice de paraphrase plutôt déroutant si elle n'était en vérité la preuve d'une compréhension, d'une imprégnation si entière et totale de l'univers baudelairien qu'elle est à lire comme la mise en pratique d'une critique fondée sur les notions de correspondance et d'analogie. Celles-ci sont à l'origine d'une quantité assez importante de textes dont il nous faut retenir ceux que structure une équivalence non pas personnelle mais commune, non pas verticale (simplement thématique et isolée dans l'œuvre d'un seul auteur) mais horizontale (intertextuelle).

En composant « Spleen » (LXXII), Baudelaire s'inscrivait, à la suite de Gautier, dans un vaste mouvement de réécriture orientaliste, qui, à l'évidence, ne se satisfaisait plus des stéréotypes esthétiques véhiculés par une littérature exotique répétitive et stérilisante. Au cours de ce poème, le narrateur identifiait d'emblée son cerveau à « une pyramide, un immense caveau ». Ce crâne labyrinthique, édifice sinueux de l'âme spleenétique, est un rapprochement certes singulier, dont l'originalité est cependant moindre que l'in vraisemblable image qui lui succède :

-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 couche¹⁶.

Ce sphinx crépusculaire, soupirant, à l'instar de la statue de Memnon (laquelle, au surplus, ne « chantait » qu'au lever du soleil), ce sphinx hivernal plongé dans un désert de neige (« les lourds flocons ») et de brouillard (« Sahara brumeux ») subvertit l'ordre et la cohérence auxquels nous sommes accoutumés. Travestissement mythique de la réalité, falsification imaginaire de son modèle pharaonique, il entre en contradiction avec le traitement habituel de son image en littérature (qui en fait traditionnellement un monstre oraculaire ou dévorateur, une chimère immobile ou animée, une créature

maternelle ou sanguinaire), bénéficiant d'une capacité étonnante à se retourner sur lui-même, rouvrant indéfiniment le sens sans cesse renvoyé, renversé en son propre contraire. Envers nordique de son modèle oriental, combinat réversible d'une représentation pourtant si familière, le sphinx de Baudelaire, version apparemment inexpérimentée d'une image à laquelle le sphinx des glaces de Jules Verne redonnera une vitalité toute particulière, est en fait la reversion du sphinx post-romantique, parnassien, tel que Gautier l'exécute dans « Symphonie en blanc » :

Est-ce la Madone des neiges,
Un sphinx blanc que l'hiver sculpta,

Sphinx enterré par l'avalanche,
Gardien des glaciers étoilés,
Et qui, sous sa poitrine blanche,
Cache de blancs secrets gelés ? 17

Ce sphinx polaire retransforme lui aussi le connu (le monument de Gizeh, la bête mythologique) en inconnu, forme ciselée non plus par l'homme mais par la nature (« hiver »), silhouette solitaire dans un désert non plus de sable mais de neige, figure non plus solaire, mais glacée. Rénovant, par sa propre négation, l'image égyptienne (« Symphonie en blanc » fut édité avec « Affinités secrètes », sous le titre général de « Variations nouvelles sur de vieux thèmes »), pratiquant les « transpositions » d'art qui, ici, ne se limitent plus au seul jeu des synesthésies, Gautier, comme Baudelaire, abandonnent l'ancienne dualité (humaine et animale) pour d'autres hybridations, fondées sur la froideur et l'opacité, la blancheur et l'immobilité, qui convertissent cet être fantastique, transgresseur de l'ordre des règnes naturels, en une création de la nature, un produit de l'hiver. D'autres motifs seront soumis, dans l'œuvre de Gautier, à de tels déplacements. Le Spleen dont il a été question quelques lignes plus haut à propos d'un poème de Baudelaire qui l'associe donc à un paysage humide et nébuleux, est, dans « Nostalgies d'obélisques », dépeint à son tour dans un contexte contraire à celui de la Tradition : si le sphinx et le désert deviennent détremvés et vaporeux, le Spleen s'avère, lui, solaire et oriental :

Nul ennui ne t'est comparable
Spleen lumineux de l'Orient.

Ne peut-on, à partir de là avancer l'idée selon laquelle l'image égyptisante, plus que toute autre, favorise à l'excès cette interprétation binaire, antithétique, toujours en quête de sa propre contradiction ? Elle participe autant de la *Fleur* que du *Mal*, de la *Symphonie* que de la *Nostalgie*. Ce qui expliquerait leur extraordinaire récurrence chez des auteurs fascinés par les notions de dualités et de correspondances. Ainsi d'autres poèmes de Baudelaire déclineront-ils les qualités contraires, paradoxales du sphinx égyptien. *La Beauté* est l'un d'entre eux :

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris ;
J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes ;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris¹⁸.

Comparant ici féminisé, cette sphinge minérale et parnassienne est une fois de plus associée à la splendeur virginale du blanc, à la froideur aveuglante de la pureté, -proche, soyons-en sûr, de l'esthétique personnelle à l'auteur d'*Emaux et Camées*. Ne venons-nous pas en effet d'analyser les réseaux métaphoriques s'organisant autour du double thème du sphinx et de la blancheur, de la neige et de la glace ? Le sonnet, ou plutôt le quatorzain met donc en scène l'idéal animalisé, l'incarnation de l'inaccessible dans la matière. Précisément : cette Beauté-Sphinge est à la fois divine et bestiale, -tentatrice et destructrice. Elle symbolise simultanément la fertilité (« je suis belle », « mon sein », « amour », « dociles amants ») et la stérilité (« pierre », « meurtri », « muet », « matière », « consumeront »). Idole inhumaine, elle chante l'impossible synthèse entre la matérialité et la spiritualité : d'un côté la pierre, de l'autre, le « rêve » ; d'un côté le « sphinx », de l'autre l'incompréhension et le silence. Elle représente l'unité perdue, tour à tour charnelle et marmoréenne, inspiratrice et dominatrice, maternelle et dévoratrice, conjuguant toutes les oppositions que l'idéal féminin suggère aux deux poètes, -par exemple, dans cette pièce une nouvelle fois consacrée à la femme voluptueuse et inféconde, que caractérisent l'asexualité angélique et l'impassibilité léonine :

Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants,
Et dans cette nature étrange et symbolique
Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique
Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,
Resplendit à jamais, comme un astre inutile,
La froide majesté de la femme stérile¹⁹.

On l'aura constaté, l'Égypte apparaît chez Baudelaire sous forme de résurgences soudaines, imprévisibles, jaillissant hors d'une nappe intérieure, d'un savoir silencieux sourdant brusquement au creux de l'écriture qui, à aucun moment, n'en laisse soupçonner la percée. L'Égypte traverse souterrainement la création, en sillonne l'épaisseur, émergeant çà et là à titre exemplaire et illustratif, -ornement que l'on aurait cependant tort de ravalier au rang d'une décoration secondaire, d'une simple parure, d'une ressource. A moins que l'on ne considère que l'Égypte soit justement une ressource (après tout ce mot a même origine que résurgence), un bref reflux de lettres et de couleurs agrémentant soudainement tel ou tel texte. Il suffirait de relire ces poèmes (« Au lecteur », « Bénédiction », « Correspondances », « Bohémiens en voyage », « La Chevelure », « Le Flacon », « Les Chats » etc..) où plusieurs vocables suggèrent, par leur étymologie, leur sonorité ou leur orthographe la présence sous-entendue, sous-écrite, des espaces orientaux en général, égyptiens en particulier : « ambre », « encens », « oasis », « caravane », « sultane », « lotus », « phénix », etc..L'Égypte est

comme tapie dans l'intériorité de ces mots, dans leur tessiture, de telle sorte que l'image égyptisante n'intervient que de façon exceptionnelle, par à-coups, -et le plus souvent, sur un mode oblique (métonymique ou symbolique). En revanche l'examen des textes à caractère journalistique, autobiographique, ou simplement épistolaire montre à l'envi la vigueur de cette thématique dans l'ensemble de l'œuvre, vigueur fondée sur une série de résonances entre les rédactions purement littéraires (prosaïques ou versifiées) et les articles, les journaux intimes, les traductions anglaises ou américaines. Le vocabulaire antérieurement évoqué semble dès lors se dédoubler, se répercuter de pages (poétiques) en pages (analytiques), enveloppant chaque ouvrage d'une multitude d'échos, dont il est parfois malaisé de savoir lequel paraphrase l'autre. Mais interrompons ici ce qui risquerait de n'être qu'un florilège de citations nous éloignant de notre véritable sujet. Et retenons que Baudelaire, en raison de ses activités critiques (littéraires, picturales ou musicales), de son travail de traducteur ainsi que de ses recherches et de ses lectures, fut périodiquement amené à produire des écrits traitant de l'Égypte, à en reproduire, d'une langue à une autre, d'un texte à l'autre, le langage et les images. Partant, certains critiques se sont depuis efforcés d'intégrer telle ou telle pièce des *Fleurs du Mal* (de prime abord sans rapport avec quelque modèle pharaonique que ce soit) parmi les allégories égyptisantes que compte le recueil. Songeons à « L'Avertisseur », publié le 15 septembre 1861 dans *La Revue européenne*. D'aucuns ont cru déceler dans le « Serpent jaune/ Installé comme sur un trône » et dans « l'avertissement/ De l'insupportable vipère »²⁰, une transposition, plus ou moins moralisante (le poète doit songer au devoir !) de l'uraeus égyptien, cobra femelle à la gorge distendue, -emblème divin personnifiant l'œil igné du soleil et symbole royal se dressant au front des coiffures de Pharaon²¹.

Le Nomenclateur de Pharaon

Terminons notre parcours avec ce qui nous paraît être l'aspect le plus moderne de ces images pourtant proches de l'anticomanie. En recourant aux mots de l'Égypte, Baudelaire et Gautier ont également favorisé l'émergence d'une représentation originale, développant un symbolisme scriptural universel, une recreation à la fois hiéroglyphique et panlinguistique du réel. N'affirment-ils pas en effet, chacun à leur manière, que l'écrivain, tel un nouveau déchiffreur de l'invisible, soit s'efforcer de traduire, de rendre dicibles les êtres et les choses préalablement assimilés à des signes ? Ne s'agit-il pas d'incarner dans l'écriture un langage au départ non-verbal, extralinguistique ? Qu'il soit question de personnes vivantes ou d'objets inanimés, chaque forme est susceptible de se métamorphoser en un idéogramme pharaonique. Ainsi, après avoir été à l'image de la réalité, les hiéroglyphes ne sont plus seulement le répertoire du monde visible : c'est la réalité qui, désormais, est à l'image du signe hiéroglyphique. Ce qui est équivalent à ce qui est écrit. La nature devient un dictionnaire surnaturel, un

syllabaire magique, -un temple laissant échapper de « confuses paroles ». L'écrivain (Baudelaire, Gautier, mais aussi Balzac ou Hugo) associe tout spectacle à une lecture, toute contemplation à un apprentissage d'une langue invisiblement lisible, indiciblement traduisible. Cette langue, composée de « lettres-êtres » ; de « mots-choses » est l'hiéroglyphie proposée au poète-déchiffreur, au rêveur-interprète, au découvreur de langues ineffables.

Le dédicataire des *Fleurs du Mal* étendra pour sa part à une impressionnante multitude de réalités et d'activités cette image pseudo-égyptologique. Au tourisme, entre autres, qu'il compare, lors de son embarquement pour Constantinople, à un travail lectoriel :

En effet, ne faut-il pas parcourir un peu la planète sur laquelle nous gravitons à travers l'immensité, jusqu'à ce que le mystérieux auteur nous transporte dans un monde nouveau *pour nous faire lire une autre page de son œuvre infinie ? N'est-ce pas une coupable paresse d'épeler toujours le même mot sans jamais tourner le feuillet ? Quel poète serait satisfait de voir le lecteur s'en tenir à une seule de ses strophes ? Ainsi chaque année, à moins d'être cloué sur place par les nécessités les plus impérieuses, je lis un pays de cet vaste univers qui me paraît moins grand à mesure que je le parcours et qu'il se dégage des vagues cosmographiques de l'imagination²³.*

Cette alliance des surfaces terrestres et scripturaires justifie une existence considérée comme un feuilletage, un survol fertile pour le lecteur-visitateur. Gautier parcourt le monde comme il parcourerait une œuvre : il le passe en revue, avant de le passer sous presse.

Ailleurs

race hiéroglyphique des bords du Nil²⁴,
signes hiéroglyphiques avec lesquels (les musiciens) écrivent leurs pensées,²⁴

main momifiée où

Tous les vices avec leurs griffes
Ont dans les plis de cette peau
Tracé d'affreux hiéroglyphes²⁵,

lignes d'hiéroglyphes, disposées en hauteur comme l'écriture chinoise et séparées par des raies creusées (qui) offraient à la sagacité le mystère sacré de leur énigme²⁶

processions hiéroglyphiques dont la rêverie cherche le sens mystérieux²⁷

participent, de texte en texte, à cette lente « hiéroglyphisation » du monde, -laquelle connaîtra, avec Baudelaire, un traitement plus théorique mais aussi plus catégorique. Il n'est, pour s'en convaincre, que de lire ce passage situé parmi ses « réflexions sur quelques uns de (ses) contemporains », à propos, cette fois, de Victor Hugo :

Si nous étendons la démonstration (...) *nous arrivons à cette vérité que tout est hiéroglyphique, et nous savons que les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c'est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté ou la clairvoyance native des âmes. Or qu'est-ce qu'un poète (je prends ce mot dans son acception la plus large), si ce n'est un traducteur, un déchiffreur ?*²⁸

Tout est à transcrire, à décrypter : équivalences, correspondances, synesthésies, symboles, signes des choses et choses des signes. Car -l'expression est empruntée à Paolo Tortonese, ainsi que les lignes qui lui font immédiatement suite - « tout est écriture » :

Toute la surface du visible devient une énorme page écrite, un ensemble mystérieux de signes qui renvoient à un code secret.

Le monde apparaît comme une immense étendue de hiéroglyphes : écriture faite d'images, images qui sont écriture. Et l'œil de l'observateur s'engage dans le déchiffrement, n'ignorant plus que la vision cache un discours. Voir, contempler, c'est lire. La création est un livre ouvert, même si l'alphabet de Dieu n'est connu que des élus²⁹.

Les rêves eux-mêmes seront assujétis à ce mode de représentation : dans une lettre envoyée le 13 mars 1856, Baudelaire n'avouera-t-il pas qu'

ils sont un langage quasi hiéroglyphique dont (il n'a) pas la clef ?³⁰

L'image s'impose doublement : d'un côté, les hiéroglyphes du rêve désignent explicitement l'espace onirique comme une écriture étrangère, comme un système (papyrologique ?) énigmatique ; d'un autre côté, le songe qu'il entreprend de raconter à Asselineau est hanté de « figures égyptiennes » et d'un être monstrueux , « d'une couleur orientale » !

Cette obsession à l'égard des signes pharaoniques trouve peut-être sa source dans cette volonté clairement affichée par les deux poètes de parvenir à pouvoir tout formuler, à repousser toujours plus loin les limites de l'indicible et du silence. Une anecdote rapportée par Baudelaire est, à ce titre, demeurée célèbre :

Cette prestesse à résoudre tout problème de style et de composition ne fait-elle pas rêver à la sévère maxime qu'il avait une fois laissé tomber devant moi dans la conversation et dont il s'est fait sans doute un constant devoir : « Tout homme qu'une idée, si subtile et si imprévue qu'on la suppose, prend en défaut, n'est pas un écrivain. *L'inexprimable n'existe pas.* »³¹

Ce goût (lexicomaniac) pour la recherche et la traduction de réalités de plus en plus difficiles à qualifier, l'érudition -qui doit être envisagée chez Gautier comme un décor, l'ornementation savante d'une scène où se joue la véritable pièce-, la frénésie nominaliste, enfin, (ce souci de tout nommer, de recenser tous les noms, c'est-à-dire tous les hiéroglyphes du réel) ont probablement obtenu leur meilleure exploitation dans *Le Roman de la Momie*, où Gautier a visiblement tenté de mêler la totalité des signes (historiques, techniques, archéologiques, poétiques, etc..) de l'Égypte antique et moderne. Il n'a rien exigé d'autre de l'Égypte (des littératures sur l'Égypte) que ce que le Sphinx de la légende demandait à Oedipe : un nom, -une liste de noms, qui sont la réponse romanesque au travail que, selon Gautier, Baudelaire poursuivait en poésie :

Le poète des *Fleurs du Mal* aimait ce qu'on appelle le style de décadence, et qui n'est autre chose que l'art arrivé à ce point de maturité extrême que déterminent à leurs soleils obliques les civilisations qui vieillissent : style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, *reculant toujours les bornes de la langue, empruntant à tous les vocabulaires techniques*, prenant les couleurs à toutes les palettes, des notes à tous les claviers, *s'efforçant à rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable*, et la forme en ses contours les plus vagues et les plus fuyants, écoutant pour les traduire les confidences subtiles de la névrose, les aveux de la passion vieillissante qui se déprave et les hallucinations bizarres de l'idée fixe tournant à la folie. *Ce style de décadence est le dernier mot du Verbe sommé de tout exprimer et poussé à l'extrême outrance* ».

Ainsi convient-il de réclamer au *Roman de la Momie* une fidélité non à l'histoire (profane ou sacrée) mais aux langages de l'histoire, aux nomenclatures archéologiques, aux glossaires paléographiques, aux lexiques techniques, etc., qui, effectivement, sont tous *représentés*. Certes le terme « gorgerin » est maladroitement employé. Certes « basilico-grammae », expression gréco-romaine, apparaît d'un usage anachronique dans un contexte pharaonique. Certes une malheureuse confusion s'est produite entre les palais (« du Nord », « du Sud », et « de la rive gauche ») et les temples (de Karnak, de Louxor et de Médinet-Abou). Mais, par leur seule présence, chacun de ces vocables prouve que la finalité première du livre est de convoquer (d'invoquer ?), dans l'espace du récit, la totalité des mots ayant trait, de près ou de loin, à l'antiquité pharaonique. Ce qui passionne Gautier, c'est l'acte de nomination, de signification, qui lui permet de recouvrir de mots moins le roman de l'Égypte que le roman des écritures (scientifiques, touristiques, journalistiques, etc.) de l'Égypte. Simultanément, il donne davantage à lire qu'à voir, livrant des termes toujours plus rares et, pour finir, incompréhensibles : « persolutas », « sériphium », « périplocas », « armets », « amschirs », « amphisbènes ». Chacun de ces signes fait écran à la visibilité de l'Égypte. Ils laissent en revanche « parler » un sens dans l'esprit du lecteur prompt à réagir à leurs sonorités antiquisantes, à leurs résonances orientales. Mais que parlent-ils ? La réponse sera notre conclusion.

« Magicien ès lettres françaises », poète de la langue, Gautier a bien composé un texte « pharmaceutique », prophylactique, s'adressant non à l'au-delà (comme un papyrus funéraire égyptien), mais au déjà-là, c'est-à-dire au langage, dont les vocables sont en perpétuel danger de mort. « Dourah », « sandal », « soffites », « harpé », « umbo », « targe », « tatbebs », « cannetilles » : autant de termes employés dans l'intention de leur conférer l'apparence de la vie, un simulacre d'existence comparable à l'aspect presque vivant du cadavre momifié. Nombreux sont ceux qui, pourtant disparus ou sortis de l'usage, émaillent le manuscrit, permettant à son auteur de mettre sous les yeux de ses lecteurs une Égypte en mots et non plus en images (en dessins ou en photographies), une Égypte lisible, déchiffirable -qui parle de l'écriture de l'Égypte, qui parle l'écriture (le roman) de l'Égypte (de la momie). Afin d'achever un texte dont le mode de développement le rend par définition inépuisable (le lexique amenant la combinaison à l'infini ressassement de la représentation), Gautier place en tête de son récit un

dispositif qui lui permettra d'en interrompre plus loin le *déroulement*. Le « Prologue » se termine en effet sur l'adresse au lecteur qui convertit l'acte de traduction en superposition d'écritures, qui est une mise en abyme de l'origine hiéroglyphique du texte dans ses différents devenirs alphabétiques :

Après trois ans d'études acharnées, Rhumphius est parvenu à déchiffrer le papyrus mystérieux, sauf quelques endroits altérés ou présentant des signes inconnus, et c'est sa traduction latine, tournée par nous en français, que vous allez lire sous ce nom : *Le Roman de la Momie*¹¹.

Gautier, romancier-traducteur-vulgarisateur d'une traduction, elle, savante, égyptologique, met donc en abyme la duplication du même dans une autre linge, -emboîtement néanmoins truqué puisque l'auteur est le narrateur qui est le traducteur qui est le scribe. Déchiffrement en trompe-l'œil, la narration décline, sur un mode pseudo-scientifique, ses possibles hiéroglyphiques. Ce procédé, cette stratégie visant à substituer un texte (qui n'existe pas) à un autre (qui ne connaîtra aucune suspension) se découvrirait déjà dans *Le jeune enchanteur, Histoire tirée d'un palimpseste d'Herculanum*, nouvelle anglaise traduite par Baudelaire en 1846 et dont le titre original conserve l'allusion égyptisante : *The young Enchanter -From a Papyrus of Herculanum*. Les avertissements d'usage, précautions oratoires que l'on croirait extraites d'une rhétorique archéologique pourtant imaginaire, nous plongent au cœur même de l'affabulation cryptique :

Le papyrus déroulé en entier, contenait la présente histoire, sur laquelle avait été incontestablement fait le dessin dont elle était *illustrée*, histoire que nous donnons avec toutes les mutilations que la fragile matière du rouleau à moitié calciné rendait inévitable. La plus formidable de ces lacunes se trouve juste au commencement ; elle défie encore l'érudition de toutes les académies italiennes, et laisse le champ libre à leur industrie imaginative¹².

Le parallélisme est trop parfait pour ne pas laisser deviner une influence, cette fois, inverse, d'un conte signé « Baudelaire-Dufays »(sic) -et dont on crut qu'il fut l'auteur jusqu'en février 1950 ! -sur une œuvre à venir de Gautier. Cette vision arrangée du passé, au moyen de laquelle un écrivain feint de reconstituer l'authentique parole d'une civilisation disparue, est une forme de « sorcellerie évocatoire », de « galvanisme »(comme l'appelait lui-même Gautier) où il peut jouer à l'apprenti-archéologue, à l'égyptologue amateur en endossant un costume (dans le cas de Baudelaire, le costume est un véritable déguisement, puisqu'il s'agit d'une *vraie* traduction de *fausses* traductions longtemps considérée comme une nouvelle composée de la main du poète) de philologie et de bibliothécaire.

Récit de récits, écriture d'écritures anciennes et modernes, ces œuvres « papyrologiques » reposent donc sur une illusion fonctionnant admirablement. Avec Gautier, ce jeu de miroirs, qui ne réfléchissent jamais qu'un modèle unique, celui créé par l'auteur, devient kaléidoscope : car ce qui est en vérité traduit sont nos propres

langues littéraires et scientifiques (archéologique, épigraphique, ethnologique, etc..) représentant l'Égypte, ces dizaines de volumes et de pièces iconiques ou langagières intégrées à l'intérieur d'une trame romanesque qui les contient et les accumule comme autant de signes issus, non pas d'une traduction mais d'une réduction, d'une contraction, d'une sélection. En termes d'économie littéraire, Gautier est parti d'une bibliothèque (celle de Feydeau, laquelle contenait des milliers de gravures et de dessins) pour parvenir à une sorte de livre-bibliothèque, concentrant en mots, en phrases, images et catalogues, estampes et dictionnaires. Il s'est peu à peu transformé en traducteur de reproductions, en interprète de répliques et de fac-similés, -en scripteur d'in-folios à illustrations mobiles :

M. ERNEST FEYDEAU

Je vous dédie ce livre qui vous revient de droit ; en m'ouvrant votre érudition et votre bibliothèque vous m'avez fait croire que j'étais savant et que je connaissais assez bien l'antique Égypte pour la décrire³⁵.

Pour la nommer, pour en nommer, mot après mot, tous les signes de la langue dans un roman taxinomique (dans une taxinomie romanesque) dont il a été le patient nomenclateur. Et n'est-ce pas là la plus haute aspiration à laquelle puisse tendre un véritable poète ? Le portrait que Gautier composé de Baudelaire se referme en tous cas sur les mots suivants, -dont nous espérons qu'ils justifieront, après les nombreux détours qui viennent d'être opérés, l'ensemble de notre entreprise :

*Il a pu serrer de plus près l'inexprimable et rendre ces nuances fugitives qui flottent entre le son et la couleur et ces motifs qui ressemblent à des motifs d'arbesques ou à des thèmes de phrases musicales (...) L'auteur des *Fleurs du Mal* en a tiré des effets merveilleux et l'on est parfois surpris que la langue arrive, tantôt à travers la gaze du rêve, tantôt avec la brusque netteté d'un de ces rayons de soleil qui, dans les trouées bleues du lointain, détachent une tour en ruines, un bouquet d'arbres, une cime de montagne, à faire voir des objets qui semblent se refuser à toute description, et qui, jusqu'à présent, n'avaient pas été réduits par le verbe. Ce sera là une des gloires, sinon la plus grande de Baudelaire, d'avoir fait entrer dans les possibilités du style des séries de choses, de sensations et d'effets innommés par Adam, le grand nomenclateur. Un littérateur ne saurait ambitionner un plus beau titre, et celui-là, l'écrivain qui a fait les *Petits Poèmes* en prose le mérite sans conteste.³⁶*

Il subsiste une ultime façon de rendre compte de l'existence, tour à tour opaque et transparente, sensible et invisible, de thèmes égyptiens dans la création baudelairienne, de cette lente intériorisation d'images puisées dans l'orientalisme personnel à Gautier. Parmi les événements artistiques qui ont accompagné la disparition du poète et la célébration posthume de son œuvre, il en est deux au moins qui garantissent, par les associations égyptisantes qu'ils proposent, la réalité d'une telle imprégnation. En composant son « Tombeau de Charles Baudelaire », Mallarmé (il ne s'y serait donc pas trompé !) risque la représentation mythologique suivante :

Le temple enseveli divulgue par la bouche
Sépulcrale d'égout bavant boue et rubis
Abominablement quelque idole Anubis
Tout le museau flambé comme un aboi farouche».

Quant au sculpteur José de Charmoy, qui fut chargé, trente-cinq ans après la mort du poète, d'exécuter le cénotaphe dressé au cimetière Montparnasse, il accomplit une oeuvre d'art dont les choix esthétiques, opérés pour chacun des éléments qui la constituent, se passent de tout commentaire : si l'allégorie de *la Pensée amère*, comme recroquevillée, le visage appuyé sur ses deux poings, parvient à s'élever dans un déploiement d'ailes de chauve-souris, elle surplombe, non sans malice, un gisant, une dépouille presque désincarnée et recouverte de bandelettes, - en d'autres termes : **une momie**.

Luc VIVES

NOTES

1. *Les Fleurs du Mal*, in *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1975, tome I, p.5.
2. *Baudelaire*, Le Castor astral, Collection « les Inattendus », Mayenne, 1991, p.52
3. *Ibid.*, p. 64.
4. *Théophile Gautier*, in *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, tome II, p. 120-121.
5. In *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, tome I, p. 431.
6. *Ibid.*, tome I, p. 658.
7. *Ibid.*, p. 118.
8. *Sur mes contemporains : Théophile Gautier*, in *Oeuvres complètes*, tome II, p. 150.
9. Consulter le *Voyage en Egypte* de Théophile Gautier, La Boîte à documents, Paris, 1991, p. 168.
10. *Ibid.*, p. 136-137.
11. *Op. cit.*, p. 121.
12. *Op. cit.*, p. 114.
13. *Op. cit.*, p. 76. Voir aussi p. 120 : « La lecture des *Petits poèmes en prose* nous a souvent produit des impressions de ce genre ; une phrase, un mot -un seul- bizarrement choisi et placé évoquait pour nous un monde inconnu de figures oubliées et pourtant amies, ravivait les souvenirs d'existences antérieures et lointaines, et nous faisait pressentir autour de nous un choeur mystérieux d'idées évanouies, murmurant à mi-voix parmi les fantômes des choses qui se détachent incessamment de la réalité ». Voir enfin certaines déclarations à propos du « poète aux puissantes évocations » et des « fantômes qu'évoque la magie du poète » regroupées dans la préface de Claude Aziza pour *Le Roman de la Momie*, éd. cit., p. 10-11 (« C'est une espèce d'évocation magique du passé » etc..).
14. Théophile Gautier, *Correspondance générale* éd. par Claudine Lacoste-Veysseyre, Genève, Droz, 1999, tome XII, p.241.
15. *Op. cit.*, p. 93.
16. *Op. cit.*, p. 73.
17. In *Emaux et Camées*, Editions Gallimard, Paris, 1981, p. 44.
18. *Op. cit.*, p. 21.
19. Poème XXVII, éd. cit., p. 29.
20. *Op. cit.*, p. 140.
21. Jean Prévost appartient à ces critiques. Voir *Baudelaire, Essai sur la création et l'inspiration poétiques*, Mercure de France, 1964, p.159.
22. *Constantinople*, « En mer », chap. I, cité par J.-C. Berchet, *op. cit.*, p. 33-34.

23. *Le Pied de momie*, in *Le Roman de la momie et autres récits antiques*, Presses pocket, Paris, 1991, p. 234.
24. Article consacré à un « concert de Félicien David » le 6 janvier 1645, in *Voyage en Egypte*, éd. cit., p. 98.
25. « Etude des mains », in *Emaux et Camées*, éd. cit., p.34.
26. *Le Roman de la Momie*, éd. cit., p. 36.
27. « Autour de l'Exposition universelle, le 25 avril 1867 », in *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 142-155.
28. *Op. cit.*, tome II, p.133.
29. Voir « Les Hiéroglyphes, ou l'écriture de pierre », in *BSTG*, Actes du colloque « L'Orient de Théophile Gautier », tome II, n°12 ; 1990, p. 227.
30. *Correspondance*, Bibliothèque de la Pléiade ; Gallimard ; 1973, tome I, p.338.
31. *Théophile Gautier*, éd. cit., p. 118.
32. *Baudelaire*, éd. cit., p. 46.
33. *Op. cit.*, p. 60.
34. *Oeuvres complètes*, éd. cit., tome I, p. 523-524.
35. Dédicace du *Roman de la Momie*, éd. cit., p. 19.
36. *Baudelaire*, éd. cit., p. 117-118.
37. « Le Tombeau de Charles Baudelaire », in *Poésies*, Gallimard, Paris, 1952, p. 95.

D'UN SEIN CALCINE : NEANTISATION ET FICTION, DE GAUTIER A MALLARME

La dette de Mallarmé envers Gautier est grande. Un texte de jeunesse et un poème plus tardif le suggèrent. 1864, l'année d'*Hérodiade*, est aussi celle de *Symphonie littéraire*, dont le premier volet, consacré à Gautier, célèbre sa « poésie née d'elle-même et qui exista dans le répertoire éternel de l'Idéal ». Le mot « idéal » reparait comme adjectif au vers 41 de *Toast funèbre*, en une formule qui résume le testament poétique de Gautier : « le devoir Idéal que nous font les jardins de cet astre », la Terre.² Ce devoir d'idéalisation est celui de « la musique idéale » qu'évoque le *Richard Wagner*³ et de la poésie dans la mesure où elle reprend à la musique son bien. Si « les gens d'idéal » sont d'abord dans *Solitude*⁴ les poètes, tout artiste devrait se reconnaître dans la visée que leur assigne *Crise de vers* :

transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire⁵

Chaque art accomplit par ses moyens propres de figuration un processus de déréalisation ou de néantisation. Au terme de cette « Transposition », la réalité naturelle, dépouillée de sa matière brute, est restituée selon sa « Structure »⁶ idéalisée dans l'espace fictif de l'œuvre, qui se superpose à l'espace intérieur de l'imaginaire. En 1892, Mallarmé résume la trajectoire de l'opération esthétique dans son *Théodore de Banville* :

*La divine transposition, pour l'accomplissement de quoi existe l'homme, va du fait à l'idéal*⁷.

L'art prolonge la représentation immédiate donnée par la sensation dans une image spectrale, fantastique, au sens premier du terme : produite par l'imagination. Par là, l'œuvre d'art relève de cette « fantastique idéalité » dont d'Albert se plaint de ne savoir se défendre dans *Mademoiselle de Maupin*⁸ et qui exerce si souvent ses prestiges, dans les récits de Gautier, sur l'esprit du héros.

Toute entreprise esthétique s'avère de la sorte magie évocatoire : de la chose abolie dans son immédiateté sensible par la visée poétique, l'œuvre ne saurait laisser subsister rien de solide puisqu'elle naît de l'esprit dans une matière qu'il transfigure. « Le vers, trait incantatoire ! », écrit Mallarmé dans *Magie*, où, non certes sans quelque ironie, il pose

entre les vieux procédés [de la magie] et le sortilège, que restera la poésie, une parité secrète.

Le langage ne suscite dans le poème la présence évanescence de la chose, il ne la suggère qu'en la maintenant dans l'horizon reculé du silence et de l'invisibilité.

Évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer.⁹

De la réalité disparue ou laissée à l'arrière-plan, l'œuvre conserve le fantôme, la trace ténue, dématérialisée, qui ne se soutient, sous les espèces diaphanes, éthérées, de la fiction, que d'une illusoire inconsistance.

L'acte d'imagination [...] est un acte magique. C'est une incantation destinée à faire apparaître l'objet auquel on pense, la chose qu'on désire,

écrit Sartre, qui insiste sur le statut spectral de l'image :

son contenu garde comme un fantôme de l'opacité sensible.

L'intention imageante se tourne vers les choses

comme moyens d'évoquer son objet, comme on se sert des tables tournantes pour évoquer les esprits¹⁰.

Pas plus chez Mallarmé que chez Gautier, la littérature, en tant que travail de la fiction, ne saurait donc être fantastique par accident ni avoir affaire par hasard à des revenants, à des êtres qui, après avoir été abolis, sont rappelés à un statut nouveau d'existence par la visée imaginante. La fiction, qu'elle soit romanesque ou poétique, est une. Mallarmé l'identifie aussi bien à la poésie dans *Solennité* : « la Fiction ou Poésie »¹¹, qu'au genre narratif dans *Étalages* :

la fiction proprement dite ou le récit, imagitatif¹².

Dans tous les cas, selon *La Musique et les Lettres*, la fiction récuse

la prétention d'enfermer, en l'expression, la matière des objets.¹³

Elle implique la disparition ou la destruction active du réel afin de le récupérer sous la modalité incertaine d'une présence-absence. Il convient de déterminer ce que ce mouvement mallarméen de la fiction doit aux gestes de néantisation-évoocation mis en œuvre dans les récits de Gautier.

Poétique du rien

Ce qui est là, présent devant moi, bien visible, irrévocablement donné, se refuse par nature à toute possibilité d'être imaginé. La phénoménologie sartrienne a relevé « cette caractéristique des objets d'une conscience imageante : l'absence ». Sartre aurait pu invoquer un fondement de la psychologie proustienne :

La loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent¹⁴

Le philosophe va plus loin. Il conçoit l'acte d'imagination comme une visée néantisante, qui recule son objet, si ce n'est dans le non-être absolu, du moins dans le non perceptible immédiatement.

La conscience imageante pose son objet comme un néant [...], elle donne son objet comme n'étant pas¹⁵

Dans *L'Après-midi d'un faune*, le monologue du héros suppose que les nymphes se sont évanouies et même qu'elles n'ont jamais existé; on assiste à la reconstitution fictive d'événements qui n'ont sans doute pas eu lieu, si ce n'est dans un « rêve », un fantasme ou une vision purement « idéale »¹⁶. Il arrive de même à Gautier de susciter le charme fascinant d'un personnage en le frappant d'absence. Au cours du souper dont le récit ouvre *Fortunio*, la conversation roule sur le héros, qui se fait attendre : « Un siège vide indiquait un absent »¹⁷. On ne sait où demeure Fortunio; quand on le cherche, il est le plus souvent introuvable :

pas plus de Fortunio que s'il n'eût jamais existé. Fortunio, c'est un rêve, ce n'est pas un homme!¹⁸

C'est un être de prestige imaginaire.

Autour du vide qu'ils tentent vainement de pénétrer, les esprits s'échauffent, s'emballent. L'absence n'est pas seulement une condition de l'imagination, elle en est le moteur. C'est elle qui suscite le discours du faune. L'invisibilité remplit une fonction analogue dans *Le Roi Candaule*, celle d'une absence relative.

La beauté de Nyssia, grâce aux voiles dont elle était entourée, devenait comme une espèce de mythe, de canevas, de poème que chacun brodait à sa guise¹⁹.

Le Capitaine Fracasse offre un phénomène semblable, lorsque le héros, après la mort du camarade auquel il succède sur la scène, tient sous son masque le rôle du défunt.

Ce mince carton lui faisait l'effet d'un heaume à visière baissée à travers laquelle il parlerait d'une voix de fantôme²⁰.

Devenu « ombre » par métaphore, comme les nymphes quand s'achève le monologue du faune²¹, il acquiert ainsi, comme Spirite,

une beauté idéalisée par la mort,²²

un rayonnement propre à l'individualité disparue mais non point irrévocablement absente, car l'acteur Sigognac, s'il doit remplacer un mort et sacrifier son identité sociale, perpétue l'individu réel sous les espèces du personnage comique, à travers ses gestes et ses paroles. Sigognac, l'épouse de Candaule, Fortunio reçoivent une consistance de rêve grâce au masque, au voile, à l'absence tangible qui les néantissent sans les soustraire radicalement à l'existence; ils se caractérisent par une invisibilité visible, une présence-absence qui les constitue en êtres d'imagination ou de fiction.

Les analyses de Sartre aboutissent à des formulations parfois radicales mais suggestives.

Quand j'évoque l'image d'un objet absent,

je saisis *rien*, c'est-à-dire que je pose le *rien*.²³

puisque je vise l'objet en tant qu'il ne m'est pas donné, même s'il existe éventuellement ailleurs. Une telle intuition visite Mallarmé dans *La Musique et les Lettres* quand il hésite

à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien²⁴.

Comme Dieu créant un monde *ex nihilo*, le compositeur de fiction part de rien; à la différence de Dieu, il s'en tient au rien. Gautier le suggère avec humour dans la préface des *Jeunes-France* :

N'étant bon à rien, pas même à être Dieu, je fais des préfaces et des contes fantastiques; cela n'est pas si bien que rien, mais c'est presque aussi bien, et c'est quasi synonyme.²⁵

Comme toute déclaration ironique, cette dévalorisation feinte de la littérature est à double entente : il faut comprendre à la fois qu'un texte de fiction n'est pas rien et que son prix tient peut-être d'abord à sa proximité avec le rien. Les premiers mots de *Salut*, à l'ouverture même des *Poésies*, offrent une ambiguïté analogue : « Rien, cette écume, vierge vers ». ²⁶ Peut-être l'auteur tient-il son poème pour quantité négligeable; il est probable qu'il a voulu inscrire en tête de son recueil la parole inaugurale par excellence, le mot qui résume pour lui l'efficiencia de la littérature en tant qu'elle produit de la fiction.

Qu'un vide soit nécessaire pour mettre en branle la fiction, en témoignent dans *Mademoiselle de Maupin* les réflexions initiales du héros : « Ce que je cherche n'existe point ». D'Albert se demande par quelle malédiction « la femme que nous aimons » est impossible, par quel mystère nous désirons le rien.

Qui nous a donné l'idée de cette femme imaginaire ? de quelle argile avons-nous pétri cette statue invisible ?²⁷

L'objet fictif, « statue invisible », relève de l'oxymore. Ce n'est certes pas un pur néant mais le produit d'une opération esthétique qui le façonne en « statue » et d'une néantisiation, qui abolit sa matérialité concrète pour n'en conserver que la forme creuse, « invisible ». Le motif est repris plus loin.

Cette tension acharnée de l'œil de mon âme vers un objet invisible m'a faussé la vue. Je ne sais pas voir ce qui est, à force d'avoir regardé ce qui n'est pas, et mon œil si subtil pour l'idéal est tout à fait myope dans la réalité²⁸.

Malgré les connotations platoniciennes d'un tel passage, quand Gautier — puis Baudelaire et Mallarmé à sa suite — se réfère à la notion d'idéal, fût-ce avec majuscule, il ne vise pas le Ciel des Idées mais l'imaginaire. L'idée n'est pas ici l'archétype pla-

tonicien qui permet de produire et de penser sous un même concept un ensemble d'objets similaires mais, comme « la notion pure » évoquée dans *Crise de vers*, comme l'« idéale fleur » du *Nénuphar blanc*,²⁹ la représentation mentale d'un objet unique, le phénoménologue dirait « un concept concret » et même une « essence concrète »³⁰.

Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets³¹.

Une telle idée n'est pas abstraite, au sens logique. Toutes les fleurs concrètes — « les calices sus » — sont certes plongées dans l'oubli par le langage, elles sont néantisées par le mot qui efface la chose, mais l'image suscitée par le poème est « idée même », idée de cette fleur même, de cette fleur particulière à laquelle je rêve mais que personne, pas même moi, ne verra jamais, puisqu'elle est l'« absente de tous bouquets ». Le mot de *Bucolique* « la notion, ce fantôme »³² dit bien que la fiction, puissance d'évocation d'un monde idéal, a pour condition fondamentale une activité néantisante.

Poétique du miroir

On sait d'après le témoignage d'Edmond Bonniot, le gendre de Mallarmé, que ce dernier « avait une admiration toute spéciale pour *Spirite* »^{33v}. Il n'est pas interdit de supposer que si Mallarmé a particulièrement apprécié la nouvelle c'est qu'il y a reconnu des traits caractéristiques de sa propre esthétique. L'évocation de Spirite suppose la néantisation préalable de la chaste vierge Lavinia, morte au couvent, et conduit à la néantisation subséquente de Malivert, d'emblée impatient de suivre dans son ailleurs l'esprit adoré. *Spirite* illustre magnifiquement la définition sartrienne de l'imagination comme « la grande fonction "irréalisante" de la conscience »³⁴. La nouvelle raconte la lutte entre l'irréel, le fictif, l'idéal, et la réalité ordinaire, entre l'esprit de la morte amoureuse qui désire attirer le héros et la vivante qui, ayant en vue de l'épouser, lui inflige ses mondanités :

Le réel essayait de reconquérir sa proie sur l'idéal.³⁵

La néantisation de l'encombrante Mme d'Ymbercourt est nécessaire pour que Spirite se montre idéalement à Malivert en lui apparaissant dans une glace.

La tache lumineuse du miroir commençait à se dessiner d'une façon plus distincte et à se teindre de couleurs légères, immatérielles, pour ainsi dire [...]. C'était plutôt l'idée d'une couleur que la couleur elle-même.

L'image est à la fois sensible et idéelle; elle s'adresse à une faculté intermédiaire entre la perception et l'intellection.

La voyait-il de l'œil charnel ou de l'œil de l'âme ? L'image existait-elle en réalité [...] ?

Le statut de l'imaginaire est incertain, indécis entre la réalité visible et l'idéal, à savoir ce qui existe en idée :

Ce qu'il voyait, quoique *semblable*, ne *ressemblait* en rien à ce qui passe, en cette vie, pour une tête de belle femme.

Cette évocation dont le texte met en évidence l'ambiguïté essentielle suggère la possibilité d'états toujours plus subtils de la matière et donc d'une continuité entre le matériel et l'immatériel, entre le monde et le rêve, entre le fait et l'idéal, d'une transposition de l'un à l'autre, qui annonce la notion mallarméenne.

C'était bien les mêmes traits, mais épurés, transfigurés, idéalisés, et rendus perceptibles par une substance en quelque sorte immatérielle³⁶.

Le héros a affaire à une « vision céleste » dont il ne remet pas en doute l'authenticité mais dont l'origine est peut-être moins le surnaturel au sens ordinaire que la faculté humaine de dépasser la nature par le rêve.

Son idéale maîtresse pouvait à chaque instant faire irruption dans son monde, et, lui, était incapable de la suivre dans les espaces imaginaires qu'elle habitait³⁷.

Le ciel d'où procède Spirite est l'imaginaire. Mallarmé le désigne dans *Solennité* comme

le ciel métaphorique qui se propage à l'entour de la foudre du vers³⁸ ;

c'est le ciel de la fiction, que *La Musique et les Lettres* situe « à quelque élévation défendue et de foudre »³⁹.

De ce fait, l'apparition descend l'échelle des valeurs à mesure qu'elle se rapproche de l'état sensible.

L'image se condensait de plus en plus sans atteindre pourtant la précision grossière de la réalité⁴⁰.

Dans une perspective analogue, « Toute l'âme résumée... » rejettera « Le sens trop précis » en même temps que « Le réel parce que vil » et glorifiera à l'inverse la poésie en tant qu'elle sait rester « vague littérature »⁴¹. La déchéance de Spirite, qui toutefois ne va pas jusqu'à « la précision grossière de la réalité », suggère cette sorte de nausée devant le réel, l'univers de la chose, *res*, que *La Musique et les Lettres* appelle

l'ennui à l'égard des choses si elles s'établissaient solides et prépondérantes⁴²

et à laquelle la seule échappatoire est le milieu subtil du rêve ou de la fiction. Qu'est dès lors ce dispositif spectral, sinon une métaphore de la transition non pas dans l'au-delà mais dans l'espace de l'imaginaire où, selon *Solennité*, tout se produit « sur quelque transparence comme d'éther »⁴³ ?

L'esprit ou l'âme qui se communiquait à Guy de Malivert avait sans doute emprunté la forme de son ancienne enveloppe périssable, mais telle qu'elle devait être dans un milieu plus subtil, plus éthéré, où ne peuvent vivre que les fantômes des choses et non les choses elles-mêmes⁴⁴

Ici s'ébauche un paradoxe qui se retrouvera au fondement de l'esthétique mallarméenne : le fantôme de la chose n'est pas moins que la chose mais davantage puisqu'il exige pour subsister « un milieu plus subtil, plus éthéré » que l'espace ordinaire ou, si l'on veut, moins grossier. « La spiritualité n'est pas mon fait », déclare d'Albert; « éclat, solidité, couleur », voilà ce qu'il aime dans le monde et dans l'art.

Jamais ni brouillard ni vapeur, jamais rien d'incertain et de flottant⁴⁵.

Si c'est Gautier qui parle ici, il faut qu'il ait beaucoup changé entre *Mademoiselle de Maupin* et *Spirite*, dont le héros se refuse à aimer autre chose qu'un vaporeux fantôme : trente ans lui auront suffi pour devenir mallarméen.

Pourquoi donc des histoires d'esprits ou de fantômes par des auteurs qui n'y croient pas, à l'intention de lecteurs qui y croient encore moins ? Parce que l'objet imaginaire est un fantôme, comme le note Sartre, et que l'espace de la fiction est celui de l'apparition ou du revenant, ainsi que Mallarmé le suggère dans *Le genre ou des modernes* :

Le parfait écrit récuse jusqu'à la moindre aventure, pour se complaire dans son évocation chaste, sur le tain de souvenirs, comme l'est telle extraordinaire figure, à la fois éternel fantôme et le souffle !.⁴⁶

La fiction, « le parfait écrit », exclut par nature le réel; « la Fable », dit encore Mallarmé dans *Richard Wagner*, doit être « vierge de tout, lieu, temps et personne sus »⁴⁷, elle doit néantiser « les calices sus », comme, selon Sartre, tout ce qui relève de l'imagination.

L'image doit enfermer dans sa structure même une thèse néantisante. Elle se constitue comme image en posant son objet comme existant *ailleurs* ou n'existant *pas*.

Elle implique cependant un « rapport à l'objet » qu'elle exclut⁴⁸. En tant que telle, elle n'est pas un pur néant même si elle suppose l'absence *de* quelque chose qu'elle vise comme n'étant pas là.

Elle porte en elle une double négation : elle est néantisation du monde d'abord (en tant qu'il n'est pas le monde qui offrirait présentement à titre d'objet actuel de perception l'objet visé en image), néantisation de l'objet de l'image ensuite (en tant qu'il est posé comme non actuel)⁴⁹.

Ces analyses éclairent la métaphore de Mallarmé : « évocation chaste », comme *Spirite*. La fiction est fable vierge, manifestation de l'objet mais sous une modalité telle qu'il a rompu ses liens sensibles avec le réel; l'image ne peut cependant éviter de conserver des « souvenirs » de l'objet qu'elle vise.

Car, précise Sartre, une image n'est pas *le monde nié*, purement et simplement, elle est toujours *le monde nié d'un certain point de vue*, précisément celui qui permet de poser l'absence ou l'inexistence de tel objet qu'on présentera "en image"⁵⁰

Cette remarque est capitale pour comprendre l'idéalisme de Gautier et de Mallarmé, ce qu'il faut peut-être appeler leur spiritualité : non pas la quête d'un autre monde mais le prolongement idéalisé, spiritualisé, de ce monde-ci, néantisé certes en tant qu'il ne saurait figurer matériellement dans l'espace de la fiction, mais aussi transposé, c'est-à-dire toujours présent à l'arrière-plan en tant que l'écriture ne saurait éviter de le viser comme son objet propre. Dans la fiction, qu'il demeure comme « empreinte creuse »⁵¹ ou « absente de tous bouquets », l'objet n'est jamais complètement aboli.

Le mouvement d'évocation, dans un lieu circonscrit de fiction qui peut être tableau, tapisserie, miroir ou scène de théâtre⁵², du réel d'abord néantisé, pour que l'imaginaire se déploie dans sa puissance de suggestion, est constant chez Gautier. On en a un bel exemple dans *Spirite* :

Guy de Malivert put enfin voir, délimitée par la bordure de la glace comme un portrait par son cadre, une tête de jeune femme⁵³.

Le miroir a pour première fonction, comme le cadre d'un tableau, d'opérer la mise entre parenthèses du monde réel.

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.

À l'intérieur de ce cadre se déploie un espace idéal, imaginaire, fictif, évoqué à la fois comme un ciel et un lieu de vacuité :

La glace [...] paraissait d'un noir bleuâtre, indéfiniment profond, et ressemblait à une ouverture pratiquée sur un vide rempli d'idéales ténèbres.⁵⁴

On retrouve un dispositif analogue dans le sonnet en -yx. La surface du miroir, « oublié fermé par le cadre », est le lieu séparé, d'où toutes choses sont radicalement exclues, si ce n'est qu'elle reflète une « défunte nue », une apparition fantomatique. S'y dessine ensuite le « septuor » stellaire et musical de la Grande Ourse, qui évoque l'idéalisation métaphorique du monde et de l'homme.⁵⁵ Avec cette structure schématique et dépouillée à quoi la fiction réduit l'être, Mallarmé pousse la déréalisation plus loin que Gautier mais *Onuphrius* avait déjà élaboré le même mouvement de néantisation-évocation, avec sa « grande glace de Venise » crépusculaire qui conjure la grossière précision du réel :

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.

La « croisée [...] vacante » du sonnet en -yx, dont l'embrasure vide, *uacans*, préfigure le cadre du miroir, pourrait être elle-même annoncée par cette métaphore :

Cela faisait un espace vide dans la muraille, une fenêtre ouverte sur le néant, d'où l'esprit pouvait plonger dans les mondes imaginaires.

Ce vide, ce néant, cette absence que présuppose l'intrusion dans l'imaginaire n'est toutefois qu'une condition pour le surgissement d'autre chose.

Les prunelles d'Onuphrius fouillaient ce prisme profond et sombre, comme pour en faire jaillir quelque apparition.⁵⁶

Gautier n'est pas plus nihiliste que Mallarmé lorsqu'il invoque le rien.

Poétique du Phénix

La néantisation-évoocation est encore présente sous une autre forme dans le sonnet en -yx, que son troisième vers place sous le signe d'une destruction par le feu et d'une renaissance : « Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix »⁵⁷. La scène imaginaire par excellence se joue pour Mallarmé au coucher du soleil. En ce « bûcher », *Bucolique* voit le modèle du « foyer subtil », du « haut fourneau transmutatoire » à quoi s'apparente la musique mais aussi la poésie et qui opère la volatilisation du monde. L'identification au Phénix du soleil couchant se dessine ici dans la métaphore qui le désigne :

L'arrière mais renaissante flamme, où se sacrifièrent les bosquets et les cieux.⁵⁸

L'ouverture d'*Hérodiade* évoque la « tour cinéraire et sacrificatrice » du manoir sous le rougeoiement du soleil⁵⁹. *Crayonné au théâtre* lie le feu du foyer à une dimension imaginaire essentielle :

Le vieux secret d'ardeurs et splendeurs qui s'y tord [...] évoque, par la forme éclairée de l'âtre, l'obsession d'un théâtre.⁶⁰

La paronomase âtre-théâtre s'ajoute au mouvement de torsion qu'« Un coup de dés... » associe à la figure mythique de la sirène⁶¹ pour faire du foyer un lieu de fiction. Dans *L'après-midi d'un faune*, la chaleur écrasante du soleil sicilien remplit la même fonction : « Inerte, tout brûle dans l'heure fauve »⁶². La fiction faunesque ne peut se déployer que si disparaît

la nature, Idée tangible pour intimer quelque réalité aux sens frustes,

selon les deux « états » que distingue *Bucolique*,

primitif, l'un ou foncier, dense des matériaux encore (nul scandale que l'industrie l'en émonde ou le purifie),

propre aux êtres naturels,

l'autre, ardent, volatil dépouillement en traits qui se correspondent, maintenant proches la pensée,

propre aux objets transposés dans l'idéalité musicale.⁶³ *Mademoiselle de Maupin* s'achève quasiment sur ces mots que l'héroïne adresse à son amant d'une nuit :

Si cela vous désole trop de me perdre, brûlez cette lettre, qui est la seule preuve que vous m'avez eue, et vous croirez avoir fait un beau rêve.⁶⁴

Déjà chez Gautier se trouve ainsi suggéré le motif d'un foyer sacrificiel qui, en néantisant le réel fruste, lui donne de renaître sous les espèces volatiles et idéalisées du « beau rêve ».

La poétique de l'absence et celle du Phénix se conjoignent dans *Arria Marcella*. Le mythe implicite pointe lorsque les trois amis découvrent Pompéi à leur descente du train :

La ville ressuscitée, ayant secoué un coin de son linceul de cendre, ressortait avec ses mille détails⁶⁵.

L'affabulation du conte correspond pour l'essentiel à la structure du mythe : recueilli dans un musée, le moulage dans la lave du Vésuve d'un sein réduit en cendres par la fameuse éruption de 79 produit le ressurgissement fantas(ma)tique de Pompéi et de la jeune femme morte, qui toutefois finit par retourner au néant, forcée de redevenir ce qu'elle est, rien de plus

qu'une pincée de cendres mêlée de quelques ossements calcinés.⁶⁶

La fiction procède du vide initial qui fascine Octavien à Naples dans la vitrine des Studii :

C'était un morceau de cendre noire coagulée portant une empreinte creuse.

L'objet rappelle la « statue invisible » qui hante l'esprit du héros dans *Mademoiselle de Maupin* :

On eût dit un fragment de moule de statue, brisé par la fonte; l'œil exercé d'un artiste y eût aisément reconnu la coupe d'un sein admirable et d'un flanc aussi pur de style que celui d'une statue grecque⁶⁷.

Comme pour d'Albert, la femme visible répond à un appel de l'idéal. « C'était toi que j'attendais », lui dit Octavien. Le « frêle vestige »⁶⁸ préservé par le temps est la marque visible d'un archétype intérieur. Cette absence statufiée a quelque chose du fantôme, puisque Arria Marcella a rejoint dans la mort les autres beautés consommées de Pompéi,

tant de corps charmants évanouis comme des ombres.⁶⁹

Octavien se demande d'ailleurs si celle qui échappe un moment pour lui au néant est un rêve ou une réalité, un fantôme ou une femme.⁷⁰

La fiction est le lieu évocatoire où l'imaginaire peut furtivement prendre corps, bien qu'il soit voué à réintégrer le rien essentiel qui le constitue.

En apparence, le geste néantisant de « Mes bouquins refermés... » est l'inverse du mouvement évocatoire propre à *Arria Marcella*. Dans le poème de Mallarmé, la réalité ne sort pas du néant imaginaire; elle y est au contraire renvoyée. Le poète, qui « d'aucuns fruits ici ne se régale », semble certes appeler à l'être un sein en filant la métaphore du fruit :

Qu'un éclate de chair humain et parfumant !

Cette exclamation exprime cependant le défi plutôt qu'un désir ou un souhait : qu'un sein réel ait l'audace de paraître, jamais il n'aura « une saveur égale » au sein imaginaire, aussi parfait sans nul doute que celui d'*Arria Marcella*. C'est pourquoi l'existence de ce sein qu'on ne saurait voir et que l'on évite de nommer par crainte peut-être de le faire apparaître n'est évoquée que pour être aussitôt récusée. Sa néantisation se produit au dernier vers, qui exprime la préférence du poète pour le « sein brûlé d'une antique amazone »⁷¹. Ce sein, bien qu'il n'ait pas été « brûlé par le Phénix », n'en est pas moins aboli dans sa présence tangible pour resurgir « idée même et suave », comme « l'absente de tous bouquets », dans l'esprit du rêveur. La leçon d'*Arria Marcella* n'est guère différente : la félicité refusée par le réel, ne peut être cherchée que dans le rêve, « l'hallucination »⁷², la fiction dont l'œuvre littéraire déploie pour un instant l'espace éphémère. On pourrait certes supposer que Gautier livre au lecteur son propre sentiment, lorsqu'il prête ce mot à d'Albert :

J'aime mieux une statue qu'un fantôme⁷³.

Il n'en reste pas moins qu'une statue n'est pas une femme réelle mais le produit d'une idéalisation esthétique et que *Mademoiselle de Maupin* suggère à plusieurs reprises la supériorité du rien imaginaire sur l'existant. Lorsque l'héroïne montre à Ninon sans les lui donner les pralines dont elle est friande, la jeune fille a un réflexe de délectation.

Elle avança à demi sa petite langue sur le bord de sa bouche, comme pour savourer la douceur idéale du bonbon absent⁷⁴.

L'expression a une consonance mallarméenne; elle indique que la puissance de l'objet imaginaire peut être plus grande sur l'esprit que celle de l'objet réel. C'est l'expérience que fait d'Albert amoureux.

Cette image m'obsède et me suit partout, et je ne la vois jamais plus que lorsque je ne la vois pas⁷⁵.

Dans le champ de l'imaginaire, le « pas » est la condition du « plus », le néant, dans un autre ordre, produit un excédent, ce qui est perdu en effectivité est cent fois regagné en virtualité. Une remarque analogue de Madelaine dans sa lettre d'adieu manifeste la structure fondatrice de cette règle paradoxale.

Quoique absente, je penserai souvent à vous, plus souvent que si vous étiez avec moi.⁷⁶

Mallarmé le suggère à son tour, encore plus radical, dans « Mes bouquins refermés... ». À celle qui n'est pas là, à l'amazone qui honnit l'homme, à l'être légendaire enfoui au plus profond d'un passé impénétrable, à la femme si diversement et si irrévocablement inaccessible, si définitivement impossible, le poète

pense plus longtemps peut-être éperdument⁷⁷,

plus intensément qu'à la compagne habituelle. Gautier brode des variations sur cette étrange fatalité. Mallarmé conclut avec une rigueur impeccable que le rien est le moteur de la fiction.

La fiction blanche

Mademoiselle de Maupin l'avait déjà laissé entendre sur le mode humoristique. Le motif est annoncé par une maxime de Théodore.

Les poètes sont ainsi. — Leur plus beau poème est celui qu'ils n'ont pas écrit⁷⁸.

Que le silence et le rien soient plus près de l'idéal que l'être est à nouveau suggéré, avec certes quelque ironie, un peu plus loin, lorsque le narrateur renonce à rapporter la conversation qui se tient entre Théodore, Rosette et d'Albert, sous prétexte qu'elle est pleine de « choses qu'il est impossible de fixer et de reproduire. » L'insuffisance du langage dûment constatée ne conduit à rien de moins qu'une esthétique de la page blanche.

C'est une lacune que nous laissons à remplir au lecteur [...]; qu'il imagine à cette place cinq ou six pages remplies de tout ce qu'il y a de plus fin, de plus capricieux, de plus curieusement fantasque.

Rien ne serait plus adéquat à l'excès de sens que le refus complet de l'expression, même si les limites du procédé sont évidentes :

Nous usons ici d'un artifice qui rappelle un peu celui de Timanthe, qui, désespérant de pouvoir bien rendre la figure d'Agamemnon, lui jeta une draperie sur la tête.⁷⁹

Tel est le paradoxe de l'art : il invite au libre jeu de l'imagination mais en même temps renoncerait à lui-même s'il ne proposait pas des formes déterminées et par conséquent vouées à limiter le public dans sa liberté d'interprétation.

La préface des *Jeunes-France* paraît ôter tout crédit à l'esthétique du rien en la poussant jusqu'à l'absurde.

Qu'est-ce qui empêche de mettre la préface et la table côte à côte sans le remplissage obligé de roman ou de contes ? Il me semble que tout lecteur un peu imaginatif supposerait aisément le milieu à l'aide du commencement et de la fin ; sa fiction vaudrait probablement mieux que la réalité⁸⁰.

Si l'écriture porte atteinte à l'intégrité pleine et féconde du néant, la lecture est un viol qui arrache le livre à la pureté inentamée de ses limbes, d'où ce reproche de l'auteur à son lecteur :

Vous n'accorderez pas même à sa virginité le quart d'heure de grâce.⁸¹

L'idéal serait dès lors, à l'exemple de l'auteur, avant de se résoudre à « faire noires trois ou quatre cents pages blanches qui ne l'ont pas mérité », de différer le plus longtemps possible le passage à l'acte :

Je m'étais conservé vierge de toute abomination écrite ou imprimée, et chacun était libre de me croire autant de talent qu'il lui plaisait⁸².

La question traitée ici sur le ton badin est reprise par Mallarmé avec davantage de sérieux lorsqu'il évoque la fonction du blanc sur la page imprimée à la fin du *Mystère dans les lettres* :

Virginité qui solitairement, devant une transparence du regard adéquat, elle-même s'est comme divisée en ses fragments de candeur, l'un et l'autre, preuves nuptiales de l'Idée⁸³.

L'essentiel du sens réside dans les blancs délimités par la noirceur quasi attentatoire des caractères et des paragraphes, comme se détachent un tableau ou un miroir entourés de leur cadre. C'est à l'intérieur de cet espace vierge que se joue la fiction, la manifestation sublimée de l'Idée, qui n'est plus même ici fantôme mais abstraction pure. La fonction du noir est d'offrir au blanc une place sur la page, la plénitude de l'être ne vaut que dans la mesure où elle réserve une forme pour l'expression de l'absence éloquente. Certes, Gautier n'est pas Mallarmé. Sa volonté est constante d'incarner l'idéal dans le réel, de donner corps à l'imaginaire. Il sait cependant qu'il y a là une insurmontable impossibilité et il doit se défendre par l'ironie contre la fascination du rien. Le sein calciné d'Arria Marcella, s'il tend à l'être, ne saurait donner lieu à rien d'autre qu'une évocation fictive dans l'espace furtif de l'écriture. Encore ce miracle de poignante beauté suppose-t-il que la vivante ait été au préalable anéantie. Même le désir du plein commence avec l'appel du vide.

Laurent MATTIUSSI
Université du Littoral-Côte d'Opale

NOTES

1. *Div.* 345. Les romans et récits de Gautier sont cités dans l'édition de Paolo Tortonese : Théophile Gautier, *Oeuvres*, coll « Bouquins », Robert Laffont, 1995 (abrégé TG). Les textes poétiques de Mallarmé sont cités dans l'édition de Bertrand Marchal : Mallarmé, *Oeuvres complètes*, vol. I (seul paru à ce jour), Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1998 (abrégé OC I) ; les écrits théoriques de Mallarmé sont cités dans l'édition d'Yves Bonnefoy : Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, coll « Poésie/Gallimard », 1976, (abrégé *Div.*).
2. OC I 28.
3. *Div.* 171.
4. *Div.* 315.
5. *Div.* 251.
6. *Div.* 248.
7. *Div.* 156.
8. TG 223.
9. *Div.* 303-4.
10. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire* (1940), coll. « Folio essais », Gallimard, 1998, p. 239, 28, 45 (désormais abrégé *L'Im.*). Ce livre a fait l'objet d'une critique sévère de la part de Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique* (1964), PUF, 1993, p. 25, 76 et *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969), p. 17-25. On se reportera aussi aux remarques de Jean-Jacques Wunenbourg, *L'Imagination* (1991), coll. « Que sais-je ? », PUF, 1995, p. 11, 41. Il est impossible d'entrer dans un débat qui excéderait les limites du présent propos, comme il est difficile d'éviter les approximations dans cette confrontation rapide de textes littéraires avec la description phénoménologique de Sartre, qui met en évidence un aspect de l'imagination qui ne peut certes prétendre en constituer une théorie complète et systématique.
11. *Div.* 237.
12. *Div.* 263.
13. *Div.* 368.
14. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé, A la recherche du temps perdu*, coll. « Quarto », Gallimard, 1999, p. 2266.
15. *L'Im.* 45, 30, 34.
16. OC I 22-3.
17. TG 482.
18. TG 87.
19. TG 692.
20. TG 1201.
21. OC I 25.
22. TG 1468.
23. *L'Im.* 349.
24. *Div.* 356.
25. TG 29.
26. OC I 4.
27. TG 220.
28. TG 233.
29. OC I 431.
30. *L'Im.* 33.
31. *Div.* 251.
32. *Div.* 307.
33. C'est en ces termes que le rappelle Léon Cellier dans sa présentation du numéro spécial sur Gautier, *RHLF*, LXXII, 1972 (4), p. 61.
34. *L'Im.* 13.
35. TG 1441.
36. TG 1457.

37. TG 1462.
 38. *Div.* 235.
 39. *Div.* 356.
 40. TG 1457.
 41. OC I 60.
 42. *Div.* 356.
 43. *Div.* 234.
 44. TG 1457.
 45. TG 307.
 46. *Div.* 212.
 47. *Div.* 174.
 48. *L'Im.* 21.
 49. Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant* (1943), coll. « Tel », Gallimard, 1998, p. 61.
 50. *L'Im.* 354.
 51. TG 749.
 52. *La Cafetière* : « Tous les cadres s'élargirent de façon à laisser passer aisément les figures qu'ils renfermaient » (TG) ; *Omphale* : « La tapisserie s'agita violemment. Omphale se détacha du mur et sauta légèrement sur le parquet » (TG 16) ; *La Toison d'or* : « Il cherchait sérieusement dans sa tête les moyens d'animer cette beauté insensible et de la faire sortir de son cadre » (TG 632) ; *Avatar* : « Le comte s'inclina sur la coupe, dont l'eau se troubla bientôt sous son regard (...) ; un cercle irisé des couleurs du prisme couronna les bords du vase, encadrant le tableau qui s'ébauchait déjà sous le nuage blanchâtre » (TG 801) ; *Jettatura* : « Cette étincelante ligne de feu qui sépare au théâtre le monde idéal du monde réel » (TG 882).
 53. TG 1457.
 54. TG 1456.
 55. OC I 38.
 56. TG 64.
 57. OC I 37.
 58. *Div.* 307, 310.
 59. OC I 137.
 60. *Div.* 180.
 61. OC I 380.
 62. OC I 23.
 63. *Div.* 307.
 64. TG 432.
 65. TG 750.
 66. TG 769.
 67. TG 749.
 68. TG 768.
 69. TG 754.
 70. TG 768.
 71. OC I 37.
 72. TG 770.
 73. TG 307.
 74. TG 413.
 75. TG 303.
 76. TG 423.
 77. OC I 45.
 78. TG 282.
 79. TG 291.
 80. TG 23.
 81. TG 24.
 82. TG 25.
 83. *Div.* 280.

JOSE MARIA DE HEREDIA : DISCIPLE OU RENOVATEUR DE LA TRANSPOSITION D'ART DE THEOPHILE GAUTIER

Le titre de mon exposé contient plusieurs on-dit de la littérature française ; ainsi Théophile Gautier est communément appelé le poète de la transposition d'art sans que l'on sache en détail ce qu'il entendait par cela et sans que l'on ait énuméré les caractéristiques des poèmes portant sur les oeuvres d'art ou pour faire plus court des poèmes artistiques. En outre, José-Maria de Hérédia (1842-1905) est déjà mis dans une lignée avec Gautier et Leconte de Lisle par Francis Vincent en 1923, qui désigne le premier comme précurseur, le second comme maître du disciple Hérédia¹. Sans vouloir trop étendre le sujet de mon exposé, j'aimerais mettre en cause ces attributions pour caractériser plus en détail la relation et l'influence de la transposition d'art chez Gautier sur celle de Hérédia, profitant en même temps de présenter les résultats de ma thèse sur *Poésie et art -la transposition d'art chez Théophile Gautier*.²

Il est vrai que Hérédia nous a transmis un grand nombre de poèmes artistiques, quarante pour être plus précis, se mettant ainsi à la tête des Parnassiens qui vont en créer une sorte de genre à part tout en modifiant les modèles laissés par un Gautier sans doute précurseur comme le souligne le nombre de ses poèmes artistiques : plus de quatre-vingt. Certes, plusieurs poèmes de Hérédia, tel que « Médaille antique » de 1888, ou « Monument », contiennent des convictions qui nous rappellent celles de Gautier, exprimées notamment dans le poème bien connu « L'Art » de 1857. Mais en même temps, bon nombre de différences dans les poèmes artistiques de Hérédia font ressortir l'indépendance, voire la supériorité, de l'élève par rapport au maître. Avant de relever les points communs et les divergences entre Gautier et Hérédia, il me semble indispensable de donner un court aperçu de la définition et des caractéristiques de la transposition d'art chez Théophile Gautier.

Gautier nous offre une chance particulière, à savoir son activité de critique d'art particulièrement longue (1831-1872) ; ses critiques d'art contiennent souvent des commentaires sur des oeuvres d'art dont tient compte le poète dans ses poèmes artistiques. Mais je me hâte de souligner la différence entre les deux approches du critique d'art et du poète. Ainsi, il n'est pas possible de désigner un poème comme étant la même chose qu'une critique d'art, voire une description d'une œuvre d'art. Déjà le choix des artistes dans les deux genres respectifs, dont l'un oblige le critique d'art à une certaine ubiquité et variété, est significatif : des plus de trois cents artistes traités dans les critiques d'art, moins de quarante apparaissent sous forme de poème artistique³. Les contemporains de Gautier, tel Sainte-Beuve dans ses *Nouveaux lundis*, ont semé le germe de la confusion et ont commencé à attribuer le terme de transposition aussi bien à la critique d'art qu'à la poésie⁴. Ainsi, ils ont occulté les différences significatives qui existent entre les deux approches. Gautier utilise, dans

ses poèmes artistiques, l'art afin d'exprimer un but esthétique qui va au-delà d'une simple description. Aussi choisit-il les artistes dont il apprécie les principes de création, lesquels sont, bien sûr, définis par Gautier lui-même -des exemples révélateurs sont les poèmes sur Albrecht Dürer, « Melancholia » ou sur *las Postrimerias* de Valdés Leal dans le poème « Deux tableaux de Valdés Leal ». La création artistique consiste à prendre -pensons au mot-clé du monde comme dictionnaire- et à donner, à savoir la création :⁵

Ce que le peintre emprunte à la nature, il l'agrandit, en élague les détails, et l'entoure d'une atmosphère spéciale ; c'est une création encore plus qu'une copie, quoique le monde extérieur en ait fourni les formes.⁶

Un artiste est celui qui est capable de créer son propre microcosme, qui se trouve à la base de toute création artistique :

Goethe dit quelque part que tout artiste doit porter en lui le *microcosme*, c'est-à-dire un petit monde complet d'où il tire la pensée et la forme de ses oeuvres (...) Les artistes qui ont le microcosme, lorsqu'ils veulent produire, regardent en eux-mêmes et non au dehors ; ils peuvent très bien faire une maison d'après un canard, et un singe d'après un arbre. -Ce sont les vrais poètes, dans le sens grec du mot, ceux qui créent, ceux qui font : les autres ne sont que des imitateurs et des copistes. -*Imitatores servum pecus.*⁸

Comme l'artiste qui prend seulement certaines parties de la réalité pour en recomposer son microcosme individuel, le poète se sert pour ainsi dire des parties d'oeuvres d'art pour en refaire un microcosme poétique. Le poème « Cariatides » de 1838, qui porte en fait sur la Chapelle Sixtine de Michel-Ange, peut être cité comme exemple pour l'attribution d'un microcosme à un artiste à travers son œuvre⁹. Les Cariatides se plient, contrairement à leur position habituelle, comme si elles portaient tout le savoir de Michel-Ange sur leurs épaules. Il n'est pas étonnant que Michel-Ange soit un sujet constamment utilisé par les poètes parnassiens ; mais aucun ne choisit la voie d'interprétation de Gautier. José-Maria de Hérédia cherche dans son poème de 1893, « Michel-Ange », qui se réfère entre autres au *Jugement dernier*, à expliquer le comportement de l'artiste par une hantise intérieure et psychologique. L'artiste se chargerait du rôle prométhéen et transmettrait son inquiétude à travers ses oeuvres d'art¹⁰. Auguste Barbier, lui, révèle le dévouement unique de l'artiste pour l'art ; Charles de Chénedollé reconnaît dans Michel-Ange un rival sérieux pour Apelle¹¹. Le cercle se referme sur Banville qui souligne dans « Cariatides » de 1842 la prépondérante caractéristique des cariatides, à savoir justement qu'elles ne se plient sous aucun poids.¹²

Gautier-poète exploite les oeuvres en question d'une façon fragmentaire et ne donne guère une description détaillée. Contre toute attente, le terme de transposition chez Gautier n'est pas *défini* clairement, même s'il est employé sous différentes formes et

continuellement repris pendant toute sa vie de critique d'art et de poète. Plusieurs formes de relation entre les arts en général sont ainsi désignées. Une transposition se réfère toujours à une ou plusieurs oeuvres d'art. Elle désigne la transformation d'une oeuvre d'art dans une autre forme de médium tout en ajoutant des éléments individuels originaires du microcosme de chaque artiste et de chaque poète. La création individuelle est effectivement définie chez Gautier comme une re-création de formes déjà existantes :

Le génie, n'est-ce pas le don de répandre la vie et la jeunesse sur des idées et des formes déjà connues ?¹³

demande-t-il en 1864. La transposition se situe entre une transcription et une transformation, évitant ainsi un changement complet du modèle, aussi bien qu'un rapprochement trop facile. La transposition présume chez Gautier une utilisation *partielle* de l'art afin de satisfaire un but *esthétique* du poète ; elle désigne une re-création en paroles d'un idéal de forme et de beauté propre au poète en se servant des oeuvres d'art qui contiennent une mise en forme des dites convictions esthétiques. Transposition veut dire une fonctionnalisation de l'art dans la poésie, un recours partiel et éclectique du point de vue du style ainsi que des époques - ce n'est qu'un premier mouvement vers une imagination créatrice baudelairienne.¹⁴ L'art incarne plusieurs formes ; il apparaît parfois comme insaisissable faisant partie de tout un amalgame d'associations. Citons « Le Passage du Thermodon », où le poète se réfère à la fois à la peinture de Rubens et à la gravure de Vostermann ; dans le poème « Promenade hors les murs », il utilise la peinture aussi bien que la gravure de l'artiste, à savoir Henri Leys. Mais ce mélange d'oeuvres d'art sert encore une fois à des fins esthétiques. La transposition apparaît comme l'essence de la pensée esthétique de Gautier ; l'art obtient plus de valeur que la réalité, permettant au poète d'éviter une reproduction directe de la dernière tout en se construisant, grâce aux oeuvres d'art, son microcosme poétique.

Le cas de Hérédia est, dès le départ, différent. Hérédia a très rarement recours à des oeuvres d'art officiellement présentées dans les Salons ou des expositions de l'époque, à deux exceptions près : « Le Prisonnier » de 1868,¹⁵ qui se réfère au tableau du même nom de 1861 de Jean-Léon Gérôme(1824-1904) et « Le Tepidarium » de 1875(16),¹⁶ dont le lien avec le tableau de Théodore Chassériau (1819-1856), de 1853 semble évident. Il me paraît significatif que c'est justement dans ces deux poèmes que nous pouvons relever le plus de points communs avec les poèmes artistiques de Gautier. Dans « Le Prisonnier » de Hérédia, le je-poétique opère le même rapprochement successif des figures pittoresques que dans « Malaria », un poème de Gautier dédié à Ernest Hébert. Chaque figure, voire chaque élément de la nature, obtient une activité propre ; la description devient action. Une première différence frappe pourtant chez Hérédia : contrairement aux poèmes de Gautier, le texte de Hérédia ne contient aucun jugement esthétique ou artistique.

Ce dernier point ressort encore plus clairement dans le deuxième poème, « Le Tepidarium ». Gautier avait hautement salué la représentation de la beauté par Chassériau dans un article de *La Presse* du 14 juin 1853. Hérédia ne s'intéresse guère au « spasme voluptueux » dont parle Gautier et réduit la portée érotique à un « ennui serein ». Il donne presque un aperçu négatif des jeunes filles en les désignant comme troupeau tout en profitant bien sûr de apparences des corps féminins, du contraste entre les formes souples et les tons de marbre (v.6). L'accumulation des connotations érotiques comme la chambre (v.3), le coussin et le lit (v.5) ou la tiédeur du bain (v.2) crée une atmosphère érotique sans pourtant être reliée à une expérience personnelle. Tandis que Gautier s'extasie devant les corps féminin culminant dans la métaphore passe-partout du « marbre de Paros » pour désigner la beauté féminine, l'atmosphère érotique reste à l'intérieur du poème de Hérédia : ce sont les « filles d'Ausonie » elles-mêmes, entourant la figure centrale, qui

s'enivre(nt) de la riche et sauvage harmonie
Des noirs cheveux roulant sur un torse d'airain (v.13-14).

Le je-poétique s'intègre dans l'atmosphère descriptive du Tepidarium et rend la connaissance du tableau, sinon superflue, du moins non nécessaire à la compréhension du poème.

Dans d'autres poèmes, Hérédia ne se sert que des détails d'une œuvre d'art, mêle réalité et art, comme par exemple Gautier le pratique dans « Fantaisies d'hiver ». Ainsi, la sculpture du « Coureur » de Myron dans le poème du même nom de 1890 perd son caractère d'œuvre d'art par un langage très métaphorique qui sert à humaniser la sculpture. La désignation d'un artiste comme « nouveau Myron » (v.7) dans le poème intitulé « Epitaphe » nous rappelle les nombreux parallélismes que Gautier établit entre les artistes du XIXe siècle et les artistes antiques, tel que Phidias, Apelle ou Cléomène. De même, nous pouvons trouver des comparaisons avec les oeuvres de la Renaissance italienne.¹⁷

Or, si l'on tient compte d'autres transpositions de Hérédia, les divergences à l'égard des poèmes de Gautier s'accumulent. D'abord nous pouvons noter une différence temporelle entre la première représentation de l'œuvre d'art et le poème de Hérédia -serait-ce uniquement par désintéret pour l'art contemporain ? Mais, même dans le cas de Gustave Moreau, dont Hérédia aurait pu voir les peintures dans l'atelier du peintre et auquel se réfèrent plusieurs poèmes du cycle d'Hercule du poète, plusieurs années séparent l'œuvre d'art du poème. De même, dans le cas de « La Centauresse » de 1888, le tableau du même nom de Louis Ménard date déjà d'une vingtaine d'années. Il est probable que Hérédia, contrairement à Gautier, n'a pas écrit ses poèmes sous l'influence directe de l'œuvre d'art.

La relation entre le peintre Gustave Moreau (1826-1898) et Hérédia est complexe. Certes, Hérédia lui dédie explicitement un seul poème, « Jason et Médée » de 1872.

Pourtant des liens implicites peuvent être établis entre la représentation de la légende d'Hercule dans les tableaux de Moreau et le cycle poétique intitulé « Hercule et les Centaures » de 1888.¹⁸ La fascination du peintre pour Hercule est indéniable ; il commence ses travaux en 1853 avec « Hercule et les filles de Thespius », un tableau qui rappelle encore le style de Chassériau dans « Le Tepidarium », déjà mentionné plus haut. Plus tard suivront les tableaux « Hercule et la biche aux pieds d'airain » (environ 1872), « Hercule au lac Stymphale » (environ 1875) et « Hercule et l'Hydre de Lerne » (environ 1876). Nous pouvons supposer une relation entre le deuxième tableau et le poème intitulé « Stymphale », aussi bien qu'entre le texte « Nessus » et le tableau « Enlèvement de Déjanire » (environ 1872), ou encore entre « La Naissance d'Aphrodite » et « La Naissance de Vénus » (environ 1870) de Moreau. Or Hérédia n'établit pas de lien *direct* avec l'art ; aucun élément descriptif, aucune indication sur les couleurs ou sur la composition structurale du tableau ne nous aident à prouver une relation entre poésie et art. C'est plutôt l'utilisation de la légende qui justifie la mise en parallèle du poème et des oeuvres d'art. Moreau cherche à créer une sorte de monde imaginaire mythologique ou biblique dans lequel se confondent toutes les religions et toutes les époques :

Toutes les aspirations de rêve, de tendresse, d'amour, d'enthousiasme et d'élévation religieuse vers les sphères supérieures, tout y étant haut, puissant, moral, bienfaisant, et éducateur, tout y étant joie d'imagination, de caprices et d'envolées lointaines aux pays sacrés, inconnus, mystérieux.¹⁹

Hérédia, de son côté, crée une situation analogue ; nous assistons à une dramatisation de l'action : le je-poétique joue avec les éléments de la légende pour rendre l'impact de celle-ci plus immédiat. Dans le texte d'ouverture du cycle, « Némée », il exploite les structures temporelles du texte pour marquer une avancée de l'action d'une part, et un rapprochement avec le présent d'autre part. Le passé simple du premier vers, « le Dompteur entra » sera suivi d'un passé composé dans le quatrième vers, « Tout s'est tu » ; le suspense arrive à son sommet dans le vers neuf avec le présent « Il s'écrie ».²⁰

La mythologie, dans ce cas, les *Métamorphoses* d'Ovide, obtient aussi dans le poème sur Marsyas de 1888 plus d'importance que le tableau de Moreau, « Apollon et Marsyas ». Hérédia mélange plusieurs références possibles sans permettre des liens continus entre le poète et l'art.

Le lien avec une œuvre d'art n'est que rarement exclusif et sans équivoque, tandis que Gautier nous indique souvent dans le titre ou le sous-titre à quel artiste, à quelle œuvre d'art il fait allusion. L'œuvre d'art reste chez Hérédia anonyme et insaisissable comme l'indique l'article indéfini dans le texte « Sur *un* poème de Psyché », publié pour la première fois en 1914, ou « Sur *un* marbre brisé » de 1884. En même temps, l'extension du terme de l'art en tant que tel est plus vaste chez Hérédia que chez

Gautier, le premier tenant compte, outre les tableaux et les sculptures, de l'orfèvrerie, des glaives, des paravents, des reliures de vélin. Hérédia décrit moins l'apparence des oeuvres en question que leur valeur symbolique. Ainsi elles représentent le pouvoir et l'influence des Borgia (« L'Estoc ») ; elles encouragent à la bataille héroïque (« L'Épée ») ; elles sont les derniers témoins d'une main-d'oeuvre qui est en train de tomber dans l'oubli (« Vélin doré » ou « Sur le Pont-Vieux ») ou des figures historiques comme les mignons d'Henri III dans « Epitaphe ». Elles font revivre des mondes lointains et exotiques devant l'œil intérieur du lecteur jusqu'à ce que ce dernier doive constater avec déception l'abîme qui sépare la réalité de l'imaginaire artistique (« L'Ecran »). Les impressions de l'art et la représentation de son contenu restent implicites.

Plus que les détails de l'œuvre, le je-poétique reconstruit le contexte historique de la création artistique ; ce dernier et le personnage de l'artiste deviennent à la fin plus importants que l'œuvre d'art en tant que telle. Prenons comme exemple « Les Scaliger », publié pour la première fois dans *Le Paranasse contemporain* de 1866.²¹ Le poète nous présente l'histoire familiale de cette famille véronèse à partir de leur tombeau de Vérone, qui s'élève derrière une impressionnante grille en fer. Le poème reprend littéralement certains passages d'une lettre de 1864²² du jeune poète à sa mère. Hérédia y souligne à la fin les allusions à l'histoire contemporaine qui risqueraient de le compromettre lors d'une publication en Italie :

J'ai fait sur les Scaliger et Vérone quelques vers que des réflexions un peu trop modernes ne me permettent pas de t'envoyer d'ici.²³

Contrairement à Gautier qui dans son poème « Triomphe de Pétrarque » fait allusion à des événements politiques et militaires, mais du *XIV^e* siècle, en les utilisant à des fins esthétiques, Hérédia prend position face à l'occupation autrichienne et les campagnes militaires contemporaines entre la France, l'Italie et l'Autriche.²⁴ Il critique un événement contemporain en se servant des époques anciennes comme étant exemplaires -les postulats esthétiques de Gautier se voient remplacés par une prise de position politico-historique.

Il ne faut pas se laisser induire en erreur par le titre des poèmes de Gautier : ceux-ci peuvent présumer une relation avec une œuvre d'art sans que cela implique automatiquement une transposition d'art. Le poème « Niobé » de 1838 semble se référer au cratère de Niobé (env. 460-450 av. J.C.) très connu et aujourd'hui au Louvre. A part le fait que ce dernier représente la tuerie des enfants et non pas les pleurs et le désespoir de leur mère, le je-poétique exploite plutôt le symbolisme du personnage de Niobé, lié à la légende et à la mythologie. D'autres poètes sont plus explicites dans leurs références artistiques : Leconte de Lisle établit dans son poème épique du même nom une relation avec une *sculpture* de Niobé. Il relève surtout la beauté de la femme désespérée ; la protagoniste semble comme enfermée dans un

corps saisi par la douleur. La pétrification mythologique est utilisée pour convaincre le lecteur et l'observateur de l'excellent travail du sculpteur.²⁵ Chez Hérédia, nous trouvons deux poèmes qui se réfèrent également à des vases antiques ; encore une fois, c'est lui qui exploite, beaucoup plus que Gautier, le modèle artistique. Dans « Le Vase » de 1868, Hérédia fait allusion, comme dans une bande dessinée, à plusieurs épisodes peints sur un vase antique, partant de la légende de la Toison d'or, passant par une scène de Bacchantes jusqu'à la bataille entraînant la mort du héros.²⁶ « Le Krater » de 1901 thématise les différentes formes et la peinture en rouge et noir des vases antiques.²⁷

La relation entre poème et œuvre d'art est chez Hérédia encore imaginable, mais pas toujours clairement saisissable, contrairement à la plupart des transpositions de Gautier. Pour éloigner le poème de l'œuvre d'art, Hérédia enlève par exemple des dédicaces dans des publications ultérieures, comme c'est le cas pour « Nymphée » ou « Ariane », deux poèmes qui étaient destinés respectivement au peintre Corot et au sculpteur Clésinger.²⁸ Si Hérédia avait vraiment pensé à la « Bacchante couchée » de Clésinger, une comparaison entre le poème « Ariane » et « Poème de la femme » de Gautier montre clairement l'approche différente des deux poètes. La représentation de la fille de Minos comme femme convaincue d'elle-même et qui ne regrette point la disparition de son amant Thésée chez Hérédia, constitue un contraste frappant avec la femme séductrice et voluptueuse chez Gautier. Même si nous pouvons constater une certaine indépendance et une autonomie du texte poétique par rapport à l'œuvre d'art dans quelques exemples de Gautier, la distanciation de l'art va chez lui encore de pair avec un but précis, soit par exemple en hommage à la princesse Mathilde, soit à des fins érotiques. Hérédia penche plus vers cette émancipation du poème de l'œuvre d'art et intensifie une tendance qui se trouvait, tout au plus en herbe, chez Gautier. Ainsi le disciple devient le maître, la transposition devient plus indépendante de l'art et fait place à une inspiration artistique plus généralisée.

Bettina CENERELLI

NOTES

1. Francis Vincent, *Les Parnassiens, L'Esthétique de l'École. Les Oeuvres et les hommes*. Paris, Gabriel Beauchesne et ses fils, 1923, p. 216.
2. Thèse de doctorat soutenue début avril 1999, Siegen.
3. Cf pour les artistes que Gautier commente dans ses feuilletons Claudine Lacoste-Veysseyre, *La Critique d'art de Théophile Gautier*, Montpellier, Sup Exam, 1985.
4. « Chaque peinture, chaque fresque, on croit la voir à la lumière dont il la décrit, et on la voit non seulement dans son projet et sa disposition, mais dans son effet et son ton ou sa ligne. Le système de

- Gautier, en décrivant, est un système de transposition, une réduction exacte, plutôt qu'une traduction. De même qu'on réduit une symphonie au piano, il *réduit* un tableau à l'*article*. Et tout ainsi que pour la symphonie transposée et réduite, ce sont toujours des sons qu'on entend, de même, dans ses articles ce n'est pas de l'encre qu'il emploie, ce sont des couleurs et des lignes ; il a une palette, il a des crayons. » C.A. Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, Paris, Lévy 1870-1884, t. VI p. 318 (30/11/1863).
5. Th. Gautier, « Du beau dans l'art », *RDM* 19 mars 1847, p.891.
 6. Th. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, Paris, Michel Lévy frères, 1855-1856, t. II (1856), p. 10.
 7. Cf le poème de Goethe « Entoptische Farben », dans lequel le poète présente la terre comme un microcosme qui reflète d'une façon multiple le macrocosme de l'univers : « Lass des Makrokosmos gelten/ Seine spenstischen Gestalten !/ Da die lieben kleinen Welten/ Wirklich Herrlichstes enthalten » Goethe, *Sämtliche Werke* en 18 tomes, München, dtv, 1977 (Nouvelle impression : Zürich, Artemis, 1949ff), p. 527, v.21-24.
 8. Th. Gautier « Salon de 1839 », *La Presse* 4 avril 1839, Gautier se réfère à Horace, *Epîtres*, I, 19, 19.
 9. Th. Gautier, *Poésies complètes*, publiées par R. Jasinski, t. I-III, Paris, Nizet 1970 ; t.II *Poésies diverses*, p. 92.
 10. José-Maria de Hérédia, *Les Trophées*, édition présentée, établie et annotée par Anny Detalle, Paris, Gallimard, 1981, « La Nature et le rêve », p. 179.
 11. « Michel-Ange », Auguste Barbier, *Iambes et poèmes*, Paris, Dentu 1870,²² p. 127-128 ; « Ode IV, Michel-Ange ou la Renaissance des arts » (1808), dans Charles de Chénédollé, *Etudes poétiques* Paris, Gosselin, 1822, p. 127-133.
 12. Théodore de Banville, *Oeuvres*, t. V : *les Cariatides. Roses de Noël*, Genève, Slatkine, 1972, p. 3-5.
 13. Th. Gautier, Arsène Houssaye, Paul de Saint-Victor, *Les Dieux et les demi-dieux de la peinture*, Paris, Morizot, 1864, p. 196.
 14. Dans son « Salon de 1859 », Baudelaire remplace le terme de « transposer » par « transformer » et ouvre ainsi d'autres domaines à la poésie. « Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer. » C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, t. I et II, Paris, Gallimard (la Pléiade), 1976 ; t. II « Salon de 1859 », p. 627 .
 15. J.-M. de Hérédia, *Les Trophées*, (1981), « L'Orient et les Tropiques », p. 149.
 16. *Ibid.* « Rome et les Barbares », p. 93.
 17. Dans « La Dogaresse » de 1867, le je-poétique compare des nobles avec des représentations de Titien ; cf Hérédia, *Les Trophées* (1981), « Le Moyen-Age et la Renaissance », p.125.
 18. *Les Trophées*, « La Grèce et la Sicile/ Hercule et les Centaures » (1888), p. 31-40.
 19. Cité dans Pierre Louis Mathieu, Geneviève Lecambre, *Le Musée de Gustave Moreau*, Paris, RMN, 1997, p.28.
 20. *Les Trophées* « La Grèce et la Sicile/ Hercule et les Centaures », p. 33.
 21. J.-M. de Hérédia, *Poésies complètes. Les Trophées. Sonnets et poèmes divers*. Texte définitif avec notes et variantes, Genève, Slatkine, 1979 (Nouvelle impression de l'édition de Paris, Lemerre, 1924), p.250.
 22. Cité chez Miodrag Ibrovac, *José-Maria de Hérédia, sa vie, son œuvre*. Paris, les Presses françaises, 1923, p.255-256.
 23. *Ibid.*, p.256.
 24. Cf aussi « A l'Italie » de Leconte de Lisle de 1859, dans Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, édition présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 1985, p. 217-220.
 25. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, édition de Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 1994, p.156-170 ; le poème comprend 474 alexandrins.
 26. *Les Trophées*, « La Grèce et la Sicile », p. 49.
 27. J.-M. de Hérédia, *Poésies complètes... éd. cit.*, p. 279.
 28. *Les Trophées*,

THEOPHILE GAUTIER ET L'AVENIR DU SONNET

En 1941 le résistant Jean Cassou fut arrêté et mis en prison au secret par la police de Vichy. Voici comment le combattant incarcéré choisit de parer le rude coup du destin :

Dès la première nuit, j'entrepris pour passer le temps, de composer des sonnets dans ma tête, cette forme stricte de prosodie me paraissait la mieux appropriée à un pareil exercice de composition purement cérébral et de mémoire.

Le recueil qui en sortit fut publié clandestinement par Louis Aragon sous le titre *Trente-trois sonnets composés au secret* et, pour des raisons tout à fait évidentes, sous le pseudonyme de Jean Noir¹. On pense tout de suite à d'autres écrivains célèbres pour qui la composition littéraire vient lutter contre les ravages psychologiques de l'incarcération ou de l'exil -un O'Henry, un Verlaine, un Oscar Wilde, un Ovide, pour ne citer que des noms ultra-familiers. Mais le sonnet, pourquoi le sonnet ? Pourquoi le genre poétique le plus exigeant de tous ? Pourquoi pas le conte qui, depuis Edgar Poe accueille tous les efforts pour sonder les abîmes de la condition humaine ? Pourquoi pas l'essai qui véhicule si admirablement la philosophie ainsi que les réalités souvent néfastes de l'engagement ? Pourquoi pas un autre genre poétique : le poème tout simple, par exemple, qui prend toutes les formes et qui absorbe toutes les couleurs sans pour autant réduire le jeu des nuances ? C'est Cassou lui-même qui répond implicitement à ces questions dans ses remarques liminaires. C'est en raison des attributs tout *résistants* de cette « forme stricte de prosodie » qui a survécu et qui continue à survivre contre les assauts du temps. Là, certes, il est question de concision. Mais il s'agit aussi et surtout de la cérébralité du sonnet, c'est-à-dire de la qualité qui contribue si intégralement à la respectabilité dont le genre continue à jouir après tant de siècles. Car le sonnet, il faut bien le dire, se trouve toujours au premier rang des genres poétiques.

Ce n'est pas trop dire. Même si la poésie de la dernière moitié du vingtième siècle ressemble à une peau de chagrin qui se rétrécit devant les pillages non seulement de la prose, comme au dix-neuvième siècle, mais aussi des médias réunis, le sonnet s'obstine à s'attirer des apôtres en France et ailleurs. Les seuls noms d'Etiemble, de Guillevic, de Philippe Jaccottet, d'André Frénaud, d'Adrienne Rich, de Seamus Heaney, du poète beatnik Allen Ginsberg et d'OULIPO suffisent à en illustrer la persistance de nos jours. De plus, certains lui accordent un plus grand honneur encore. D'après une théorie fort séduisante promulguée il y a une dizaine d'années, le sonnet aurait joué un premier rôle formateur dans l'histoire intellectuelle de l'Occident. Dans un livre publié par les très distinguées Presses Universitaires d'Oxford en Angleterre, Paul Oppenheimer a associé la cérébralité du sonnet à rien moins que la naissance de la pensée moderne. La thèse peut surprendre. Pour arriver à ses conclusions, Oppenheimer remonte aux origines du sonnet :

Everyman, Parzifal, les épopées des troubadours, tous les poèmes médiévaux furent destinés à être récités. Le sonnet ne le fut pas. Le sonnet se destine plutôt à la méditation. C'est un instrument de réflexion.²

En outre, prétend-il, le contexte historique vient apparenter le sonnet et la naissance de l'âge moderne. Tel est le cas, postule-t-il, parce que le sonnet naquit au sein de la cour du « premier souverain moderne », Frédéric II au treizième siècle (le poème ayant été inventé par un certain « notaro » Giacomi da Lentino), parce que l'empereur qui réussit à détruire les alliances politiques du pape devait écrire lui-même des sonnets et parce que, aussi, il fonda des universités et nourrit un esprit intellectuel « moderne ». Tout ceci, bien entendu, étant donné l'histoire du sonnet à venir et ses capacités de se faire perpétuer sur un plan géographique et linguistique des plus étendus. C'est bien le sonnet, doit-on inférer, qui remplace historiquement le syllogisme aristotélique du Moyen Age et qui moule et qui ancre l'esprit moderne à travers les siècles.

Cela, cette fois, pour nous, c'est trop dire. Le bilan d'objections qu'on pourrait dresser comprendrait tout d'abord l'étymologie fort suspecte du mot sonnet que propose Oppenheimer. C'est dans le tout dernier chapitre du livre qu'il étudie en détail les origines du sonnet, c'est-à-dire après avoir parcouru un chemin menant de l'élaboration de la théorie en passant par une anthologie de traductions (en anglais) du sonnet européen (pour qu'on puisse mieux arpenter la pensée qu'ils recèlent individuellement et collectivement, apprend-on), qu'Oppenheimer arrive finalement là où son étude semblait avoir commencé - à Giacomo da Lentino et les prémices du genre. Ladite étymologie s'oppose à l'étymologie usuelle qui tient que le terme dérive du diminutif italien *suono* pour générer *sonetto*, « petit son », et pour s'associer à la chanson. Selon Oppenheimer, si les premiers sonnets ne sont pas d'un caractère musical, c'est parce que l'étymologie usuelle est fautive. Il propose, en revanche, le latin *sonitus*, lequel Dante oppose aux poèmes lyriques « la canzone » et « la ballata ». En latin classique, dit Oppenheimer, *sonitus* peut signifier murmure, mais la signification dominante est celle de *bruit*, non pas son musical mais plutôt de *bruit vide*³. Conclusion brute : le sonnet n'est pas un genre lyrique ; il ne se destine ni à la déclamation ni à l'accompagnement musical.

Cela renforce nos observations concernant la cérébralité du sonnet, mais sur le plan historique cela ne tient compte ni d'une tradition lyrique bien illustrée, ni des soi-disant abus du sonnet qui, de temps à autre, se fait adopter par des coteries « peu cérébrales » vouées au pur divertissement ludique et mettant ainsi en péril la respectabilité du sonnet comme genre noble -abstrait ou concret, impassible ou intime-, mais probant, défiant même qui le distingue des autres formes de son espèce. Bien qu'Oppenheimer ne le dise pas, le sonnet a connu des moments de dépréciation, de dévalorisation poético-culturelle qui le plaçaient quasiment au même rang que les genres dits inférieurs. Alors pour que le sonnet persiste comme genre intègre muni

de l'avenir que l'on sait, à chaque occasion il a fallu une intervention. Pour ne citer que le cas de la France, c'était à un tel moment que Théophile Gautier vivait ses débuts littéraires. Et, en l'occurrence, c'était Gautier lui-même l'un des intervenants. Son attitude envers le sonnet, d'emblée et plus tard, son désir de lui reconferer son statut d'autrefois, le poussent et à écrire des parangons du genre et à servir de prosélyte sévère auprès de sa génération.

Il est curieux que le seul sonnet de Ronsard que cite Oppenheimer soit le célèbre sonnet pour Hélène : « Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle.... ». Cela parce que, justement, ce sont de tels sonnets ronsardiens qui illustrent indubitablement le caractère musical du genre. En effet, ce sont des préoccupations musicales qui mènent à la création du sonnet régulier ronsardien et dont le poème cité reste l'un des meilleurs exemples.

Raoul Morçay, dans son livre monumental sur la Renaissance française, écrit au sujet de Ronsard et de la création du sonnet dit régulier :

C'est lui en effet, qui a imposé au sonnet sa forme définitive ; qui a consacré par son choix « le sonnet régulier ». Les Italiens (...) gardaient pour la disposition des rimes aux tercets une grande liberté, tantôt les faisant simplement alterner, tantôt les enlaçant d'après des dessins divers. Dans les *Amours* de 1552, Ronsard, sauf en trois cas, ne conserve que les deux formes CCD-EDE et CCD-EED. (...) Puis, il s'imposa une loi qui ne tarda pas à être acceptée de tous ses disciples et imitateurs : l'alternance des rimes (laquelle) deviendra une des lois fondamentales de la poésie française.

Et la raison derrière ces innovations ? R. Morçay nous l'explique aussi :

Ronsard, à cette période, est un lyrique, un homme qui ne conçoit pas la poésie sans l'accompagnement du luth ou de la lyre, qui veut par conséquent que ses sonnets soient chantés... il n'était qu'un moyen de les marier à la lyre : les fixer dans une forme immobile. (Ainsi) le sonnet est devenu, dès le temps de la Renaissance, la forme la plus achevée du lyrisme personnel⁴

Il va sans dire que le sonnet cité par Oppenheimer est l'un de meilleurs exemples du sonnet régulier ronsardien, les tercets se réduisant au distique (CC) suivi d'un quatrain en D EED. Etant donné la place de Ronsard dans l'histoire du sonnet, voilà qui ne convient aucunement à une thèse autrement attrayante. En outre, ce sont précisément les abus du sonnet ainsi régularisé que Gautier n'hésite pas à critiquer de bonne heure. Là il y a l'auteur des *Fleurs du Mal* pour nous le dire :

Ma première entrevue avec cet écrivain est actuellement dans ma mémoire. Je m'étais présenté chez lui pour lui offrir un petit volume de vers de la part de deux amis absents (...) Quand il me vit un volume à la main, sa noble figure s'illumina d'un joli sourire ; (...) Après avoir rapidement feuilleté le volume, il me fit remarquer que les poètes en question se permettaient trop souvent des sonnets *libertins*, c'est-à-dire non orthodoxes et s'affranchissant de la quadruple rime⁵.

Malgré l'estime dont Gautier jouissait aux yeux de Baudelaire, la leçon n'a pas pris. Heureusement sans doute. On sait bien ce que deviendrait le sonnet baude-

lairien avec le temps, comment Baudelaire a pu le dérégler, pour ainsi dire et le charger d'une polyvalence expansive. On est tout de même en droit de se demander si cela aurait pu se faire sans l'intervention d'un Gautier. Une étude récente des sonnets de Baudelaire fait preuve d'une mesure de reconnaissance. Il s'agit de *Poétiques de Baudelaire dans « Les Fleurs du Mal »* par Eléonore Zimmermann, parues à Paris chez Minard en 1998.

Une lecture un peu rapide des études qui réunissent ces données (historiques) risque de créer l'impression... qu'il faut attendre Baudelaire pour que le sonnet revienne à la mode. La réalité est tout autre. Baudelaire n'a pas créé une mode, mais a profondément transformé un genre... pendant sa période formatrice⁶

Ici l'adjectif "formatrice" comprend très assurément son ascendant "réformatrice", car comme appui, E. Zimmermann cite d'abord Armand Fraisse au sujet du sonnet vulgarisé de l'époque :

Tout va bien au sonnet, la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique.⁷

Puis, précise E. Zimmermann :

A l'époque où il était devenu jeu de société, le sonnet s'était peu à peu confondu avec l'épigramme. C'est sans doute pour cette raison que des poètes comme Sainte-Beuve et Gautier, qui veulent lui rendre sa dignité, évitent systématiquement de la terminer "en pointe".⁸

Et pour achever sont tableau du sonnet du début des années 1840, elle n'hésite pas à citer Nerval et le programme de réforme des *Petits châteaux de Bohême* ; l'ami de Gautier écrit

il s'agissait alors pour nous jeunes gens, de rehausser la vieille versification française, affaiblie par les langueurs du dix-huitième siècle, troublée des novateurs trop ardents.⁹

Bien plus tard, dans son essai à lui sur Baudelaire, Gautier devait reprendre la question du sonnet. Là il tient ferme, après tant d'années, ses paroles se faisant l'écho de la première rencontre avec le poète maudit :

La jeune école se permet un grand nombre de sonnets *libertins*, et, nous l'avouons, cela nous est particulièrement désagréable. Pourquoi, si l'on veut être libre et arranger les rimes à sa guise, aller choisir une forme rigoureuse qui n'admet aucun écart, aucun caprice ? L'irrégulier dans le régulier, le manque de correspondance dans la symétrie, quoi de plus illogique et de plus contrariant ? Chaque infraction à la règle nous inquiète comme une note douteuse ou fausse. Le sonnet est une sorte de fugue poétique dont le thème doit passer et repasser jusqu'à sa résolution par les formes voulues. Il faut donc se soumettre absolument à ses lois, ou bien, si l'on trouve ces lois surannées, pédantesques et gênantes, ne pas écrire de sonnets du tout.¹⁰

Pour Gautier donc, comme pour Ronsard, le sonnet serait un genre lyrique à forme fixe fondée sur des répétitions prédéterminées mais qui retient néanmoins, comme la

fugue, la puissance et la variabilité du contrepoint et de l'entrée successive des voix.

Alors ce ne sont là que des concepts de Gautier critique ou théoricien. Qu'est-ce qu'il a fait en vérité pour "rendre au sonnet sa dignité" ? La réponse est toute simple : il a écrit des sonnets. Il n'est pas que le nombre des sonnets qui impressionne. On en compte soixante-douze dans les trois volumes des *Poésies complètes* mises au jour par René Jasinski. Dès 1830, Gautier fournissait des modèles, des sonnets moulés d'abord selon les exigences décrites ci-dessus et, au fur et à mesure, d'autres encore qui font preuve d'une esthétique élargie qui admet toute la variabilité contrôlée de la fugue. On s'attend à ce que Max Jasinski tienne compte du sonnet de Gautier dans son *Histoire du sonnet en France*. On n'est pas déçu :

Cet amoureux des contours arrêtés, des couleurs tranchées, des rythmes bien cadencés, cet introducteur des tierces-rimes dans sa poésie romantique, devait se plaire à cette fleur de l'Italie et de la Renaissance, parure naturelle, semble-t-il, de son talent. ¹¹

Des études subséquentes renchérissent sur ce jugement flatteur mais vague et préliminaire. Celle de David H.T. Scott, *Sonnet Theory and Practice in Nineteenth-Century France* consacre tout un chapitre à Gautier et le sonnet parnassien. Là on découvre une appréciation qui mérite qu'on la cite dans l'original :

... It is Gautier's sonnets of the 1830s that really set the pattern for later sonnet developments by both Parnassian and Symbolist poets. For if Sainte-Beuve's Joseph Delorme had supplied the theoretical inspiration for the future master sonneteer, Gautier provided more tangible illustrations, particularly in the field of technique. For Gautier's sonnets embody... the Parnassian swing towards the exploitation of the objective qualities of verse and show a specific preoccupation with the formal qualities of the sonnet, its shape, elegance and concision. It is thus Gautier rather than Sainte-Beuve who becomes the true father of the nineteenth-century French sonnet amongst whose progeny Baudelaire, Mallarmé, Hérédia and even Valéry may be counted.¹²

"Le vrai père du sonnet français du dix-neuvième siècle", c'est beaucoup dire, surtout étant donné le nombre et le renom des poètes qui le pratiquent. Que fait D.H.T. Scott pour justifier une telle épithète ? Il dresse toute une liste d'attributs : exploitation de la rime, y compris la rime rare et l'expérimentation sous forme de *bouts rimés*, qui va jusqu'à la rime parodique des derniers sonnets *Danemark* et *Bismark*, *crac* et *trac* dans le sonnet "Nous voilà réunis" ; *tempère* et *Ampère* et *Lancret* et *vaincrait* dans "Estelle". Mais surtout la virtuosité du sonnet de Gautier qui sert de modèle auprès de ces poètes. Des sonnets des années 1830, tel que "A deux beaux yeux", un exemple parmi d'autres, leur sont une véritable mine d'or. Là, dans une analyse extraordinaire D.H.T. Scott fait voir comment Gautier combine savamment - dans la structure, les rythmes et les images - des éléments du sonnet de Pétrarque et de Shakespeare, à côté des tercets irréguliers en CDD CEE pour arriver à des vers où devaient puiser au moins un Baudelaire ("Correspondances", "Sed non

satiata”, “ Le Flambeau vivant “, “ Les Chats ”, “ Tristesse de la lune ”, “ Que diras-tu ce soir...”) et Mallarmé (les sonnets élisabéthains).

Les observations de D.H.T. Scott ne sont pas sans lendemain. Dans un livre publié en 1996, *L'Evolution du sonnet français*, André Gendre reprend la question de Gautier et la résurrection du sonnet. Il arpente les étapes créatrices du poète et dresse systématiquement un bilan de soixante-douze sonnets selon les types. Moins exubérant que D.H.T. Scott, il trouve tout de même que

les sonnets de Gautier se caractérisent par une certaine liberté au niveau des combinaisons des rimes (quatorze groupes différents) ;

Il reconnaît qu'une

nouveauté frappante... réside dans le sonnet à huitain régulier et à rime plate finale ;

et après une analyse laborieuse du rapport strophe-syntaxe, il peut conclure que

Gautier n'est pas un poète de l'expansion, mais un artiste qui, sans abandonner les dispositions régulières, les gauchit légèrement ;

soixante pour cent des sonnets de Gautier sont de type 5, c'est à dire qui font preuve d'une multiplication des phrases à l'intérieur des strophes.¹³ Pour A. Gendre, pourtant, l'originalité de Gautier se découvre surtout dans la suite de poèmes adressés à la princesse Mathilde. Chacun des douze sonnets constitue un chaînon de bracelet, comme cela est annoncé dans le sonnet-dédicace. Ce sont des sonnets “ aérés et variés ”, dit A. Gendre :

Ils se succèdent comme autant de filets qui saisissent brièvement, plus qu'ils ne capturent à jamais, de furtifs moments de complicité amoureuse, évoqués simplement par une tonalité et une atmosphère (...) odorants, colorés, bruisants, les sonnets de Gautier font vibrer et osciller la forme et invitent le lecteur au frémissement du cœur et de l'âme.¹⁴

S'il ne s'agit pas du “ frisson nouveau ” baudelairien les remarques d'A. Gendre soulignent néanmoins la valeur toute poétique des sonnets de Gautier. Il invite et le lecteur et le critique à les lire ainsi, au lieu d'y chercher la seule dimension de l'historicité. La date de publication de son livre ne lui a pas permis d'en consulter un autre, celui de Constance Gosselin Shick, *Seductive Resistance : The Poetry of Théophile Gautier*.¹⁵ Là il aurait trouvé une belle réponse à son invitation. C. Schick intègre le sonnet dans ses analyses à côté d'autres genres poétiques pour montrer en quoi les poésies de Gautier, dans leur diversité même, représentent un ensemble esthétique, un lyrisme

qui se présente comme un choix de code(s)

et qui ressort des connaissances profondes de toute la gamme de

Les sonnets qu'elle examine de près témoignent de la diversité que peut générer un même code. Le "Sonnet I" des *Poésies* de 1830, par exemple, est d'un ton typique du jeune romantisme d'une part, mais, d'autre part, il est chargé d'éléments qui le dépassent. Ces vers comprennent des notes lamartiniennes, tout en annonçant le vague de Verlaine. Comme tant de vers de ce dernier, le poème de Gautier laisse le lecteur en suspens, "au seuil du souvenir".¹⁷

C'est dans le contexte de l'esthétisme espagnol de Gautier que C. Schik aborde l'un des quatre sonnets d'*España*, "Sur le Prométhée du musée de Madrid", dont le sujet est un tableau de Ribera. La juxtaposition du Prométhée classique des quatrains et le Prométhée romantique de Ribera, au lieu de déprécier l'œuvre de l'espagnol comme le voudrait Claude-Marie Senninger par exemple, finit, paradoxalement par valoriser le tableau au moyen de "la sublimation lyrique du discours"¹⁸. Le jeu des images, des allitérations et des assonances, observe-t-elle, sont une musique de la solitude, qu'un médium visuel est incapable de produire. Le poème serait en fin de compte une substitution qui fait ressentir d'une façon authentique l'altérité même de l'original.

De telles lectures, qui sondent les profondeurs cérébrales de la poésie tout en prenant la mesure de sa musique particulière, rendent le sonnet de Gautier sa dignité propre. Il devient évident, en conséquence, que la combinaison d'une cérébralité de concision et un lyrisme contrôlé mais dynamique, prête au sonnet de Gautier des qualités esthétiques qu'on devait exploiter de plus en plus au dix-neuvième siècle en France. Cet esprit de la concision poétique s'impose de part et d'autre. Il n'y a pas que les Parnassiens qui en font preuve. Si Vigny savait déjà "être grand sans être long", l'esprit épique change progressivement de genres littéraires pour, finalement, aller s'intégrer au roman. On n'a qu'à mentionner en passant la croissance du conte. Même le poème en prose, de Bertrand à Baudelaire à Rimbaud, connaît un pareil mouvement, la cérébralité et la densité des œuvres de ce dernier l'emportant sur les discours souvent narratifs de ses ascendants. Le sonnet se développe et se perpétue à côté des autres genres. Ses quatorze vers sont d'une longueur idéale pour les rédacteurs de journal, il est vrai. Mais le phénomène purement journalistique a peu à voir avec la beauté élevée que recèle ce petit poème extraordinaire. Gautier lui-même, dans son choix de codes et de sujets, nous en donne la preuve. C'est sans doute pour cela qu'il désigne le sonnet comme témoin de sa propre beauté. Dans la suite de poèmes *A la princesse Mathilde*, le sonnet quatre porte le titre "La vraie esthétique". Le premier quatrain que voici contient les objections du penseur :

Nous causions sur le beau, lui savant, moi poète :
Au galbe de l'amphore il préférait le vin,
Il appelait le style un grelot creux et vain,

Et la rime, un écho, dont le sens s'inquiète.

L'esthétique de l'amoureux de la forme constitue le quatrain suivant :

Je répondais : " La forme aux yeux donne un fête !
Qu'il soit plein de Falerne ou d'eau prise au ravin
Qu'importe ! si le verre a le profil divin !
Le parfum envolé, reste la cassolette.

Les tercets, en revanche, mettent en scène et la beauté et la sagesse de la muse du sonnet :

Vous écoutiez, rêveuse, et mon œil voyageant
Pendant que je cherchais un argument quelconque,
Suivait, sur les coussins, vos beaux pieds s'allongeant.

Tels les pieds de Vénus au rebord de sa conque,
Une écume de plis caressait leur contour
Et semblait murmurer : le vrai beau, c'est l'amour !

Le charme de ces vers dit tout. C'est au sonnet aussi que Gautier fait appel à la fin d'*España* pour dire ses " Adieux à la poésie ", un poème où les Titans, révoltés prosaïques de la réalité, envahissent le paradis de la muse.

Allons, ange déchu, ferme ton aile rose ;
Ote ta robe blanche et tes beaux rayons d'or ;
Il faut, du haut des cieux où tendait ton essor,
Filer comme une étoile, et tomber dans la prose.¹⁹

Pour un Gautier si souvent appelé à la prose par son journalisme pécuniaire, la poésie était un refuge. Le sonnet, peut-être plus que les autres genres qu'il pratiquait et sûrement pas moins qu'eux, lui permettait de " faire la fugue ", pour ainsi dire, lui permettait de s'évader dans un monde où la forme et la musique intérieures le protégeaient contre les révoltés titaniques de l'extérieur. Et, faut-il l'ajouter, ce sont pour les mêmes raisons que, tant d'années plus tard, un Jean Cassou, alias Jean Noir, devait pratiquer le poème à quatorze vers.

Freeman G. HENRY
University of South Carolina

Notes

1. Jean Cassou, *Trente-trois sonnets composés au secret*, Paris, Gallimard Poésie, 1995, p.41.
2. Paul Oppenheimer, *The Birth of the Modern Mind*, Oxford, Oxford University Press, 1989, p.12. Ici, comme ailleurs dans le texte, c'est moi qui traduis.
3. P. 181.
4. Raoul Morçay, *La Renaissance*, Paris, del Duca, 1960, p.303-304.
5. Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol., 1975-1976, II, p. 107-108.
6. P. 16.
7. P. 16.
8. P. 22.
9. P. 19.
10. Théophile Gautier, *Charles Baudelaire*, dans Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Vol. I, Paris, Calmann-Lévy 1892.
11. Max Jasinski, *Histoire du sonnet en France*, Paris, Douai, 1903, p. 201.
12. David H.T. Scott, *Sonnet Theory and Practice in Nineteenth-Century France : Sonnets on the Sonnet*, Hull, University of Hull Publications, 1977, P.23. " C'était les sonnets des années 1830 qui devaient servir de modèles auprès des poètes et parnassiens et symbolistes. Si le *Joseph Delorme* de Sainte-Beuve était la source inspiratrice du maître du sonnet de l'avenir, c'était Gautier qui a fourni des exemples concrets, surtout dans le domaine de la technique. Car les sonnet de Gautier anticipent l'exploitation parnassienne des qualités objectives de la poésie et se préoccupent des qualités formelles du sonnet : forme, élégance, concision. C'est donc Gautier, et non Sainte-Beuve, qui, en fin de compte, s'avère être le vrai père du sonnet français du dix-neuvième siècle, dont on peut compter comme héritier Baudelaire, Mallarmé, Hérédia, jusqu'à Valéry "
13. Paris, PUF. P. 241-242 et 20, respectivement.
14. P. 242-243.
15. Amsterdam/Atlanta, Edition Rodopi, 1994.
16. P. 168.
17. P. 17.
18. P. 98.
19. Toutes les citations de la poésie de Théophile Gautier ont été puisées dans les *Poésies complètes*, publiées par René Jasinski, nouvelle édition revue et augmentée, 3 vol. Paris, Nizet, 1970.

THEOPHILE GAUTIER ET SULLY-PRUDHOMME L'EVOLUTION DU SENTIMENT DE LA FORME

*La poésie c'est l'univers mis en musique par le cœur.
La grâce des formes est comme l'esprit de la beauté.*
Sully-Prudhomme

Mme A. Daudet, dans ses *Souvenirs d'un groupe littéraire*, évoque les soirées dans le salon du général de Ricard, qui fut le berceau du Parnasse, et le Temple de la poésie :

Les poètes alors ne dédaignaient pas de se faire entendre, et d'ajouter l'originalité de la diction personnelle à celle de leur propre talent... Sully-Prudhomme, calme et méditatif, ses yeux bien clairs fixés vers un rêve intérieur, récitait des fragments de *Stances et Poèmes*, à peine imprimés, et sa diction nette et contenue, régulière, mais ailée, surprenait et charmait les auditeurs et auditrices.¹

D'autre part, Antoni Deschamps écrit à Gautier, le 8 avril 1865 :

M. Sully-Prudhomme, jeune poète d'un vrai sentiment et de beaucoup de talent, doit vous faire hommage de son recueil *Stances et Poèmes*. Je vous serai bien reconnaissant de ce que vous pourrez faire pour lui au *Moniteur*. Je suis sûr que vous serez content de plusieurs pièces de son recueil.²

De son côté, Gautier écrit en 1867, dans *Les Progrès de la poésie française depuis 1830*, à propos de l'œuvre poétique de Sully-Prudhomme et de son originalité :

Dans son premier volume, qui date de 1865, et qui porte le titre de *Stances et Poèmes*, les moindres pièces ont ce mérite d'être composées, d'avoir un commencement, un milieu et une fin, de tendre au but, d'exprimer une idée précise. Un sonnet demande un plan, comme un poème épique, et ce qu'il y a de plus difficile à composer, en poésie comme en peinture, c'est une figure seule. Beaucoup d'auteurs oublient cette loi de l'art, et leurs œuvres s'en ressentent ; ni la perfection du style, ni l'opulence des rimes ne rachètent cette faute.

Et Gautier s'attarde sur « Le Vase brisé »

pièce charmante, d'une fraîcheur d'idée et d'une délicatesse d'exécution qu'on ne saurait trop louer,

celle d'un frémissant rêveur.

Quant à Sully-Prudhomme, qui a revendiqué comme modèle pour la versification Leconte de Lisle,

l'admirable solidité des vers de ce poète altier,

il écrit dans son *Testament poétique*, en 1897 :

Aujourd'hui l'improvisation est impossible.

En effet, il a certainement connu le poème « La Vénus de Milo » dans les *Poèmes antiques*. En 1846, le poète, dans ce texte, symbole de l'art parnassien, affirme le besoin d'un bonheur fait de calme et d'impassibilité, malgré quelques passages émotionnels. Les lignes seules de la statue sont suggestives et l'art est très classique :

Allume dans mon sein la sublime étincelle,
N'enferme point ma gloire au tombeau soucieux ;
Et fais que ma pensée en rythmes d'or ruisselle,
Comme un divin métal au moule harmonieux.

La même tendance se manifestait dans « Hypatie », qui célèbre la sainte Beauté, lumière de l'âme :

Elle seule survit, immuable, éternelle,
La mort peut disperser les univers tremblants,
Mais la beauté flamboie, et tout renaît en elle,
Et les mondes encore roulent sous ses pieds blancs.

Le poète doit être un créateur d'impressions vivaces. La beauté de la forme est une condition essentielle des vers, et rien ne doit être laissé au hasard.

Auprès de Leconte de Lisle, dans son salon au 5^{ème} d'un immeuble du Boulevard des Invalides, Sully-Prudhomme apprit à distinguer la forme vraiment poétique de la forme oratoire, qu'il avait connue auparavant.³ Néanmoins on ne saurait oublier que la *Revue fantaisiste* (1861) de Catulle Mendès avait déjà revendiqué la perfection formelle. Dans la livraison du 15 avril 1861, on trouve « Vieille guitare romantique » de Théophile Gautier.

Relevons quelques témoignages contemporains, qui aident à situer le problème dans le mouvement littéraire de la fin du siècle, et en particulier l'originalité de Gautier.

Maxime Du Camp écrit, dans l'ouvrage qu'il a consacré à Gautier :⁴

Toutes les pièces d'*Emaux et Camées* sont composées avec un art maître de soi, que nulle surprise ne peut dérouter, et pour qui la poésie n'a pas de secret. Elles sont construites selon un plan déterminé dont l'auteur ne s'écarte pas ; la rime, si difficile qu'elle puisse se présenter, ne l'entraîne jamais hors de la voie qu'il s'est tracée, car il la force à obéir et elle obéit, venant, à point nommé, compléter sa pensée, selon la formule voulue et le rythme choisi .:

Enfin Baudelaire, qui a reconnu dans la dédicace des *Fleurs du Mal*, 1857, le grand mérite du « magicien de la langue française », écrit dans son étude sur Gautier, en 1859 :

Il y a dans le style de T. Gautier une justesse qui ravit, qui étonne et qui fait songer à ces

miracles produits dans le jeu par une profonde science mathématique... Cette justesse à résoudre tout problème de style et de composition ne fait-elle pas rêver à la sévère maxime qu'il a une fois laissé tomber devant moi dans la conversation : « Tout homme qu'une idée, si subtile et si imprévue qu'on la suppose, prend en défaut, n'est pas un écrivain. L'inexprimable n'existe pas ».⁶

Il est intéressant de parcourir l'*Anthologie des poètes français depuis le Parnasse*⁷, préfacée par Sully-Prudhomme le 28 février 1906, qui déclare :

Nous avons choisi pour modèle spontanément la versification de T. Gautier et de Leconte de Lisle,

révélant ainsi l'essentiel de son orientation poétique. Le premier poète étudié est Gautier, avec cinq poésies d'*Emaux et Camées* : « L'Art », « Diamant du cœur », « Premier sourire du printemps », « Bûchers et tombeaux », « La Nue ».

Pour Sully-Prudhomme, les textes présentés sont : « Le Vase brisé », « Les Yeux », « Mon ciel », « L'Idéal », « L'Habitude », « Un Songe », « La Grande Ourse », « Le Doute », « Corps et âmes », « Prière », « Le Temps perdu », « L'Etranger ». On trouve également un extrait de *Réflexions sur l'art des vers* (1892) :

C'est un verbe musical qui soutient la pensée, dans ses tentatives d'ascension, sur les ailes de la mesure et du rythme, mis en excluant la note, pour ne point s'identifier au chant, où l'expression émotionnelle détrône le jugement.

Enfin dans *Le Parnasse contemporain* de 1866, nom d'une Revue plus que d'une doctrine, recueil de morceaux disparates mais de facture originale, on trouve cinq poèmes de Gautier : « Le Bédouin et la mer », « Le Banc de pierre », « Le Lion de l'Atlas », « A L. Sextius », « La Marguerite », et trois poèmes de Sully-Prudhomme, « Le Doute », « La grande allée », « Les Ecuries d'Augias ».

Et d'abord comment définir exactement la forme dans le cadre de la génération Parnassienne ? Et notamment autour de trois poètes quasiment contemporains, Sully-Prudhomme, François Coppée et José Maria de Hérédia, qui se réclament tous de Leconte de Lisle et de Gautier pour le goût de la forme ? En rejetant les emphases romantiques et en célébrant le culte du Beau, une exigence se fait jour qui est celle de la rigueur technique et de la transposition d'art. Elle doit assurer un grand renouveau poétique.

Bien que les deux poètes aient de notables différences, dans le domaine du sérieux et de la fantaisie, (notamment chez Gautier par ses habitudes de journaliste), leur rencontre en ce qui concerne la forme convie à étudier les rapports entre *Emaux et camées*⁸ et *Stances et poèmes*⁹ de Sully-Prudhomme qui écrivait dans son *Journal intime* du 29 novembre 1864 :

Il n'y a pas d'artiste sans un vif sentiment de la forme.¹⁰

Et tout d'abord considérons les idées des deux poètes sur l'art poétique, bien que ce terme doive être employé avec une certaine prudence.

Gautier, qui dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, en 1835, avait pris une position nette dans la doctrine de l'Art pour l'art : « Tout ce qui est utile est laid », avait fixé ainsi ses intentions poétiques dès « Le Triomphe de Pétrarque » en 1836, dédié à Louis Boulanger, où le regard, la forme et la lumière sont associés, sans oublier l'idée qui doit naître dans un moule privilégié :

Comme un vase d'albâtre, où l'on cache un flambeau,
Mettez l'idée au fond de la forme sculptée
Et d'une lampe ardente éclairez le tombeau.

Mais c'est dans son poème « L'Art » du 13 septembre 1857, dans *Emaux et Camées* que le poète a voulu célébrer un idéal commun avec T. de Banville, pourtant adepte de la fantaisie, à cette époque, des *Odes funambulesques* et qui, plus tard, donnera les *Camées parisiens* en prose en 1873 : le culte de l'art recherché à travers la perfection de la forme. Pour lui la forme prime sur le fond, et la réalisation plastique est essentielle, beaucoup plus que la musique que l'on devine :

Sculpte, lime, ciselle,
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant.

Le titre même d'*Emaux et Camées* fait comprendre l'essentiel de la poétique de Gautier, dans les rapports constants entre le texte et l'image, et le besoin de constituer une sorte de musée de création poétique, que l'on contemplerait comme une suite de bijoux finement ciselés. Il convient de rechercher une forme difficile, et, en technicien de la beauté, n'admettre aucune négligence.

En ce qui concerne Sully-Prudhomme, je pense que, s'il peut revendiquer l'héritage des Parnassiens, sa sensibilité profonde lui interdit d'en rester là. Dès le 10 octobre 1861, il avait publié un poème, « L'Art », dédié à son ami Gaston Paris, sorte de manifeste d'une nouvelle école poétique, qui est, pour Sainte-Beuve,

le frémissement d'une aurore encore incertaine.

En effet, dès ce moment, la recherche de la forme est inséparable, chez lui, de l'unité de la pensée.

L'âme a sa gamme intime et les sens ont la leur.
L'artiste sait toucher ces deux claviers ensemble
Et par l'émotion du nerf profond qui tremble
Exprime et fait vibrer la joie ou la douleur.

.....

Oh ! la *Forme*, bienfait que l'âme ingrate oublie
Fermons les sens, quel vide et quel exil affreux !

L'âme ne peut s'unir à l'âme que par eux,
Chacune languirait, proche et loin d'une amie.

.....

Heureux qui les surprit ces justes harmonies
Où viennent la *pensée* et la *forme* à la fois !
Heureux qui sait donner, en les tenant unies
Ces deux ailes de l'art aux œuvres de ses doigts.

Pour être plus précis dans cette analyse, il convient d'étudier, dans *Stances et poèmes*, le texte intitulé « La Forme », dédié à Maurice de Foucault :

Mais la *forme* c'est le printemps
Seule mouvante et seule belle
Il n'est de nouveauté qu'en elle ;
C'est par les formes de vingt ans
Que rit la matière éternelle.

.....

Vos modèles sont quelque part
O *formes* que le temps dévore ;
Plus pures vous brillez encore
Au paradis profond de l'art
Où Platon pense et vous adore.

Et enfin, dans le poème « Encore », on peut lire :

D'un vers passionné dont l'harmonie est grande
Nul ne saurait braver l'irrésistible appel.
Une âme habite en lui...
Ce murmure infini que font les vers dans l'âme
Quand nous fermons l'oreille au timbre usé des mots.

La forme, idéal de beauté, rayonne, comme un signe sensible, et facilite l'accès de la pensée dans l'âme. On doit prendre en compte également la lettre qu'il écrivit à Mounet-Sully, qui avait interprété admirablement plusieurs de ses poésies, en novembre 1879. On peut lire, à propos de l'Ecole parnassienne :

Il y avait de la passion et par suite quelque exagération dans ce culte de la forme. Cet excès a peut-être empêché le public de remarquer une autre qualité de cette Ecole, à savoir l'horreur de la vulgarité, de la banalité... Ils n'ont fait que pousser jusqu'au scrupule le souci des grands maîtres ; la beauté et la distinction du langage.

Et il ajoute pour bien marquer les limites de son héritage :

Je m'efforçai d'imiter la perfection de leur *forme*, mais je revêtis de cette forme un *fond* qui était le mien.¹¹

Ce qui compte pour lui, c'est l'originalité du fond, avec un même souci de la forme, expression ultime de la Beauté de la pensée.

On ne peut passer sous silence le recueil *Les Epreuves* d'une remarquable unité, paru dès 1866. On trouve dans cet ensemble de sonnets l'aveu d'un besoin de se porter vers une structure difficile, à laquelle il veut apporter sa contribution. Le classement par rubriques (Amour-Doute-Rêve-Action) comme dans le premier recueil, la présence des thèmes connus qui sollicitent le poète témoignent d'une grande rigueur. On retiendra le sonnet « La Passion du verbe », dédié à Augustin Brachet :

Tu sais sur quel passage appuie ou court la voix
Sous quelle fixe règle un mot vibre et s'altère.
Moi qui, sans le sonder, jouis de ce mystère,
Je nombre le langage en comptant sur mes doigts.

Sur un thème tout particulier, on peut rapprocher, à titre d'exemple, les deux poèmes, « Le Pot de fleurs » (1838) de Gautier, et « Le Vase brisé » (1865), de Sully-Prudhomme.

Dans le poème de Gautier, l'auteur compare le cœur brisé par l'amour à un vase qu'une plante grasse, trop vigoureuse, fait éclater. La structure du texte avec sa comparaison : trois strophes de description, et *ainsi*, dans la dernière, qui débouche sur la confiance du poète est assez classique. D'autre part, même si la présence de l'enfant ajoute un attrait anecdotique, le goût pour le pittoresque me semble trop poussé. Gautier orne le vase symbolique de fleurs bizarres, et de dragons bleus qui flattent l'imaginaire fantastique qui lui est cher, puisqu'il écrivait déjà, dans la préface *Mademoiselle de Maupin* :

Je préfère à certain vase qui me sert un vase chinois semé de dragons et de mandarins, qui ne me sert pas du tout.

On arrive à l'amertume finale, avec la découverte de l'aloès dévastateur, auquel on ne voit pas de référence précise. Dissimulation ou complicité avec le lecteur ?

Parfois un enfant trouve une petite graine,
Et tout d'abord, charmé de ses vives couleurs,
Pour la planter, il prend un pot de porcelaine,
Orné de dragons bleus et de bizarres fleurs.

Il s'en va. La racine en couleuvres s'allonge,
Sort de terre, fleurit et devient arbrisseau ;
Chaque jour plus avant son pied chevelu plonge,
Tant qu'il fasse éclater le ventre du vaisseau.

L'enfant revient ; surpris il voit la plante grasse,
Sur les débris du pot brandir ses verts poignards ;
Il veut l'arracher, mais la tige est tenace ;

Il s'obstine, et ses doigts s'ensanglantent aux dards.

Ainsi germa l'amour dans mon âme surprise :
Je croyais ne semer qu'une fleur de printemps ;
C'est un grand aloès dont la racine brise
Le pot de porcelaine aux dessins éclatants .

En revanche, dans « Le Vase brisé », tous les éléments matériels annoncent l'idée qui sera présentée. C'est un art savant et classique à la fois, qui anime ces cinq strophes de quatre vers octosyllabes. Le poète écrit à propos de la composition de ce texte :

La feuille où je l'ai écrite était couverte de ratures, et pourtant il n'en est peut-être aucun qui m'ait été suggéré par un sentiment plus triste. C'est la sincérité même de ma tristesse qui m'obligeait à des corrections répétées pour atteindre l'expression exacte. La difficulté de rencontrer le mot absolument juste me faisait sentir les moindres nuances qui distinguent les termes, et par conséquent les intimes caractères du chagrin dont je souffrais.

Ainsi l'élément dramatique et la finesse des notations s'imposent avec netteté, car tous les détails préparent l'idée à proposer au lecteur :

Le vase où meurt cette verveine
D'un coup d'éventail fut fêlé ;
Le coup dut l'effleurer à peine.
Aucun bruit ne l'a révélé.

Mais la légère meurtrissure,
Mordant le cristal chaque jour,
D'une marche invisible et sûre
En a fait lentement le tour.

Son eau fraîche a fui goutte à goutte,
Le suc des vers s'est épuisé ;
Personne encore ne s'en doute.
N'y touchez pas, il est brisé.

Souvent aussi la main qu'on aime,
Effleurant le cœur le meurtrit ;
Puis le cœur se fend de lui-même,
La fleur de son amour périt ;

Toujours intacts aux yeux du monde,
Il sent croître et pleurer tout bas
Sa blessure fine et profonde.
Il est brisé, n'y touchez pas. ¹²

Le développement progressif de la description, le lent tempo de chaque strophe, jusqu'à l'appel final et pathétique, déjà énoncé sous une forme différente à la fin de la strophe 3, concourent à l'harmonie de l'ensemble. C'est un petit mystère présenté

avec le plus parfait naturel et une grande tendresse. On comprend que, pour Sully-Prudhomme, il n'y a pas d'œuvre durable sans une forme achevée, acquise par un travail assidu et simple à la fois, celle qui fait sentir l'importance du mot juste mis à sa place, et l'architecture même du poème. Mais aussi sans un appel à une pensée qui palpète et anime le texte en profondeur. Sully-Prudhomme a écrit :

La note est comme une aile au pied du vers posée
Comme l'aile des vents fait trembler la rosée
Elle le fait frémir plus sonore et plus frais. ¹³

Et l'hommage rendu à la « Mémoire », dans le beau poème qui lui est consacré ; et qui est si révélateur de la sensibilité de l'écrivain, complète la définition de son Art poétique :

O Mémoire qui joins à l'heure
La chaîne des temps révolus,
Je t'admire, étrange demeure
Des formes qui n'existent plus.

On sent la différence autour de ce thème du vase, illustré par les deux poètes. Le monde de l'étrange, familier de Gautier, est absolument évité par Sully-Prudhomme, qui rejette le fantastique au profit de l'intuition créatrice. Mais c'est en 1838. Par la suite les choses vont changer. D'autres poèmes de Gautier seront d'une autre portée. Je pense en particulier à la « Rose-thé », « la plus délicate des roses », publié en 1863, pour célébrer la belle-sœur de la princesse Mathilde, où la finesse des notations l'emporte nettement. Le poète sait mettre l'accent sur un petit drame floral, qui touche le lecteur, avant le triomphe de la beauté féminine : « La peau vaut mieux que le pétale » ;

On dirait une rose blanche
Qu'aurait fait rougir de pudeur,
En la lutinant sur la branche,
Un papillon trop plein d'ardeur
.....
Mais si votre main qui s'en joue,
A quelque bal, pour son parfum,
La rapproche de votre joue,
Son frais éclat devient commun. ¹⁴

Au total, aucune des formules poétiques précédentes, Romantisme, Parnasse, Symbolisme, ne paraît s'appliquer totalement à Sully-Prudhomme. Il est incontestablement l'héritier de Gautier, dans sa recherche de la Beauté à travers la difficulté vaincue, et certains rapprochements l'ont bien montré. Il a senti la grande souplesse de son talent, irréductible à une quelconque Ecole. Néanmoins on sent que chaque forme de poème chez Gautier appelle peinture et musique, voire fantastique, tandis

chez Sully-Prudhomme, elle convie à une structure paisible et rassurante. En effet, pour ce dernier, l'instrument poétique a été avant tout un agent d'analyse, qui lui donne l'occasion de faire entrer dans la poésie les nuances les plus délicates du sentiment : c'est un observateur réaliste du monde intérieur. On lit dans son « Testament poétique » :

Une forme est poétique dès qu'elle emploie les qualités expressives de son harmonie à s'adapter d'une façon adéquate aux mouvements de l'âme,

et les réflexions recueillies dans son *Journal intime* de 1864 ne laissent aucun doute sur ses intentions ¹⁵. Ce noble esprit moderne écrit pour les âmes sérieuses et tendres auxquelles il sait livrer des réflexions, des émotions fugitives et profondes à la fois. Il donne la prépondérance au sentiment vrai et spontané sur la pensée. Sa poésie est le reflet de sa vie. Dans ses premiers vers, il s'est efforcé d'être aussi poète que possible.

A la couleur qui charme les yeux, il préfère la forme où transparait l'idée. Comprendre, vouloir, aimer, c'est sa devise. Ses poèmes, dans l'ensemble, appellent la sculpture plus que la musique des Symbolistes. Par le souci d'ordonnance et de régularité, il ne s'éloigne pas de la grande tradition classique, même si l'inquiétude et quelques traces du mal du siècle subsistent en lui. Son œuvre donne parfois une impression d'insécurité qui appelle une constante vigilance :

Je dois mon chant à mes douleurs ¹⁶

Le poète penseur à la Vigny se dessine souvent chez lui, en dehors de ses analyses sur les sentiments ténus de l'âme ¹⁷. On le trouvera, plus tard, dans *Justice et Bonheur*, souvent difficiles à lire, où il se livre à des recherches philosophiques sur les grands problèmes de l'existence. Dans le dernier de ces recueils, il présente la destinée de Faustus et de Stella, dans un ensemble très lyrique où l'ornementation baroque se fait sentir, et alourdit parfois la pensée. Il écrit dans la Préface :

Le devoir du poète est de communiquer à son vers une beauté de forme appropriée à sa conception.

Il sait aussi retrouver la mission du poète définie par Leconte de Lisle, qui associe la poésie à la science, dans la Préface des *Poèmes antiques* en 1852. En effet, selon celui-ci, le poète, comme le savant, doit restituer le passé lointain, en faire aimer l'image, et dessiner la leçon de l'avenir. On découvre cela dans les *Epreuves*, en 1866, notamment dans le poème intitulé « Dans l'abîme », qui évoque la mise en place du premier câble télégraphique sous-marin, entre la France et l'Angleterre, en 1851 :

Un câble, un pont jeté pour l'âme entre deux mondes
Repose en un lit d'algue, et de sable nacré.

Et, bien entendu dans « Zénith », relatant l'ascension malheureuse du ballon le Zénith le 16 avril 1875 :

L'espérance a volé sur vos sublimes traces
Enfants perdus, lancés en éclaireurs des races
Dans l'air supérieur, à nos songes trop chers.

En fait, à l'opposé des Romantiques, Sully-Prudhomme veut que son poème soit en quelque sorte inachevé, et qu'il le livre au lecteur, comme un point de départ, une proposition pour sa méditation. Le fond reste dans le secret de sa conscience :

Quand je vous livre mon poème
Mon cœur ne le reconnaît plus.
Le meilleur demeure en moi-même
Mes vrais vers ne seront pas lus .¹⁸

Dans son rêve infini, la vie ne s'éloigne jamais de l'âme, après quelques mesures de silence. Il rêve, pense et croit. Il veut être homme de son temps, dont il sait exprimer toutes les angoisses. Que peut-on dire finalement sur l'évolution du sentiment de la forme de Gautier à Sully-Prudhomme, qui était le fond de notre analyse ? Il est une nécessité pour les deux poètes, mais à des degrés divers. Tandis que la fantaisie de Gautier élargit les horizons de sa poésie, on note chez Sully-Prudhomme une volonté de se restreindre aux limites exactes de ses réflexions personnelles. Le mot forme, qui vise la structure et l'euphonie, revient sans cesse dans ses textes, associé à l'idée, dont il aime la secrète mobilité. Il a pu dire :

En résumé la forme poétique est la parole la plus musicale possible .¹⁹

Par la suite on trouvera chez lui des préoccupations sur la destinée, le bonheur, les conquêtes récentes de la science, qui ne sont pas sensibles dans *Stances et poèmes*, et la beauté de la forme sera sacrifiée, dans de longs développements, au primat de l'idée, de la conscience attentive à mieux se connaître, pour le plus grand bien de l'Humanité. Mais dans le sillage de Gautier, ce qui nous touche, c'est d'avoir senti, chez Sully-Prudhomme

la vue intérieure d'un méticuleux de l'âme »

Joseph-Marc BAILBE

NOTES

1. Paris, Charpentier, 1910, p. 37 Le poète a divisé *Stances et poèmes* en plusieurs livres, qui correspondent aux divers aspects de sa poésie : 1) L'Âme ; 2) Pan ; 3) Les jeunes filles ; 4) La Vie ; 5) Paris ; 6) L'Art. Il est intéressant de la rapprocher du recueil *Epaves*, presque contemporain, qui comporte une suite de sonnets classés ainsi : 1) Amour ; 2) Douce ; 3) Rêve ; 4) Action.
2. *Correspondance générale de Théophile Gautier*, éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, Droz, t. IX, 1995, p. 52-53.
3. Sully-Prudhomme a consacré un poème « A Leconte de Lisle devant son monument » : « Mais pour la seule vie, heureuse, sûre et pleine/ La gloire te ranime ! Elle rouvre tes yeux./ Et tes vers ont sonné dans son immense haleine. » De son côté, Louis Bouilhet (1822-1869) fut un véritable précurseur du Parnasse. Il avait un constant souci de la pureté de la forme et de la perfection. La moindre de ses pièces a une composition bien étudiée.
4. Maxime Du Camp, *Théophile Gautier*, Paris, Hachette, 1890, p. 176.
5. Saint-Saëns écrivait à C. Bellaigue le 4 février 1907 : « Cet art pour l'art, dont vous ne voulez pas, c'est qu'on le veuille ou non, la forme, aimée et cultivée pour elle-même... La recherche de l'expression, si légitime et véritable qu'elle soit, est le germe de la décadence, qui commence du moment que la recherche de l'expression passe avant celle de la perfection de la forme... Plus la sensibilité se développe, plus la musique et les autres arts s'éloignent de l'art pur ».
6. Baudelaire, *L'Artiste*, 13 mars 1859. En revanche, Barbey d'Aurévilly, dans son article du *Pays*, le 26 janvier 1859, combat le talent trop impersonnel, selon lui, de Gautier : « Il a la haine des vers éloquents, déplorable conception poétique faite pour figer tout talent vivant, mobile et chaud. » Mais il ajoute qu'il est sensible au lyrisme du « Poème de la femme » et de « Tristesse en mer », dans *Emaux et Camées*, où, loin de tout procédéré, on découvre une âme ingénue : « Le titre ne dit que la moitié du livre qu'il nomme. Il en dit le côté étincelant et sec. Il n'en dit pas le côté voilé, noyé et tendre. »
7. Paris, Delagrave, 1924.
8. Paris, E. Didier, 1853.
9. Paris, Achille Faure, 1865.
10. Achille Faure, libraire du Boulevard Poissonnière, homme intelligent et aimable, accepta de publier ce livre, qui valut à l'auteur cet éloge de Sainte-Beuve : « Nous avons affaire à un poète de talent et de pensées », *Nouveaux Lundis*, tome X.
11. On pourrait ajouter l'hommage à Alfred de Musset, longue pièce de *Stances et poèmes*, p. 229. Ce texte est une belle déclaration poétique, où il note chez Musset la belle alliance de la langue et de la vérité d'expression : « Ton étude et ton goût, deux abeilles de l'art./ Toi, dont la muse vive, élégante et sensée/ Reine de la jeunesse, en a dû soutenir/ Comme un sacré dépôt l'amour et la pensée. » Mais il rejette l'aspect trop personnel de cette poésie, qu'il voudrait plus tournée vers les problèmes de tous les hommes.
12. Et également dans *Vaines tendresses* (Paris, Lemerre, 1879, p. 123) le poème « Le Vase et l'oiseau » ; où le grand vase du temps des rois regrette sa gloire passée : « Pendant qu'il regrette sa gloire/ Perdu dans cet exil obscur,/ Un oiseau par un trou d'azur/ S'abat sur ses lèvres pour boire »... « Des murs de granit qu'on restaure/ Nous sommes l'un et l'autre exclus./ Le temps des palais n'est plus/ Et celui des nids pas encore ». Et aussi le poème « La Coupe », p. 53, où l'on peut lire : « Et qui rêve pour soi la pureté suprême/ D'aucun terrestre amour ne daigne emplir son cœur. »
13. Sully-Prudhomme, « La Note », *Les Épreuves*, Paris, Lemerre, 1893, p. 15. Et déjà, dans *Stances et Poèmes*, p. 33 : « Tout ce qui tremble donne un son./ Mais d'où vient l'accent qui l'anime ?/ J'ai pleuré de cette chanson/ Avant d'y suspendre la rime. » Voir aussi : « La musique : puissance étonnante sur moi. Je crois à un monde inconnu révélé par les angoisses, les sanglots, les cris du cœur enivré d'harmonie » (*Journal intime*, 5 octobre 1862).
14. On note chez les deux poètes, l'ekphrasis ou description minutieuse des oeuvres d'art ou des objets, transposition en mots du visible et du sensible. Le poème devient comme un objet précieux. Gautier qui disait dans *Mademoiselle de Maupin* : « Mon ciel n'a pas de nuages », réagit souvent contre les outrances romantiques, en stimulant des qualités étrangères à ce tempérament, une solidité qui s'ajoute à l'éclat, et qui demeurent parfaitement modernes. Sully-Prudhomme qui a dédié un poème à

Gautier dans les *Vaines tendresses*, p. 159, insiste sur le fait que l'âme doit savourer « l'ivresse des contours et la paix des contours. »

15. *Journal intime*, 28 janvier 1864 : « Un artiste n'est pas fait tant que l'unité de composition n'a pas pris un sens pour lui. Il y a composition quand tout dans l'œuvre concourt à un effet unique par la justesse des comparaisons et leur sobriété. ». 31 janvier 1864 : « Discussion sur la forme en littérature : en un mot, la forme est-elle indifférente pourvu que la pensée soit comprise de tous ? Je ne le crois pas, quand il s'agit d'œuvres d'art... On ne se propose point en littérature d'approprier son style à telle ou telle catégorie de lecteurs ; on cherche la satisfaction vraiment artistique de placer hors de soi sa conception sous la forme qui la reproduit le mieux aux yeux même de l'auteur. » 6 février 1864 : « Soirée chez Leconte de Lisle... L'artiste doit produire selon sa forme et attendre la sympathie des hommes... Il a approuvé ma correction du sonnet « L'Ombre » ». Voici une strophe de ce texte dédié à Hérédia : « Notre forme au soleil nous suit, marche, s'arrête,/ Imite gauchement nos gestes et nos pas,/ Regarde sans rien voir, écoute et n'entend pas,/ Et doit ramper toujours quand nous levons la tête. » 8 février 1864 : « Rencontre avec Hérédia. Son sonnet de « Prométhée »... il possède une forme riche et exacte, il est réaliste et poète... Quelle est donc la description poétique ? Elle consiste à prêter la vie, la sensibilité, l'activité à l'objet, à peindre ses moeurs ; en un mot à voir une personne en toute chose ». 26 juin 1868 : « La poésie de sentiment est passionnée ou réfléchie. Elle est peut-être plus facile dans le premier cas que dans le second. J'ai rarement fait des vers expansifs, il se pourrait que je n'en eusse jamais fait. J'aime à donner un mouvement contenu à l'émotion ; la *compression* me semble plus élevée, plus digne que l'*expansion* ... J'aime à dire simplement ; j'étouffe l'exclamation pour en faire un soupir. »
16. Sully-Prudhomme, *Epaves*, Paris, Lemerre, 1951, p. 141.
17. Dans le même recueil, on trouve, p.151, un poème consacré à « A. de Vigny ». « Et toute noble Muse est encore héritière/ Du souffle magnanime épars dans tes travaux ».
18. A la fin, *Journal*, 12 octobre 1862 : « Lecture de mes vers, un supplice. Lire de vers dans un salon m'a toujours paru prétentieux. Un livre est une confidence qu'on dit tout bas à l'oreille du lecteur. La lecture publique est impertinente, impudique ».
19. Sully-Prudhomme, *Prose*, Paris, Lemerre, 1904, p. 255.
20. Mme A. Daudet, *op. cit.*, p.219, à la fin du siècle : « C'est une belle âme que celle de ce poète, consciencieux jusqu'au scrupule, toute sa vie d'accord avec son art, très pondéré. Et ce regard de visionnaire qu'il avait dès sa jeunesse, ce regard presque de somnambule, c'est la vue intérieure d'un méticuleux

GAUTIER, « VOYANT » DU SYMBOLISME OU GAUTIER « VU » PAR MALLARME

...Je veux chanter.... une des qualités glorieuses de Théophile Gautier : « Le don mystérieux de voir avec les yeux ». (Otez mystérieux). Je chanterai le *Voyant* qui placé dans ce monde, l'a regardé, ce que l'on ne fait pas.

Ainsi écrit en 1872 Mallarmé à Catulle Mendès à propos du futur poème, « Toast funèbre », qui paraîtrait dans *Le Tombeau de Théophile Gautier*, projet d'hommage collectif que Catulle Mendès préparait en l'honneur de son beau-père décédé deux mois auparavant¹. De son côté Rimbaud, dans sa célèbre lettre du *voyant*, rédigée le 15 mai l'année précédente, compte Gautier parmi les

seconds romantiques (qui) sont très *voyants*².

Rappelons par ailleurs que Banville, dans son étude de Gautier insérée dans ses *Souvenirs* se réfère, lui aussi, à

ce *voyant*, cet inspiré, ce génie

qui, face à la masse de copie journalistique

à laquelle le condamnait la nécessité de vivre

arrivait à

transfigurer en poèmes achevés les besognes les plus viles³.

Enfin n'oublions pas que Baudelaire, pour sa part, a noté chez son maître cette faculté qui appartient à tout véritable *voyant*, à savoir son

immense intelligence innée de la *correspondance* et du symbolisme universels, ce répertoire de toute métaphore,

qui lui permet de

définir l'attitude mystérieuse que les objets de la création tiennent devant le *regard* de l'homme⁴.

Alors que la notion du *voyant* semble avoir été associée, de son temps, sans apparente hésitation à Gautier par certains poètes contemporains, pour de nombreux critiques de nos jours, c'est plutôt ces contemporains (dont la consécration littéraire est aujourd'hui assurée) qui possèdent le don de voir au-delà des apparences. Faisons toutefois exception pour quelques critiques perspicaces comme Marc Eigeldinger qui, dans son excellente étude sur « La Voyance avant Rimbaud » affirme que l'origina-

lité de Gautier est

d'avoir signalé que la voyance est liée au « don de la correspondance » et à la possibilité de produire des rapprochements inattendus par la vertu du langage poétique⁴.

Cependant, de telles perspectives sont rares et dans les études consacrées à la poésie post-romantique c'est plus souvent un Mallarmé, un Rimbaud, ou même un Baudelaire qui mérite une place d'honneur parmi les *voyants* chefs de file du grand mouvement qu'on a baptisé sous le nom de « symbolisme »⁶. Quant à Gautier, ce vieux romantique démodé serait plutôt un « peintre fourvoyé »⁷, dont la faculté de voir reste à la surface des choses, et dont la production poétique se réduit à un ensemble de « curiosités esthétiques »⁸ dépourvues de tout élément humain.

Pourtant, en reléguant l'œuvre de Gautier au *Musée des copies*⁹ où l'on ne voit qu'une série de descriptions picturales et/ou sculpturales, on risque de rester soi-même aveugle à un certain mécanisme pré-symboliste que notre poète/critique avait effectivement légué à ceux dont la *voyance* sera étroitement liée à la manière d'exprimer certaines préoccupations modernistes. En effet, il arrive dans des mouvements avant-gardistes comme le surréalisme et le dadaïsme, de même que dans d'autres expressions artistiques dites « modernes » et « post-modernes », que la perception de l'objet acquière plus d'importance que l'objet lui-même. Or, pour comprendre le mécanisme qui sous-tend l'activité du *voyant* chez Gautier, il est utile d'examiner sa perspective critique concernant la nature et la place de la nature de l'art pictural. Car la façon de comprendre le rapport entre l'artiste et la nature dans le domaine de la peinture semble évoquer un parallélisme avec la manière de concevoir le rapport entre le poète-écrivain et son monde dans le domaine des lettres. C'est donc dans la critique d'art de notre auteur que nous nous proposons de rechercher les indices qui permettront d'élucider le travail de ce que Mallarmé nomme « l'œil profond » de Gautier¹⁰.

La nature et la langue picturale

Chargé dès 1833 de rendre compte du Salon annuel, Gautier, est, depuis le début de sa carrière littéraire, sensible à toute manifestation innovatrice qui pourrait se produire dans un climat artistique où les effets néfastes d'un néo-classicisme moribond se font encore trop sentir. En particulier, notre critique accueille avec enthousiasme les nouveaux développements qu'il perçoit dans un genre qui, jusque là, restait relativement peu exploité : le paysage. Car pour Gautier, le soi-disant « paysage historique » qui remonte au temps de Poussin, avec ses arbres

aussi ennuyeux que des confins de tragédie, des rochers qui ressemblaient à des fauteuils académiques, des horizons émaillés de grands prix d'architecture¹¹

n'a rien à voir avec la nature telle qu'elle se présente quand on la regarde de ses propres yeux.
Oculos habent et non vident

déclare notre critique à propos de vieux peintres comme Victor Bertin, Rémond, Régnier et Watelet, -« toute l'école décrépète »- dont l'œuvre est simplement

fausse, maniérée, froide, laide et hideuse¹².

Par contraste, les paysages des jeunes peintres comme Louis Cabat représentent « une vraie révolution dans ce genre » en raison de l'absence du caractère artificiel qui avait marqué l'œuvre de ses aînés.

C'est la nature à s'y méprendre

s'exclame notre jeune critique devant les tableaux de Cabat au Salon de 1833¹³.

Cependant, si Gautier est en faveur de l'étude de la nature, il est loin de prôner une approche « réaliste ». Car

le but de l'art ne consiste pas dans l'imitation de la nature,

déclare le critique en 1837.

L'art est une création dans la création, et les peintres doivent faire le poème de l'homme et non son histoire. L'illusion est une chose très peu importante dans l'art¹⁴.

En effet,

en art, une chose fautive peut être très vraie, et une chose vraie très fautive ; tout dépend de l'exécution,

précise Gautier vers la même époque¹⁵. Il ne s'agit donc pas d'imiter la nature qui, dit Gautier dans son « Salon de 1837 », est en soi

stupide, sans conscience d'elle-même, sans pensée, sans passion¹⁶.

C'est ainsi qu'un paysagiste comme Paul Huet mérite la qualification de « peintre poétique »¹⁷ et de « paysagiste d'imagination »¹⁸, par opposition au peintre « naturaliste »¹⁹. Car d'après Gautier, celui-ci est un artiste

pour qui la facture et l'observation du détail en lui-même ne sont que d'une importance secondaire ; ce qu'il cherche avant tout, c'est l'impression et en quelque sorte l'idée d'un site. Il fait tout concourir à exprimer cette poésie qu'il sait dégager mieux que tout autre et chaque touche de son pinceau est une strophe de l'ode colorée qu'il chante...²⁰

Je dis une fleur ! et...musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets

écrira de son côté Mallarmé en 1886 dans « L'Avant-Dire » au *Traité du Verbe* de René Ghil²¹. Bien que la « fleur » (entendons le mot fleur au sens générique, autrement dit en tant que *flore*) soit encore bien présente dans le paysage de Huet, il ne s'agit pas d'une imitation du modèle, mais plutôt d'une impression, d'une idée

d'ordre plus général que le modèle aurait suscitée chez cet artiste qui, en sa qualité de peintre-poète, opérait comme « créateur ».

Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème... le suggérer, voilà le rêve

expliquera Mallarmé dans une enquête menée par le critique Jules Huret en 1891²². De même, pour notre critique, « nommer » en peinture en reproduisant littéralement un objet, ou en copiant

brin à brin, feuille à feuille les herbes et les arbres

enlève tout le caractère poétique, voire toute la « force » du tableau...

Il demeure prouvé que la peinture, que l'on considère comme un art d'imitation et qui est plutôt un art de transformation, agit souvent avec d'autant plus de force qu'elle s'éloigne de la nature

affirme Gautier en 1847²³. Pour notre critique, l'exemple par excellence d'un artiste qui

a consommé ses forces dans une lutte folle contre la nature

est Charles Delaberge, qui cherche par un « infini de détails » à

réaliser la vérité absolue²⁴.

En revanche, un peintre comme Paul Huet qui

sait tirer des effets terribles et poétiques de la stricte réalité²⁵.

réussit précisément parce que sa technique consiste à exécuter

avec une largeur et une verve rare.... (un) coloris... vigoureux et solide

et à procéder « par masses »²⁶.

Peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit

écrit Mallarmé à son ami Cazalis au moment de commencer *Hérodiade* en 1864. Pour ce poète, il s'agit d'inventer une langue qui

doit nécessairement jaillir (de cette) poétique très nouvelle²⁷.

Mallarmé précise plus loin que

Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots, mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation²⁸.

De son côté Gautier souligne, dès 1844, la nécessité dans le domaine de l'art pictural d'inventer une autre « langue » capable de rendre non pas le modèle en soi (« ce qui est »), mais l'aspect du modèle qui correspond justement le mieux aux intentions que l'artiste veut faire sentir (à « ce que nous voudrions qui fût »²⁹). Dans cette nouvelle manière de concevoir ce que nous pourrions appeler « le Verbe » artistique, la nature n'est plus une « chose » à copier, mais —et ce sera aussi le cas pour Baudelaire plus tard³⁰—un « dictionnaire » qui fournit à l'artiste les mots qui s'échappent à sa mémoire au moment d'exprimer « l'idéal de son âme ». Ainsi nous lisons dans le « Salon de 1844 » de Gautier :

La peinture n'est pas seulement l'imitation des objets réels, -c'est même là un de ses moindres mérites-, c'est un moyen d'exprimer l'idéal secret de l'âme et de rendre, non pas ce qui est, mais ce que nous voudrions qui fût ; elle ne doit pas toujours copier, il faut aussi qu'elle invente... L'art est un désir !... la nature n'est que le dictionnaire où le peintre cherche les mots dont il n'est pas sûr.

Ailleurs, Gautier, anticipant encore une fois Baudelaire³¹, se réfère à la Nature comme autant de « signes » parmi lesquels l'artiste choisit ceux dont il a besoin pour exprimer

le type de beauté (qui) existe dans son esprit à l'état d'idéal...

Ces signes, il les transforme

explique Gautier en 1847,

il y ajoute, il en ôte, selon le genre de sa pensée, de telle sorte qu'un objet qui, dans sa réalité, n'exciterait aucune attention, prend de l'importance et du charme étant représenté³².

Selon cette perspective, la nature serait donc comme une sorte de code dont le sens serait perçu par « l'œil intérieur » de l'artiste³³. Autrement dit, ce n'est pas l'objet extérieur qui fournit le référent au peintre, mais plutôt le modèle qui « vit » dans le monde intérieur de l'artiste. Car, d'après Gautier,

le peintre porte son tableau en lui-même, et, entre la nature et lui, la toile sert d'intermédiaire³⁴.

Notons que cette manière de concevoir la nature et sa place dans la création artistique se manifeste assez tôt chez Gautier. Certaines traces -nous l'avons vu- sont déjà évidentes dans ses premiers Salons, et la première mention du dictionnaire remonte au « Salon de 1844 ». Toutefois, ce qui est particulièrement intéressant pour la présente étude est le fait que pratiquement toutes ces idées ont été refondues dans l'article intitulé « Du Beau dans l'art » (cité ci-dessus) qui, après sa publication dans la *Revue des Deux Mondes* en 1847, a été repris avec d'autres articles que nous citons ici, dans un volume ayant pour titre *L'Art moderne* (1856). Or ce volume, de même

que *Beaux-Arts en Europe* (1855-1856), dont nous avons aussi fait mention, appartient à la bibliothèque personnelle de Mallarmé actuellement conservée à la Maison Stéphane Mallarmé à Valvins (Seine-et-Marne). Il y a donc lieu de croire que les parallèles que nous constatons entre Gautier et Mallarmé dans leur manière de *voir* le monde et de comprendre le processus artistique ne soient pas de pures coïncidences³⁵.

« Voir avec les yeux »

Evidemment le processus par lequel l'artiste arrive à ce nous pourrions appeler le nouveau « Verbe » (nouvelle langue) artistique, se trouve étroitement lié à ce

don mystérieux de voir avec les yeux

que Mallarmé tient à mettre en valeur dans le célèbre poème « Toast funèbre ». L'importance de la vue dans l'œuvre de Gautier a souvent été évoquée par la critique de notre temps, notamment quand il s'agissait de justifier l'aspect « plastique » ou « extérieur » de sa langue³⁶. Cependant, d'après Mallarmé qui écrit à son ami Henri Cazalis en 1864, ce n'est qu'

aux yeux des imbéciles (que) la phrase ... de Th. Gautier (est considérée comme) plastique³⁷.

La même année, Mallarmé composa sa « Symphonie littéraire », texte dans lequel il évoque l'œuvre de ses trois poètes préférés : Gautier, Baudelaire et Banville. Or, dans le cas de Gautier, il s'agit non d'une poésie plastique et impassible, mais plutôt d'une « rare poésie » dont la lecture a pour effet la mise en opération d'une « transfiguration » quasi mystique. Mallarmé décrit le phénomène ainsi :

... Je lis les vers de Théophile Gautier...

Bientôt une insensible transfiguration s'opère en moi, et la sensation de légèreté se fond peu à peu en une de perfection. Tout mon être spirituel -le trésor profond des correspondances, l'accord intime des couleurs, le souvenir du rythme antérieur, et la science mystérieuse du Verbe, - est requis, et tout entier s'émeut, sous l'action de la rare poésie que j'invoque, avec un ensemble d'une si merveilleuse justesse que de ses jeux combinés résulte la seule lucidité³⁸.

Comment comprendre cette divergence apparente entre ceux qui considèrent la vue chez Gautier comme un processus essentiellement orienté vers l'extérieur et un poète comme Mallarmé qui y voit un véhicule par lequel on dépasse la surface des choses pour accéder à la seule « lucidité » ?

Dans le passé, au mot « extérieur » a été accordée une place privilégiée par certains critiques qui cherchaient à comprendre le phénomène de la transposition d'art dans l'œuvre de Gautier. Ce processus a été souvent associé à l'idée que Gautier était un

homme pour qui le monde extérieur existe.

Pourtant, dans le *Journal* des Goncourt, qui a fourni cette citation, on lit que

Gautier avait plutôt déclaré qu'il était

un homme pour qui le monde visible existe³⁹.

Notons que pour Gautier, ce qui est « visible » ne correspond pas nécessairement à l'objet brut tel qu'on le trouve dans le monde « extérieur ». En effet, nous venons de voir nous-même que le modèle extérieur a peu de valeur en soi pour notre critique. C'est plutôt au peintre-poète d'accorder une valeur à ce qui l'entoure en fonction du « tableau » qu'il porte en lui-même et qu'on cherche à évoquer. Pour Gautier, ce « tableau » appartient au « petit monde » que possède tout véritable artiste et c'est de ce monde intérieur, connu aussi sous le nom de microcosme, que l'artiste tire « la pensée et la forme » de ses oeuvres. Or

les artistes qui ont le microcosme, lorsqu'ils veulent produire, regardent en eux-mêmes et non au-dehors... Ce sont les vrais poètes, dans le sens grec du mot, ceux qui créent, ceux qui font,

précise notre critique ;

les autres ne sont que des imitateurs et des copistes⁴⁰

Dans « Du Beau dans l'art », dont Mallarmé possédait le texte, on retrouve la même pensée :

Tout homme qui n'a pas son modèle intérieur à traduire n'est pas un artiste⁴¹.

Chez les imitateurs, donc, seul le monde extérieur est « visible ». Mais chez les vrais artistes - chez « ceux qui créent »- le monde extérieur est perçu à travers le « prisme »⁴² de l'œil appartenant au monde intérieur. C'est ainsi que celui qui possède le don de la vue est quelqu'un pour qui le monde visible n'est pas limité à ce qui est strictement extérieur à soi. C'est celui dont la vue permet d'aller au-delà de la surface des choses afin de saisir

l'attitude mystérieuse (des) objets de la création

dont parle Baudelaire dans son étude de 1859 sur Gautier citée plus haut. Il est possible, d'ailleurs, que cette étude ait offert à Mallarmé un premier aperçu du regard de Gautier et de cette « science mystérieuse du Verbe » qu'il a découverte en lisant les vers de notre poète au moment de composer « Symphonie littéraire »⁴³. Plus tard, après avoir connu « le Néant », après avoir reconnu l'impossibilité de la transcendance, Mallarmé sera amené dans « Toast funèbre » à valoriser davantage le « devoir idéal » du « poète pur ». Or, pour le « poète pur » la vue n'aura plus rien de mystérieux devant le monde extérieur

devant cet « eden »- que le poète aura transfiguré non selon quelque « rêve » spiritualiste, mais grâce à son « regard diaphane » et à l'« agitation solennelle »

effectuée par ses paroles⁴⁴. Ici, le « devoir » poétique reste dans le domaine de ce qui est humain. Cependant, cette « démystification » de l'acte poétique dans « Toast funèbre » n'a rien de contradictoire avec le refus de la plasticité que certains (« imbéciles ») prétendaient voir chez Gautier. Car pour le Mallarmé qui chantera le « Voyant » en 1872, celui qui possède le don de la vue sera forcément celui dont l'expression dépasse la phrase « plastique » et la représentation « directe » des objets, afin de chercher non pas le *nom* proprement dit, mais le « mystère du nom », comme nous le précise l'auteur de « Toast funèbre »⁴⁵.

Le don

Notons que dans la critique d'art de Gautier « être » artiste ou poète implique le début d'une fusion de deux composantes. D'une part, il y a le *don* artistique, c'est-à-dire un

sens intime, une disposition secrète... qui ne s'acquiert pas⁴⁶.

D'autre part, il y a la compétence qui vient des études et du travail. Ceux qui jouissent de cette « disposition secrète » purement gratuite sont des *génies* appartenant à « certaine organisation d'élite »⁴⁷. En ceci, Gautier continue la lignée de la grande tradition romantique d'une Madame de Staël, d'un Hugo d'un Vigny et d'autres encore.

Cependant, pour Gautier le *don* est explicitement lié à la vue. Plus particulièrement, il s'agit de la capacité de voir « en profondeur », pour emprunter une notion de Mallarmé qui, dans « Toast funèbre », se réfère à l'« œil profond » de Gautier. Celui-ci s'était servi de ce même terme dans « Du Beau dans l'art » pour évoquer le regard puissant de l'alchimiste qui figure dans une eau-forte de Rembrandt :

jamais n'a regardé d'un « œil » plus inquiet, plus scrutateur, plus *profond*, le microcosme rayonner aux murs de sa cellule que cet homme esquissé en deux coups de pointe⁴⁸.

Chez Gautier, on détecte dans cette notion de « don » des résonances swedenborgiennes. Notre critique n'hésite pas d'ailleurs à soulever le nom de Swedenborg quand c'est utile pour éclaircir le mécanisme qui soutend le processus de la création artistique. Rappelons que dans certains contes et dans certains romans de Gautier, comme *Le Club des Hachichins* ou *Spirite*, la pensée de Swedenborg sert à valoriser l'aspect « fantastique » du genre. Mais dans la critique d'art de Gautier, de même que dans celle de son disciple Baudelaire plus tard⁴⁹, l'idée d'un « système » visant à établir des correspondances directes entre l'être humain et le Ciel semble faire défaut. En effet, dans « Du Beau dans l'art », que Mallarmé connaissait, Gautier précise que ceux qui possédaient ce « don », c'est-à-dire ceux qui ont ce que l'auteur et dessinateur suisse, Rodolphe Töpffer appelle « le sixième sens »- sont ceux qui, à l'encontre de l'« homme végétatif » et de l'« homme animal » sont capables de remarquer « les différences et les rapports » qui existent dans la nature. Or pour ceux-ci, la « sensa-

tion de la beauté » ou l'« idée » qui dérive de cette capacité de percevoir d'une manière plus approfondie reste ancrée dans le monde humain. On n'y trouve de lien direct ni avec le divin, ni avec la nature brute :

Il en résulte pour eux une sensation de beauté, une idée qui n'est ni dans le ciel ni dans la prairie²⁰,

précise notre auteur. Autrement dit, celui qui a le « don » ici est un *voyant* dépourvu de mystère (Otez mystérieux, avait précisé Mallarmé dans sa lettre à Catulle Mendès).

Rappelons que Gautier lui-même se sert du terme de *voyant* pour caractériser l'œuvre de trois de ses contemporains dont la perception va au-delà de l'enveloppe extérieure des objets. Il s'agit de Bazzac, Nerval et Baudelaire. Parmi ces trois études, c'est celle consacrée au poète des *Fleurs du mal* qui reste la plus célèbre et que certains critiques considèrent comme l'une des sources principales de la pensée du poète Rimbaud²¹. Paru primitivement dans *L'Univers illustré* en mars-avril 1868, avant d'être repris en tête du premier tome des *Oeuvres complètes* de Baudelaire, ce texte contient de nombreuses interférences avec « Symphonie littéraire », composée trois ans auparavant. Mais en dehors des parallèles où l'on entend des résonances swedenborgiennes, nous notons certains éléments qui reparaitront sous la plume de Mallarmé quand, en 1872, il entreprendra de

chanter.....une des qualités glorieuses de Gautier.

En particulier, nous remarquons l'insistance sur l'idée du *don* et la place privilégiée tenue par le *voyant* dans tout vrai acte de création poétique. C'est ainsi que nous lisons dans l'étude de 1868 parue en tête des *Fleurs du Mal* que Baudelaire est

doué à un degré éminent du DON de *spiritualité*, comme dirait Swedenborg,

et qu'il

possède aussi le DON de *correspondance* ;

par ailleurs, nous apprenons qu'il

sait découvrir par une intuition secrète des rapports invisibles à d'autres et rapprocher ainsi, par des analogies inattendues que seul le VOYANT peut saisir, les objets les plus éloignés.

Enfin, l'auteur nous affirme que

tout vrai poète est doué de cette qualité..... qui est l'essence même de son art²².

Quatre ans plus tard et huit mois avant sa mort, Gautier fait paraître dans *L'Illustration* un article consacré à l'exposition rétrospective de l'œuvre artistique

d'Henri Regnault avec qui Mallarmé s'était lié d'amitié. Le 19 janvier 1871, l'ami de Mallarmé avait été abattu « par la stupide balle prussienne » aux dires de Gautier, lors de la bataille de Buzenval⁵³.

Il n'y a qu'un moyen de venger notre frère... N'est-ce pas de l'incarner dans nos natures différentes ?

écrit avec émotion Mallarmé à son ami Henri Cazalis en apprenant la nouvelle⁵⁴. Dans le compte rendu que fera Gautier de la rétrospective de cet artiste, nous retrouvons certains éléments de la préface des *Fleurs du Mal*- éléments dont l'écho se fait entendre, d'abord dans la lettre à Catulle Mendès où Mallarmé annonce le « don mystérieux de voir », et plus tard dans « Toast funèbre ». Publié le 10 février 1872, c'est-à-dire neuf mois environ avant la lettre à Mendès, cet article qui célèbre l'œuvre de l'ami de Mallarmé n'a peut-être pas échappé à l'attention du poète⁵⁵.

Or dans ce texte, nous apprenons qu'Henri Regnault a droit au titre de « génie » parce qu'il avait

le don, cette faveur merveilleuse du ciel qui tombe sur une tête prédestinée gratuitement.

Gautier nous affirme par ailleurs que

ceux qui l'ont reçue paraissent appartenir à une race surnaturelle ; (qu'ils ont l'œil extérieur et l'œil intérieur, la vision et l'intuition ; (qu'ils saisissent les rapports invisibles et les *correspondances* comme Swedenborg ; (que) le don est un des privilèges de cette aristocratie des génies... (et que) sans lui on ne peut rien, ni en poésie, ni en peinture, ni en musique⁵⁶.

En somme, nous trouvons en filigrane certains des éléments distincts du « don » spécial que Mallarmé attribue à Gautier. Seulement, à force de passer à travers le « prisme » de l'œil mallarméen, ces composantes subiront certaines modifications dans le poème « Toast funèbre ». C'est ainsi que les fragments de la rhétorique swedenborgienne disparaissent du discours mallarméen, y compris toute allusion à l'idée du « surnaturel » et à l'intuition. Par ailleurs, certaines notions évoquées par Gautier en parlant de Baudelaire et d'Henri Regnault vont connaître des mutations.

Toutefois le fil de la pensée de Gautier est encore en évidence. Celui qui appartient à l'« aristocratie divine des génies » chez Gautier, par exemple, n'est pas loin du « splendide génie éternel » qui se sépare de « cette foule hagarde » dans « Toast funèbre ». Quant au fonctionnement de l'« œil profond » qui est mis en valeur dans le même poème, ce phénomène retrouve son parallèle avec le travail de l'« œil extérieur et l'œil intérieur » auxquels se réfère Gautier. Ceux-ci auraient pour ainsi dire fusionné chez Mallarmé. Plus haut, nous avons vu que pour Gautier, l'œil de l'artiste génie est capable de dégager l'« idée » d'un site. De son côté, Mallarmé juge l'« œil profond » capable d'« apaiser » (fixer) la « merveille » de notre monde (« eden ») en éveillant *Pour la Rose et le Lys le mystère d'un nom*⁵⁷. L'étude des

manuscrits de ce poème révèle que le choix de la majuscule dans les mots « Rose » et « Lys » a été délibéré⁵⁸. Elle sert ainsi à souligner la valeur symbolique, ou l'idée, de ces fleurs -idée que le « poète pur » évoquera au moyen du « mystère du nom ». Dans l'*Avant-dire* au *Traité du verbe* de René Ghil, Mallarmé va souligner le rôle du verbe poétique à cet égard, en insistant sur l'importance de dégager la « notion pure » des éléments que l'on trouve dans la nature :

A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole.... si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure⁵⁹.

Enfin la capacité de « saisir les rapports » (« invisibles ») que Gautier tient à souligner dans les textes consacrés à Baudelaire et à Regnault sera affirmée, mais dépouillée de toute implication swedenborgienne, par Mallarmé dans *La Musique et les Lettres* (1894), où nous lisons :

La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas.... Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés, d'après quelque état intérieur et que l'on veuille à son gré étendre, simplifier le monde⁶⁰.

Rappelons par ailleurs, que l'importance attribuée ici à l'« état intérieur » du poète dans l'acte poétique est également soulignée dans l'interview de 1891 avec Jules Huret au cours de laquelle Mallarmé tient à distinguer entre « nommer » et « suggérer » un objet. Ce faisant, le poète met en valeur l'« état d'âme » du poète.

Le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, pour une série de déchiffrements⁶¹.

C'est ainsi que le « don mystérieux de voir » dont on trouve les indices dans la critique d'art de Gautier, devient la faculté par excellence du processus connu sous le nom de *voyance*. Capable de saisir les rapports présents dans notre « eden », ce regard se porte plus vers le monde intérieur que vers le monde extérieur au moment de la création artistique. Dans l'expression poétique de Gautier, ces « rapports » sont évoqués dans des poèmes comme « La Nue », « Le Spectre de la rose », « Le Poème de la femme » ou « Symphonie en blanc majeur » au moyen d'un langage qui évite de « nommer » directement. En effet, le « nom » cède la place à une expression visuelle, mais d'une visibilité qui suggère, puis qui s'efface.... avant de suggérer de nouveau. (C'est la « sorcellerie évocatrice » dont parle Baudelaire dans son étude sur Gautier⁶²). Dans ces poèmes, on est loin d'une expression littéralement « plastique » que les « imbéciles » prétendaient voir dans l'œuvre poétique de Gautier.

Enfin, c'est en tenant compte de la notion de la nature et du paysage chez notre auteur que l'on commence à discerner comment ce don de voir (cet « œil profond »)

et la transfiguration de notre « jardin » terrestre qui en résulte constituent des éléments de base du symbolisme et de toute expression moderniste où il y a interférence de l'intérieur et de l'extérieur (pensons, par exemple, à l'œuvre d'un peintre comme René Magritte⁶³ ou à celle du groupe surréaliste de l'époque d'André Breton). Car à la fin, l'essentiel, c'est de toujours « voir avec les yeux », que l'on soit peintre, poète ou critique !

Lois Cassandra HAMRICK
Saint Louis University

NOTES

1. « A Catulle Mendès », lettre n° 243, 1^{er} novembre 1872. Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862-1871, suivie de Lettres sur la poésie 1872-1898*, préface d'Yves Bonnefoy, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Collection Folio, Gallimard 1995, p. 542, (*Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1998, t. 1, p. 766). C'est Mallarmé qui souligne.
2. Lettre de Rimbaud à Paul Demeny datée du 15 mai 1871, dans Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes, Correspondance*, édition présentée et établie par Louis Forestier, Collection Bouquins, Robert Laffont, 1992, p. 237. C'est Rimbaud qui souligne.
3. Théodore de Banville, *Mes Souvenirs*, Charpentier, 1883, p. 459. C'est moi qui souligne.
4. Charles Baudelaire, « Théophile Gautier », *Oeuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1976, t. 2, p.117-118. C'est Baudelaire qui souligne le mot « corespondance » ; c'est moi qui souligne « regard ».
5. Dans Rimbaud, *Lettres du voyant*, éditées et commentées par Gérard Schaeffer, Genève, Droz, 1975, p. 57.
6. Parmi les nombreuses études consacrées à ce sujet, citons celles de Henri Lemaître, *La Poésie depuis Baudelaire*, Armand Colin, 1965 ; Laurence M. Porter, *The Crisis of French Symbolism*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1990 ; Guy Michaud, *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Nizet, 1995.
7. G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, Hachette, 1968, p. 965.
8. André Lagarde et Laurent Michard, *XIXe siècle*, Bordas, 1963, p. 264.
9. Lanson, *op. cit.*, p. 965.
10. Dans « Toast funèbre », nous lisons : « Le Maître, par un œil profond, a, sur ses pas/ Apaisé de l'eden l'inquiète merveille/ Dont le frisson final, dans sa voix seule, éveille/ Pour la Rose et le Lys le mystère d'un nom ». C'est moi qui souligne. Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Préface d'Yves Bonnefoy, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, Poésie, 1992, p. 43. *Oeuvres complètes*, p. 28.
11. « Salon de 1846 », *La Presse*, 7 avril 1846.
12. « Salon de 1834 », *La France industrielle*, avril 1834. Jean Victor Bertin (Paris 1767-Paris 1842) ; Charles Rémond (Paris 1795-Paris 1875) ; Auguste Régnier (Paris 1787-Paris 1860) ; Louis Etienne Watelet (Paris 1780-Paris 1866).
13. « Salon de 1833 », *La France littéraire*, mars 1833. Louis-Nicolas Cabat (Paris 1812-1893).
14. « Statues de Michel-Ange », *La Chartre de 1830*, 22 mai 1837 ; repris dans *Fusains et Eaux-fortes*, Charpentier, 1880, p. 138.
15. « Critique littéraire. Contes d'Hoffmann », *Chronique de Paris*, 14 août 1836.
16. « Salon de 1837. XIII. Paysages », *La Presse*, 24 mars 1837. La conception de la nature chez Gautier sera partagée par Baudelaire qui dira en 1845 devant le marbre, «L'Enfant à la grappe » par David d'Angers : « C'est bête comme la nature » (*Salon de 1845, Oeuvres complètes*, t. 2, p. 403) ; en 1846, Baudelaire hausse le ton en déclarant qu'« un éclectique ignore que la première affaire d'un artiste est de substituer l'homme à la nature et de protester contre elle » ; (*Salon de 1846. Oeuvres complètes*, t. 2, p. 473).
17. « Salon de 1836 ».

18. « Salon de 1837 ».
19. C'est dans *Ariel, Journal du monde élégant*, du 2 avril 1836 qu'on lit que Paul Huet est « un peintre poétique ». Dans *La Presse* du 24 mars 1837, Gautier précise que ce peintre est « un paysagiste d'imagination ». Le terme « naturalistes » est utilisé dans *La Presse* du 4 avril 1839 pour désigner ceux dont « l'art de peindre consiste dans la reproduction exacte de la nature ».
20. « Salon de 1836 », *Ariel*, 2 avril 1836 (c'est moi qui souligne). Notons les parallèles impliqués ici entre ces deux véhicules d'expression (l'art et la poésie). Alors que le rapprochement entre « touche » et « strophe » est explicite, le parallèle entre les sources de la matière à exploiter est plutôt implicite, mais non moins évident, comme nous allons le voir. C'est la nature qui fournit au paysagiste les « mots » dont il fera une sélection pour créer son propre « medium », son propre « Verbe » pictural. Dans le cas du poète/écrivain, ce sont les « noms » qui fournissent les « couleurs » et les images à partir desquelles le « medium » poétique sera construit.
21. Ce texte est reproduit à la fin de *Crise de vers* dans Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, préface d'Yves Bonnefoy, Collection Folio, Gallimard, 1976, p. 251-252.
22. Ce texte est repris dans *Igitur, op.cit.*, p. 387-393, où il paraît sous le titre « Réponses à des enquêtes, Sur l'évolution littéraire », (enquête de Jules Huret).
23. « Du Beau dans l'art. Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, ouvrage posthume de M. Töpffer », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} septembre 1847. Cet article est repris dans *L'Art moderne*, Michel Lévy, 1856, p. 129-166. On trouve la phrase citée à la p. 146.
24. *Ibid.*, p. 147. Charles Delaberge (Paris 1807-Paris 1842).
25. « Salon de 1837. Paysages », *La Presse*, 24 mars 1837.
26. « Salon de 1836 », *Ariel*, 2 avril 1836.
27. « A Henri Cazalis », lettre n° 69, 30 octobre 1864. *Correspondance complète, op.cit.*, p. 206., *Oeuvres complètes*, p. 663. C'est moi qui souligne.
28. *Ibid.*
29. Toutes les citations qui suivent, jusqu'à « mot dont il n'est pas sûr » viennent du « Salon de 1844 », *La Presse*, 26 mars 1844.
30. Voir son *Salon de 1846 (Oeuvres complètes, t. 2, p. 433)*, ainsi que son *Salon de 1859, op. cit.*, t. 2, p. 624-625, où Baudelaire fait écho à la pensée de Gautier quand il écrit : « Les peintres qui obéissent à l'imagination cherchent dans leur dictionnaire les éléments qui s'accordent à leur conception. »
31. « Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative », écrira Baudelaire dans son *Salon de 1859 (op. cit., p. 627)*.
32. « Du Beau dans l'art », repris dans *L'Art moderne, op. cit.*, p. 135.
33. Le terme « œil intérieur » s'emploie pour décrire la manière de voir d'Homère qui, pour Gautier, procède « non pas par vision immédiate, mais par l'intuition, par l'œil intérieur » (Voir *L'Art moderne, op. cit.*, p. 36). On note plusieurs variantes de ce terme : « l'œil de l'esprit » (*La Presse*, 4 avril 1839), « l'œil visionnaire » (*Le Moniteur universel*, 29 septembre 1855), etc.. Dans « Du Beau dans l'art » on retrouve l'expression qui figurera en tête de la troisième strophe de « Toast funèbre » : « l'œil (plus) profond », voir plus loin.
34. *L'Art moderne, op.cit.*, p. 136. Cf parmi d'autres, le compte rendu de la rétrospective que Gautier consacre à l'œuvre de Delacroix au moment de l'Exposition universelle : « Sa création ne dépend pour ainsi dire de la création extérieure, il en tire ce qu'il lui faut pour les besoins du sujet qu'il traite, sans rien copier de lui et de là résulte une harmonie admirable... (*Le Moniteur universel*, 19 juillet 1855, repris dans *Les Beaux-Arts en Europe, op. cit.*, t. 1., p. 171).
35. Dans l'inventaire de la bibliothèque de Stéphane Mallarmé qui a été effectué après l'achat de sa maison à Valvins en 1985, les livres en question sont indiqués comme suit : *L'Art moderne*, n° 429, *Les Beaux-Arts en Europe*, n° 468. Je tiens à remercier Marie-Anne Sarda, Conservateur du Musée Stéphane Mallarmé de m'avoir si aimablement communiqué ces informations.
36. Mentionnons parmi les nombreuses études : Irène Joan Driscoll, *The Role of the « Transposition d'art » in the Poetry of Théophile Gautier*, thèse dactylographiée, Cambridge University, 1971. (malheureusement cette étude importante n'a jamais été rééditée, mais est consultable sous forme de microfilm) ; Rita Benesch, *Le Regard de Théophile Gautier*, Zurich, Juris Druck + Verlag Zurich, 1969 ; E. de Ullmann, « L'Art de la transposition dans la poésie de Théophile Gautier », *Le Français moderne*,

- t. XV, octobre 1947. Pour une liste plus complète, voir L.C. Hamrick : « Au-delà de la traduction: Baudelaire, Gautier et le dictionnaire du poète-artiste-critique » dans *Langue du XIXe siècle, textes réunis par Graham Falconer, Andrew Oliver et Dorothy Speirs, Toronto, Centre d'Etudes romantiques Joseph Sablé, 1998, p. 217-218.*
37. « A Henri Cazalis », lettre n° 54, datée du 25 avril 1864, *Correspondance... op.cit.*, p. 179, *Oeuvres complètes*, p. 657. C'est Mallarmé qui souligne.
 38. « Symphonie littéraire » dans *Igitur...*, *op. cit.*, p. 344.
 39. 1^{er} mai 1857. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire, 1851-1868*, Charpentier, 1887-1896, réimp. Fasquelle/Flammarion, 1956, p. 343.
 40. « Salon de 1839... », *La Presse*, 4 avril 1839.
 41. « Du Beau dans l'art », *L'Art moderne, op. cit.*, p. 133.
 42. « Pour certains esprits... l'art de peindre consiste dans la reproduction de la nature... le miroir est pour eux l'idéal du tableau... Il est d'autres génies... pour qui la nature est le point de départ et non le but... Ils voient autrement et autre chose... Le modèle les gêne... il faut qu'ils se soient assimilé un objet et qu'ils l'aient contemplé avec leur prisme pour pouvoir le peindre », (« Salon de 1839 », *La Presse*, 4 avril 1839). C'est moi qui souligne. Voir aussi l'Introduction que Gautier écrit au moment de prendre la direction de *L'Artiste*, le 14 décembre 1856 quand il déclare voir l'oeuvre de chaque artiste « comme à travers un prisme nouveau ».
 43. Voir Henri Mondor, *Histoire d'un faune*, Gallimard, 1958, p. 50-52.
 44. Voir « Toast funèbre », *Poésies, op. cit.*, p. 43 ; *Oeuvres complètes*, t. 1, p. 28.
 45. *Ibid.* Parmi les nombreux commentaires sur l'évolution de la poésie de Mallarmé, voir Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, Collection Folio essais, Gallimard, 1995 ; Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, José Corti, 1988 ; Llod Austin, *Poetic Principles and Practice*, Cambridge University Press, 1987 ; Paolo Tortonese, « Gautier : la sainte écriture », à paraître dans *Dieu, la chair et les livres*, éd. Sylvie Thoul-Cailleteau, Champion.
 46. Gautier en parle dès le 16 janvier 1837 dans « Excellence de la poésie », article qui a paru dans *La Charte de 1830*. L'article a été repris dans *Fusains...op. cit.*, p. 45-54.
 47. *Ibid.*, p. 48.
 48. « Du Beau dans l'art, *op. cit.*, p. 135. C'est moi qui souligne.
 49. Nous pensons ici au Baudelaire du poème des « Correspondances », c'est-à-dire avant la parution des *Paradis artificiels*, (*Oeuvres complètes*, t. 2, p. 841).
 50. « Du Beau dans l'art... », *op. cit.*, p. 132.
 51. Milner, *op. cit.*, p. 56.
 52. Gautier, dans « Charles Baudelaire », *Baudelaire par Gautier*, Claude-Marie Senninger, éd. avec une étude complémentaire de Lois Cassandra Hamrick ; Klingsieck, 1986, p. 134. C'est Gautier qui souligne. Afin de mettre en valeur leur importance, les mots DON et VOYANT ont été indiqués en majuscules par moi.
 53. Gautier, « Henri Régnault, tableaux, esquisses, études et dessins », *L'Illustration*, 10 février 1872, p. 90. Cet article a paru dans le catalogue des *Oeuvres d'Henri Regnault, exposées à l'Ecole des Beaux-Arts*, n° 2206 de la *Bibliographie de la France* du 23 mars 1872. Henri Regnault (Paris 1843-Buzenval 1871).
 54. « A Henri Cazalis », lettre n° 217, datée du 3 mars 1871, *Correspondance complète, op. cit.*, p. 495, *Oeuvres complètes*, t. 1, p. 758.
 55. Notons que cet article a dû connaître une diffusion plus large quand il a été intégré dans le catalogue des *Oeuvres du peintre*. Voir note 53.
 56. « Henri Regnault... », *op. cit.*, p. 90.
 57. « Toast funèbre ».
 58. Voir Lloyd Austin, « Mallarmé and Gautier : New Light of « Toast funèbre » », 1972, dans *op. cit.*, p. 109-110.
 59. Repris dans *Crise de vers, op. cit.*, p. 251.
 60. Voir *Igitur, op. cit.*, p.356.
 61. *Ibid.*, p. 392.
 62. « Théophile Gautier », *Oeuvres complètes*, t. 2., p. 119.

LE MONDE DE LA PROSE

GAUTIER ET L'EKPHRASIS

On a souvent mal compris la critique d'art telle que l'a pratiquée Gautier, et plus encore la place qu'il a donnée à la description dans ses articles et ses Salons. Le jugement porté par Faguet sur celles-ci en est une excellente illustration :

Telle est sa critique : saisir l'impression dominante d'une œuvre, et la *reproduire*, sans la discuter, sans en chercher les raisons, sans la juger autrement que par le soin qu'il apporte à la retrouver sous sa plume et à la rendre.¹

Présentée de cette manière, l'activité critique de Gautier n'est plus qu'une immense description, qu'un exercice de style. Faguet fait ainsi bon compte de tous les développements esthétiques que Gautier a pu consacrer aussi bien à la peinture qu'à la sculpture, mais surtout il réduit cette critique à une sorte de pur enregistrement. Un tel jugement, pour négatif qu'il soit, a cependant l'intérêt de désigner ce qui fait problème dans cette critique d'art, à savoir l'utilisation de l'*ekphrasis*. Pour un regard moderne, décrire avec exactitude une œuvre, généralement une peinture, est un geste stylistique relevant d'une tradition qui s'éteint justement au XIX^e siècle, d'une tradition que le développement des procédés industriels de reproduction allait rendre obsolète et inutile. C'est comme si on n'arrivait plus à saisir le sens et la portée d'un tel procédé, plus littéraire que critique. Ce qui serait naturel chez Vasari et les auteurs classiques, ce qu'on admet chez Diderot et Stendhal, on ne le pardonne pas à Théophile Gautier. Avec lui, l'*ekphrasis* est devenu un mode opératoire historiquement daté et en dehors de toute modernité. Quand on en parle et qu'on doit l'évoquer, car il est difficile de l'ignorer en tant que partie constitutive du texte critique, on le fait de telle manière qu'après son évocation, il n'en reste plus rien. Lorsqu'il a dû aborder ce sujet, Stéphane Guégan ne l'a soulevé que pour mieux s'en débarrasser :

La critique d'art de Gautier, la chose est plus connue que comprise, consacre le triomphe de l'*ekphrasis* : ce sont les trop fameuses transpositions d'art où l'image visuelle devient verbale.²

En une phrase, toute la question de l'*ekphrasis* et de son rôle au sein du discours critique est déjouée par une ellipse aussi habile que référencée. Les sous-entendus suffisent à tout régler et à tout dire, bref, S. Guégan a proprement évacué l'examen et l'analyse de cette question. Une telle attitude, je dois l'avouer, m'a toujours étonné. Quand on étudie, en effet, la littérature du XIX^e siècle, l'usage de la description ne pose apparemment aucun problème. Il en va tout autrement quand on aborde le domaine de la critique d'art, sans doute parce que la plupart des critiques, en tous cas ceux dont on a retenu le nom, à commencer par Baudelaire, ne l'ont pas pratiquée. Parmi les auteurs qui ont abordé ce sujet, il est cependant une exception que je tiens à signaler : Marie-Hélène Girard. Elle est la seule, à ma connaissance, à avoir su évoquer avec pertinence et subtilité tout ce que l'*ekphrasis* de Gautier pouvait receler d'intérêt. Elle

a su non seulement trouver les justes perspectives historiques, mais aussi les lectures les plus pertinentes :

Delacroix (...) regrettait que Gautier, au lieu de faire « acte de véritable critique » se contentât de « décrire à sa manière » les tableaux en leur substituant un équivalent littéraire « dépourvu d'enseignement ». Et l'on s'est souvent autorisé de ce jugement pour reprocher à Gautier l'abus de description dont certains suggéraient qu'il était un palliatif à l'absence de pensée. C'est pourtant oublier un peu vite et les obligations que lui créait le journal et le parti qu'un écrivain pouvait légitimement tirer de cette tradition de l'*ekphrasis* héritée de Philostrate. Outre que ces descriptions présentent un intérêt littéraire certain -l'on ne s'est pas assez avisé des interférences entre les choix du critique et l'imaginaire du poète- elles constituent pour qui sait les lire, un acte de critique. Car sous les apparences de l'objectivité se dissimule, ici comme dans le reste de l'œuvre, l'*idée secrète*, celle que l'*impartialité dédaigneuse* du feuilletoniste ne s'autorise à s'exprimer qu'à demi-mot. D'où ces approbations et ces réticences feutrées qui ont souvent dérouté ses lecteurs⁵.

D'une certaine façon, nous avons tenté de mettre ici nos pas dans ceux de M.H. Girard. Nous avons cherché tout d'abord à établir la singularité de Gautier par rapport au contexte qui fut le sien, puis, dans un second temps, nous avons tenté de situer son ekphrasis par rapport à la tradition dont elle est issue. Nous espérons, au bout du compte, démontrer l'originalité ancienne et moderne de morceaux critiques qui, trop souvent, ont été assimilés à

des sortes d'exercice de style brillamment enlevés⁶.

Il faut, pour commencer, constater ceci : avant 1836, Gautier a pratiqué une critique d'art fort proche de celle de ses contemporains, en tous cas dans sa forme. Comme celle de Gustave Planche ou d'Alexandre Decamps, son approche des œuvres est essentiellement analytique et sa critique s'attache, surtout, à mettre en évidence les qualités et les défauts des ouvrages qu'elle examine et qu'elle juge en définitive. Au Salon de 1834, parlant des *Femmes d'Alger*, Gautier n'a pas procédé autrement :

Les Femmes d'Alger ne le cèdent, pour la finesse et le clair-obscur, à aucune production des maîtres vénitiens. Il y a dans cette toile plus d'air et de profondeur que dans toutes les peintures que nous avons vues jusqu'ici. L'harmonie de ton est admirable, et cependant rien n'était plus difficile à obtenir avec des murs recouverts de faïences bariolées, de meubles incrustés, d'étoffes et de broderies des couleurs les plus discordantes du monde, et cependant aucune de ces perles, aucune de ces dorures n'attirent l'œil plus qu'il ne faut, tout extraordinaire que soit son éclat. Les femmes sont charmantes et d'une beauté tout orientale ; c'est bien là le coloris frais et mat, la chair fine et grasse des femmes qui ne sortent pas de chez elles. Quelques laisser-aller de dessin déparent malheureusement cette production remarquable à tant d'égards, et qu'une retouche de quelques heures pourrait mettre au-dessus de tout reproche. -Tel qu'il est, ce tableau est un tableau de maître ; car on y trouve une des principales qualités de la peinture poussée jusqu'à la dernière conséquence, je veux dire le coloris⁷.

Du point de vue du fond et de la forme, Gautier est extrêmement proche de Decamps⁶ et de Planche⁷. Son examen critique est essentiellement une mise en éviden-

ce des éléments forts du tableau, point par point pourrait-on dire, il s'achève par un jugement critique positif. Ici, point d'ekphrasis, seulement une analyse rigoureuse et serrée des mérites et des défauts, dans le droit fil de ce qu'il avait annoncé au commencement du Salon :

Notre critique différera de celle des autres journaux, nos frères en Dieu ou en Diable (car il n'est pas encore décidé si le journal est chose divine ou diabolique), en ce que, loin de s'étendre longuement sur ses défauts et de les mettre curieusement en relief, elle s'attachera plutôt à faire ressortir les beautés⁸.

Cette déclaration d'intention est capitale, car elle permet de comprendre autrement ce qui va suivre, entre autres le bouleversement formel de sa critique, à partir de son entrée à *La Presse* en 1836. De plus, cette critique des beautés, en tant que principe premier de son activité journalistique, lui parut essentielle pour qu'il la réitère en 1837 :

... Nous louerons et sans craindre d'être accusé de camaraderie, les choses qui nous paraîtront belles, avec tout l'entraînement et la furie que les œuvres du génie nous ont toujours inspirés ; car naturellement, nous aimerons mieux faire de la critique admirative que de la critique négative. Les médiocrités, même célèbres et environnées du suffrage de la foule, doivent s'attendre de notre part à la plus exacte sévérité ; nous n'aurons pas la moindre complaisance pour elles : nous aimons mieux une extravagance qu'une platitude⁹.

L'ekphrasis, alors, est devenue une des figures majeures de sa critique d'art¹⁰. En privilégiant une approche emphatique de l'œuvre d'art¹¹, en se distinguant des pratiques du temps, Gautier se positionnait par là même en contre-critique. Le choix de l'ekphrasis, comme meilleur moyen de faire, selon ses propres termes, « une critique admirative » est, à ma connaissance, quasiment sans équivalent à l'époque. Or cette attitude qui délaisse la morgue supérieure de la critique contemporaine, est aussitôt contrebalancée par une dénonciation impitoyable de tout ce qui ne ressort pas, selon lui, du domaine de l'art. Ce passage du Salon de 1847 en rend compte, Gautier n'a négligé aucune des possibilités du discours critique, et loin de s'enfermer dans une seule approche qui serait une description pure et simple de tout ce dont il avait à parler, il a, au contraire, ouvert le plus possible sa critique afin d'être à même de pouvoir l'adapter aux sujets qu'il abordait. Par ailleurs, quand on parcourt ses articles et ses Salons ou quand on feuillette l'ouvrage de M.H. Girard¹², cette critique à deux voies devient un fait évident. L'on s'aperçoit aussi d'autre chose. Gautier n'utilise jamais systématiquement la description pour aborder ce qu'il critique. En fait, il ne l'applique qu'à certaines œuvres, à celles qu'il jugeait de premier plan ou encore à celles qui parlaient à son imagination et que, peut-être, il aurait aimé pouvoir peindre. Pour lui, décrire est déjà en soi un jugement esthétique, et dans le contexte de son temps, une telle décision était une véritable innovation. En décrivant les œuvres qu'il entendait louer, il n'endossait pas « le carrick et la pélerine de l'homme bienfaisant »¹³, il les abordait par un biais différent : il ne faisait rien d'autre que de ramener l'art à sa

spécificité propre et les oeuvres à leur nature physique originelle. Utiliser l'ekphrasis revenait, par conséquent, à rendre à l'œuvre, au sein du discours critique, son caractère premier d'objet visuel. Gautier n'a pas dit autre chose à Eugène Piot quand, dans sa lettre du 21 septembre 1837, il lui expliqua la façon de procéder :

Quant à la manière de prendre des notes sur ces peintures, il faut décrire exactement et insister sur les côtés singuliers et caractéristiques de chaque peintre, faire à peu près ce que je fais pour donner une idée d'un tableau : peu de réflexion, de verbiage et d'idées synthétiques, la chose, la chose, toujours la chose¹⁴.

On l'a compris, la nature visuelle de l'œuvre exprimée par le biais d'une description exacte de celle-ci était alors au cœur de la pensée critique et esthétique d'un Gautier et devait, d'ailleurs, le rester jusqu'à la fin de sa carrière. Toute son écriture est sous-tendue par le désir de faire voir, de rendre visible. Et c'est peut-être ce qui nous fait, aujourd'hui, problème, en tous cas pour sa critique. Il semblerait, en effet, que notre difficulté à comprendre l'ekphrasis tienne à ce que nous pensons la description comme une sorte d'absence, comme si décrire revenait à ne rien dire d'essentiel. Et, en cela, notre regard est sans doute conditionné par notre conception moderne de la critique d'art, car, d'une certaine façon, la description semble ne comporter dans son déroulement aucun jugement critique direct, elle semble seulement restituer, par le biais des mots, une image essentiellement absente.

C'est en se penchant sur les origines de l'ekphrasis qu'on s'aperçoit que celle-ci ne peut pas être une parole insignifiante, vide de tout jugement. Lorsque les humanistes italiens constituèrent le discours artistique d'où découle la plupart des catégories de jugements de la critique moderne, ils s'inspirèrent, pour parler de la peinture en particulier et des oeuvres d'art en général, de deux modèles antiques précis, de l'éloquence romaine et de la rhétorique grecque.¹⁵ Or toutes deux visaient à produire le même effet sur l'auditeur ou le lecteur : elles étaient, avant tout, des discours de la persuasion. Si l'on replace l'ekphrasis dans cette double tradition, elle retrouve toute sa portée et son sens. De plus, comme nous l'apprend Baxandall, l'ekphrasis était à l'origine un exercice de rhétorique, qu'Hermogène de Tarse avait codifié de la sorte :

L'*ekphrasis* est un discours descriptif détaillé, grâce à ce qu'on appelle sa « vivacité visuelle », il met sous les yeux ce qu'il montre. Les personnes, les actions, les circonstances occasionnelles, les lieux, les saisons et beaucoup d'autres choses font l'objet d'*ekphrasis*... Les qualités de l'*ekphrasis* sont principalement la clarté et la vivacité. Il faut en effet que l'expression sollicite les yeux en s'adressant aux oreilles. Il est en outre indispensable que le langage s'accorde bien à l'objet décrit : si l'objet est fleuri, que les paroles le soient aussi, si l'objet est sec, que les paroles aient une sécheresse approchante¹⁶.

Dès l'époque hellénistique, la peinture devint un des sujets de prédilection de l'ekphrasis¹⁷ et une tradition littéraire dont les *Imagines* de Philostrate sont l'exemple antique le plus connu. A la Renaissance, Guarino au XVe siècle¹⁸, puis Vasari dans ses

Vite firent, à nouveau, de l'ekphrasis un des modes du discours sur l'art. C'est ainsi qu'elle entra à nouveau dans la littérature artistique européenne, qu'elle devint une pratique courante et usuelle, qu'elle se transmet de siècle en siècle. C'est pourquoi on la retrouve plus tard pratiquée aussi bien par Diderot dans ses *Salons*, que par Stendhal, entre autres dans son *Histoire de la peinture en Italie*¹⁹. Etablir à qui Gautier a pu emprunter l'idée d'une telle pratique est presque impossible. On peut cependant avancer que ces deux auteurs lui ont probablement servi de modèles. Une chose, cependant, est certaine, sa description des œuvres rejoint celle des Anciens et des Modernes. Comme eux, Gautier, par la magie du verbe, cherche à faire naître dans l'esprit du lecteur la représentation d'une image que ce dernier ne peut voir. De ce point de vue, il existe une similitude indéniable entre les *Salons* de Diderot et ceux de Gautier pour *La Presse*. Par ailleurs, d'un point de vue critique, sa description d'une œuvre allait sans doute bien au-delà de la simple virtuosité littéraire, d'un pur exercice de style, de la trop fameuse « transposition d'art ». L'ekphrasis est de fait un discours éloquent, dont le but est de générer une réponse émotionnelle précise auprès d'un lecteur potentiel. Baxandall a fort bien mis en évidence cet aspect particulier :

L'ekphrasis est en effet une de ressources de l'épidéictique, c'est-à-dire de la rhétorique de l'éloge et du blâme : il n'y a pas d'ekphrasis neutre.²⁰

Si l'on regarde, en effet, de près à quelles œuvres Gautier a appliqué l'ekphrasis, l'on s'aperçoit que l'application de ce procédé critique ne doit rien au hasard, ni n'a été aussi systématique qu'on l'a dit. Sauf exceptions, et il en existe,²¹ aucun reproche ne vient l'altérer. Il semble que Gautier ait non seulement trouvé là le moyen le plus sûr d'adhérer à l'image retenue, mais encore celui de produire un effet de persuasion, reposant sur les pouvoirs suggestifs de l'éloquence, tout en indiquant, dans son texte, ce qu'il pensait vraiment. Pour reprendre la formule de J. Lichtenstein à propos de Quintilien, il cherche à réaliser une

une alliance peut-être impossible de la vertu et du plaisir, de la vérité et de la séduction, de la connaissance et de la beauté, du langage et de l'image.²²

Une telle conception de la critique, rhétorique et sophistique à la fois, situe bien le discours critique de Gautier dans la filiation oratoire évoquée plus haut. Le plaisir procuré par le texte, le soin apporté à l'ekphrasis, la restitution de l'œuvre par le langage, ne sont là que pour optimiser les buts poursuivis par le critique : convaincre son lecteur. Il vise certes à faire voir en donnant à lire, mais en rendant visible à l'esprit, il prépare aussi l'œil à l'acceptation de ce qu'il va voir. Les procédés critiques utilisés par Gautier sont, on s'en aperçoit, d'une exceptionnelle subtilité et d'une efficacité encore plus grande. Reportons-nous, par exemple, à l'ekphrasis de la *Médée* d'Eugène Delacroix, tableau présenté au Salon de 1838 :

Médée poursuivie est sur le point d'égorger ses enfants : tel est le motif choisi par M. Delacroix.

Le fond du tableau représente un site sauvage et désolé, c'est une espèce de gorge pleine d'anfractuosités ; on n'aperçoit qu'un losange de ciel dans un coin de la toile comme un soupirail d'un caveau ; de grandes roches s'élèvent perpendiculairement ; sur le devant se tordent comme des scorpions ou rampent comme des serpents, de longues plantes filandreuses aux feuilles acérées, aux épines menaçantes et d'un aspect féroce et vénéneux ; Médée, haletante, le poignard à la main, les vêtements en désordre, semble vouloir s'élancer hors du cadre ; deux beaux enfants sont suspendus à ses bras ; rien n'est plus hardi que la pose de ces deux petites figures, dont l'une n'est suspendue que par la tête ; le contraste du vermillon insouciant qui s'épanouit sur les joues rebondies et satinées des pauvres victimes, avec la verdâtre et criminelle pâleur de leur mère forcenée, est de la plus grande poésie ; la tête de Médée se présente de profil, car elle regarde en arrière pour voir les gens qui la poursuivent ; le caractère n'est pas antique, si l'on prétend par ce mot un nez droit perpendiculaire au front, une lèvre courte et serrée, un menton bombé comme celui des médailles, mais elle est fine, irritée et méchante comme une tête de vipère ; la grande ombre qui la coupe en deux, et que l'on a généralement blâmée, ajoute, selon nous, à l'effet tragique, en lui posant sur le front un diadème de ténèbres ; on ne peut rien voir de plus beau que la poitrine, la gorge, les bras et les mains de cette figure ; cela est blond, argentin, chauffé de reflets fauves, rafraîchi de transparences rosées et bleuâtres, si vivant, si palpitant, si flambant de contour, d'une pâleur si régale, si hardiment tripotée et torchée, que Rubens et Jordaens, ces princes de la chair, ne pourraient faire mieux ; les bras semblent remuer et ramasser des morceaux d'enfants, quoiqu'après tout, il n'y en ait que deux, qui sont des merveilles de vie, de santé et de couleur : M. Delacroix a fait souvent aussi bien, jamais mieux.²³

Décrite de la sorte, la toile de Delacroix semble peu à peu se dresser avec ses effets, son climat, ses détails, dans l'esprit du lecteur, exactement de la façon dont Diderot en 1765 avait défini sa façon de procéder :

Je vous décrirai les tableaux, et ma description sera telle qu'avec un peu d'imagination et de goût on les réalisera dans l'espace et qu'on y posera les objets à peu près comme nous les avons vus sur la toile...²⁴

Un tel compte rendu descriptif ne tend pas seulement à un effet d'exactitude, mais aussi à doter de vie, de passion, de sentiments, les moindres parties de l'image. Il exprime encore l'impression qu'elle a faite sur le critique. Gautier a été profondément séduit par cette œuvre, et, en retour, il a cherché à séduire son lecteur. C'est pourquoi il rend tout, et surtout le mouvement de son propre regard. Il passe des lointains au premier plan. La phrase serpente et zigzague comme la composition de Delacroix pour arriver enfin au buste de Médée, soit au centre dramatique du tableau. Alors, comme il cherche à caractériser les intentions du peintre, comme il anime sa description, suivant en cela les recommandations d'Hermogène de Tarse, essayant par le langage de représenter ce que l'image est dans la réalité ! La description peut paraître objective, mais ce n'est qu'une apparence. Ce qu'exprime Gautier ici, c'est sa propre vision et sa propre émotion, son admiration et son ravissement. Pour en prendre toute la mesure, comparons-la à la description qu'en fit Alexandre Lenoir la même année :

Il a représenté Médée au moment où, s'étant retirée à l'entrée d'une caverne, elle porte sous son bras ses deux enfants qu'elle veut immoler. Cette femme, égarée par la passion, tient de la main gauche son poignard, et tourne vivement la tête vers l'ouverture de l'ancre, comme si elle craignait que quelqu'un ne vint la surprendre lorsqu'elle va assouvir sa passion jalouse.²⁵

La sécheresse de Lenoir et la prolixité de Gautier font bien mesurer tout ce qui sépare leur façon d'envisager la critique d'art. Chez Gautier, décrire revient à émettre un jugement, sous une forme essentiellement affirmative, à énoncer une appréciation du tableau, mais d'une façon oblique ; chez Lenoir, la description ne sert qu'à présenter l'examen analytique de la toile et sa condamnation²⁶. On peut alors se demander si Gautier n'a pas cherché à travers elle à communiquer plus qu'une appréciation. L'ekphrasis, en tant que forme du discours oratoire réactivée par Gautier, ne pourrait-elle pas témoigner d'une réflexion sur le fond et la forme et refléter par conséquent sa propre approche de la beauté ? Et ne pourrait-on pas aussi la comprendre comme la concrétisation d'une de ses idées esthétiques les plus chères ? -Et l'on trouverait alors, là où l'on ne s'y attendait pas, cette fameuse « idée secrète », à savoir

la forme ne peut se produire sans idée, et l'idée sans forme²⁷,

objectif que l'ekphrasis réalise d'une façon à peu près entière par le jeu qu'elle ne cesse de générer entre l'original qui l'a suscitée et la représentation langagière qu'elle en donne.

Sous un tel jour, l'ekphrasis telle que l'a pratiquée Gautier, ne peut plus être seulement perçue comme une longueur dans l'économie du texte critique ou du remplissage pour faire de la copie. Bien au contraire, elle devient un moment fort du jugement esthétique. Bien souvent, elle rend, comme pour *Médée*, visible, vivace et explicite le développement qui la précède. Elle l'illustre et en fait une idée au sens grec du terme, quelque chose que l'on a vu :

La Médée furieuse (...) est un sujet antique traité avec l'intelligence moderne et sous des formes plus humaines qu'idéales ; ce contraste produit un effet piquant, et les sujets les plus usés du monde reprendraient de la jeunesse et de la nouveauté compris de cette manière ; il y a dans cette pensée une révolution complète. Un sujet grec et classique, traité par le roi de l'école *romantique* (pardon du mot), est une bizarre anomalie, mais qui ne pouvait manquer d'arriver à un génie aussi éclectique et une fantaisie aussi voyageuse que celle de M. Delacroix.²⁸

En fait il semblerait que Gautier ne s'est pas contenté de reprendre à son compte l'héritage d'une tradition multiséculaire sans le repenser ni l'adapter au contexte dans lequel il devait fonctionner. Le choix de l'ekphrasis est peut-être bien en lui-même, une méditation dissimulée sur les conditions de la création au XIX^e siècle. En tant que création, elle est, en effet, une répétition, mais, en tant que répétition, elle est aussi une récréation. C'est peut-être là son aspect le plus moderne et ce qui fonde aussi son originalité. En s'emparant d'une forme aussi ancienne, Gautier a su lui insuffler un tour absolument personnel, à peu près de la même manière dont Delacroix a procédé pour sa *Médée*. Elle n'est plus un pur exercice de rhétorique, ni seulement une tradition historiographique réactivée. Elle matérialise un regard sur l'art et sur le monde, une façon de l'aborder mais encore un rapport particulier au lecteur, en lui proposant

une vue que l'écriture fait naître, un regard qui surgit de la parole²⁹.

Bien plus, en définitive, qu'un jugement critique, ce qu'elle est aussi, l'ekphrasis, chez Gautier, et dans ses moments les plus heureux, est encore et surtout l'acte qui crée une véritable correspondance entre deux formes essentiellement séparées, celles du visible et celle du lisible dans un jeu de miroir sans fin.

Francis MOULINAT

NOTES

1. E. Faguet, *Dix-neuvième siècle - Etudes littéraires*, Paris, Boivin et Cie, p. 324.
2. Stéphane Guégan, « L'impossible jointure », in *Théophile Gautier, la critique en liberté*, Paris, les Dossiers du Musée d'Orsay, n°62, 1997, p. 14.
3. T. Gautier, *Critique d'art. Extraits des Salons (1833-1872), Textes choisis, présentés et annotés par Marie-Hélène Girard*, Paris, Séguier, 1994, p.21-22.
4. P. Grate, *Deux critiques d'art de l'époque romantique, Gustave Planche et Théophile Thoré*, Stockholm, Almqvist & Wiskell, 1959, p. 65.
5. *La France industrielle*, avril 1834, Salon de 1834.
6. Alexandre D(écamps), *Le Musée. Revue du Salon de 1834*, s.d., p. 57-58. Voir le dossier documentaire.
7. G. Planche, *Etudes sur l'Ecole française (1831-1852) - Peinture et sculpture*, I, Paris, Michel Lévy frères, p. 247-248. Voir le dossier documentaire.
8. *La France industrielle*, avril 1834. Salon de 1834.
9. *La Presse*, 1^{er} mars 1837, Salon de 1837.
10. Voir par exemple, *La Presse*, 26 août 1836 (Beaux-Arts, Peintures de la Chambre des Députés. Salle du trône), le *Figaro politique et littéraire*, 5 novembre 1836 (La Maison des Fous), *La Presse*, 8 novembre 1836 (le Passage du Thermodon), pour ne citer que ces articles-là et cette année-là.
11. Sur ce sujet, voir W. Drost, « Gautier critique d'art en 1859 », *Exposition de 1859*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1992, p. 462-464. Citons aussi la remarque de S. Guégan : « Ses meilleures descriptions le disputent aux plus fines analyses, atteignent même une forme d'art total, de synesthésie » (*op. cit.*, p. 14).
12. Voir note 3.
13. C. Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1976, II, p. 462-463.
14. T. Gautier *Correspondance générale*, éd. par Cl. Lacoste-Veyseyre, Genève, Droz, I, 1985, p. 97.
15. Sur ce sujet, voir M. Baxandall, *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1350-1450*, Paris, Seuil, 1989.
16. *Ibid.*, p. 111.
17. Pour, entre autres, une mise en perspective historique de la question, voir M. Hochmann, « L'Ekphrasis efficace », in *Peinture et Rhétorique*, Actes du colloque de l'Académie de France à Rome (10-11 juin 1993), Paris, R.M.N., 1994, p. 43-76.
18. Sur Guarino, M. Baxandall, *op. cit.*, p.103-124.
19. La description du *Jugement dernier*, par exemple (Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie. Autour de Michel-Ange* ; Paris, L'Ecole des lettres/Seuil, 1994, p. 255-262), ou encore *La Cène de Léonard* (Idem, *Histoire de la peinture en Italie. Autour de Léonard*, Paris, L'Ecole des lettres/Seuil, 1994, p.180-182).
20. M. Baxandall, *op. cit.*, p.113.
21. Nous pensons, entre autres, à la *Cléopâtre* de Gigoux (*La Presse*, 23 mars 1838) ou *Un Enterrement à Ornans* de Courbet (*La Presse*, 15 février 1851). Pour le premier tableau, voir le dossier documentaire, pour le second, *T. Gautier critique d'art, op. cit.*, p. 135.

22. J. Lichtenstein, *La Couleur éloquente, Rhétorique et peinture à l'âge baroque*, Paris, Flammarion, 1989, p. 110.
23. *La Presse*, 22 mars 1838, Exposition du Louvre.
24. D. Diderot, *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984, p. 26.
25. « Le Salon de 1838 », in *Rapport lu à la quatrième classe de l'Institut historique (Histoire des Beaux-Arts)*, 47^e livraison, juin 1838, p. 228.
26. « Qui reconnaîtra Médée, fille d'Aétès, roi de Colchide, dans cette femme sans vêtement royal, assise sur un roc, près d'une caverne ? Ce n'est plus qu'une simple fermière qui tient un de ses enfants sur ses genoux et l'autre sous son bras, comme si elle voulait le fustiger, elle n'a aucune dignité dans sa personne, elle n'en a pas davantage dans ses formes corporelles. » (*Ibid.*).
27. T. Gautier « Du Beau dans l'art. Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, ouvrage posthume de M. Töpffer », in *Revue des Deux Mondes*, tome XIX, 1^{er} septembre 1847, p. 900.
28. *La Presse*, 22 mars 1838, « Exposition du Louvre ». On peut rapprocher, il me semble, ce paragraphe de ce Gautier a dit, bien plus tard, de la répétition : « Tout a été dit sur tout ; ce n'est pas une raison pour nous taire ; on ne pourrait plus ni parler ni écrire, si l'on avait la prétention d'être neuf. Une demi-douzaine de lieux communs défraient le monde depuis la création -si le monde a été créé-. Qu'est-ce que la vie, sinon une redite perpétuelle, une répétition des mêmes actes accomplis de temps immémorial par nos aïeux communs ? On n'a plus rien inventé à dater du premier jour et de la première nuit. Cinq ou six tartines sur l'amour, sur la vie, sur la mort, sur le néant des grandeurs humaines, etc., ont suffi à tous les poètes de toutes les langues et de tous les temps. Ainsi il ne faut pas s'effrayer d'écrire quatre cents fois la même chose, car l'univers lui-même n'est qu'une grande rabâcherie. » (*La Presse*, 27 janvier 1845).
29. Paolo Tortonese, « Introduction », in T. Gautier, *Oeuvres*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. XVIII.

DOSSIER DOCUMENTAIRE

Il n'était pas dans mon but de créer ici un panorama exhaustif de toutes les critiques consacrées aux tableaux cités dans ma communication. Pour en avoir un aperçu, il suffit de se reporter à Neil McWilliam, *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic (1831-1851)*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1991). J'ai préféré choisir quelques textes, afin qu'on puisse les comparer à ceux de Gautier et, ainsi, prendre la mesure de sa spécificité.

Salon de 1834 : les *Femmes d'Alger* de Delacroix

Ce morceau capital qui n'intéresse que la peinture et n'a rien à faire avec la niaiserie littéraire des badauds ou la sentimentalité des femmes frivoles, marque dans la vie intellectuelle de M. Delacroix un moment grave. Voici dix ans bientôt qu'il cherche, d'année en année, le rajeunissement et la régénération de la peinture telle qu'il la conçoit. *Dante, Le Massacre de Scio, Sardanape, La Liberté*, ont signalé avec des chances bien diverses de gloire et de succès, les tentatives laborieuses de sa pensée. Si j'en excepte le premier et le dernier des ouvrages que je viens de nommer, pas un ne me semble avoir réalisé aussi docilement que les *Femmes d'Alger* les desseins et la volonté de M. Delacroix.

Les figures et le fond de ce tableau sont d'une richesse et d'une harmonie prodi-

gieuses. La couleur est partout éclatante et pure, mais nulle part crue et heurtée. Les attitudes sont pleines de mollesse et de nonchalance, les têtes sont fines et délicates. J'admire surtout celle de la femme placée à gauche dans une pénombre mystérieuse ; les vêtements sont bien ajustés. Je sais bon gré à l'auteur de nous avoir épargné les ongles noirs des femmes du pays : c'est un trait d'exactitude dont la peinture peut très bien se passer. Je regrette que la seconde figure, en allant de gauche à droite, ait le bras trop court et le bras gauche trop long : c'est une incorrection facile à redresser, mais qui fait tache dans le bonheur général de cette composition.

Cette toile est, à mon avis, le plus éclatant triomphe que M. Delacroix ait jamais obtenu. Intéresser par la peinture réduite à ses seules ressources, sans le secours d'un sujet qui s'interprète de mille façons, et trop souvent distrait l'œil des spectateurs superficiels pour n'occuper que leur pensée qui estime le tableau selon ses rêves ou ses conjectures, c'est une tâche difficile, et M. Delacroix l'a remplie. En 1831, quand il encadrait si heureusement la réalité historique dans l'allégorie, sa puissance pittoresque n'agissait pas seule sur l'esprit des curieux. Son gamin, hâve et hardi, franchissant les barricades sanglantes pour s'exposer joyeusement au feu de la mousqueterie, et suivant d'un œil étincelant sa jeune Liberté aux rigides mamelles ; la Misère furieuse, trébuchant sur le cadavre d'un soldat, c'étaient là des éléments d'intérêt et de sympathie presque indépendants de la peinture elle-même. L'imagination aidait singulièrement l'habileté du pinceau. Dans les *Femmes d'Alger*, il n'y a rien de pareil, c'est de la peinture et rien de plus ; de la peinture franche, vigoureuse, vivement accusée, une hardiesse toute vénitienne, et qui pourtant n'a rien à rendre aux maîtres qu'elle rappelle. Je n'hésite pas à le dire, je crois que l'auteur a cette fois rencontré une manière large et féconde, à laquelle il peut se tenir pour longtemps et qui pourra, je l'espère, nous donner des œuvres nombreuses. Viennent les encouragements auxquels il doit prétendre, une chapelle à décorer, un palais à revêtir de figures vivantes et de scènes animées, et je m'assure que l'artiste laborieux à qui nous devons tant de pages diverses et si patiemment inventées, atteindra enfin, pour chercher une manière nouvelle, l'épuisement glorieux de celle qu'il vient de trouver.

Gustave PLANCHE, *Etudes sur l'Ecole française (1831-1852)*
-Peinture et sculpture, I, Paris, Michel Lévy frères, 1855, p.247-248

Que l'on dise ce n'est pas un sujet ; qu'il n'y a ni intérêt, ni drame, nous répondrions qu'il y a quelque chose de mieux que tout cela sous le rapport de l'art, c'est qu'il y a de la peinture, c'est qu'il y a une peinture brillante, ferme, d'une lumière éblouissante, et qui fait que presque tous les tableaux d'histoire et de sainteté qui l'entourent ressemblent à des paravents. C'est qu'en un mot et avant tout, c'est de la peinture, de la peinture comme en faisait Véronèse, sans cependant qu'elle lui ressemble ; c'est qu'en outre le caractère moral du tableau ne le cède en rien à l'exécution ; il y a dans la pose de ces Africaines un sentiment d'indolence, dans leur visage une expression

d'inoccupation et d'insouciance qui valent bien des scènes dramatiques ; il y a des parties de dessin qui, pour n'être ni boursoufflées, ni torturées, n'en sont pas moins vraies ni moins admirables ; il y a aussi, et à côté de cette supériorité de dessin, des incorrections singulières ; mais nous demanderons au public pourquoi il emploie deux poids et deux mesures ; pourquoi l'on répète à l'envi les reproches que la critique peut adresser à la figure de négresse de M. Delacroix, et pourquoi il ne trouve pas une voix pour signaler les défauts de dessin passablement saillants de Jane Gray ? Le public a-t-il donc par hasard les yeux troublés par les larmes que lui arrache cette scène empruntée à M. Casimir Delavigne ?

Alexandre D(ECAMPS), *Le Musée. Revue du Salon de 1834*,
Sans date ni autre mention, p. 57-58

Salon de 1837. *La Bataille de Taillebourg* d'Eugène Delacroix

Suivons donc Eugène Delacroix dans cette bataille de Taillebourg gagnée par Saint Louis le 21 juin 1242 et par M. Eugène Delacroix le 1^{er} mars 1837. Voilà enfin une bataille véritable, cette fois enfin, on se bat, on se tue, on se blesse, on meurt, on triomphe ; c'est un terrible pêle-mêle d'épées, d'étendards, de chevaux, de soldats, de capitaines, de Français et d'Anglais. Les autres peintres, quand ils livrent des batailles, se placent d'ordinaire sur quelque plateau élevé, à l'abri de tout danger, et là, de ces hauteurs inaccessibles, ils contemplent le combat qui se livre, tout prêts à s'écrier comme cet homme dans le poème de Lucrèce : *Il est doux de contempler du rivage la mer agitée par les autans*. M. Delacroix, au contraire, à peine la bataille commencée, descend du tertre où il était à l'abri et il conduit lui-même ses phalanges. Si donc vous rencontrez de la confusion dans sa bataille et du désordre dans son corps d'armée, c'est qu'en effet l'ensemble de cette bataille où il payait de sa personne échappe à l'énergique coloriste ; si vous vous plaignez que le héros manque à son tableau, il vous répondra que tous les soldats de ce champ de bataille étaient des héros et qu'il n'en voudrait pas représenter d'autres ; et en effet, rien qu'à les voir mourir, vous pouvez juger quels étaient ces hommes. D'ailleurs, puisque le point lumineux vous manque dans cette noble composition, regardez attentivement ce terrible désordre. Vous finirez bien toujours par découvrir Louis IX, le saint roi qui se bat aussi bien que se battait Henri IV, le Huguenot et l' amoureux. Voyez comme le roi jette sa hache d'armes et avec quelle colère admirable ! C'est une terrible mêlée. Les uns passent le pont au galop, les autres traversent le fleuve à la nage, on se bat sur les deux rives, Anglais et Français, ils se tiennent au corps avec un acharnement sans exemple. Victoire enfin ! victoire ! le roi est dégagé ! les Français triomphent ! ou du moins je l'espère, car la bataille dure encore, et ils y ont mis tant d'ardeur, les Français, les Anglais et Eugène Delacroix, qu'il est impossible d'apaiser tout d'un coup tant de passions soulevées et comme l'on n'en voit que dans cette bataille d'Homère quand les Grecs repassent le Simois.

Salon de 1837. Peinture, *L'Artiste*, tome XIII, 7^e livraison, p. 82

Le *Saint Louis au pont de Taillebourg* a quelque rapport avec le *Passage du Thermodon* de Rubens, cette flamboyante peinture dont nous avons donné, il y a quelque temps, la description exacte dans un de nos feuillets. Comme dans le *Passage du Thermodon*, la scène est échelonnée sur l'arche du pont, mais au lieu d'être vue transversalement, comme le pont du Thermodon, le pont de Taillebourg est vu de trois-quarts ; disposition ingénieuse qui rompt l'uniformité trop symétrique des profils. Le roi, monté sur un cheval blanc, soyeux, satiné, argentin, un vrai cheval de roi, est presque debout sur ses étriers tient sa masse d'armes toute brandie, et semble prêt à asséner son coup ; il est vêtu d'un surcot de velours bleu semé de France, avec une cotte de mailles dorée, et un casque à visière ouverte, entouré d'une couronne ; le roi est le point central du tableau, et c'est à lui que se rattachent toutes les lignes de la composition. Sous les pieds de devant de sa monture, qui piaffe d'impatience et de douleur, on voit un homme renversé, vêtu d'une casaque rouge, qui d'une main s'accroche aux courroies du poitrail, et de l'autre, encore armé d'un tronçon d'épée, tâche d'ouvrir le ventre du cheval dont le sang suinte par deux blessures. -Des soldats de Saint Louis, que le peu de largeur du pont empêchent d'avancer, achèvent l'Anglais avec leurs longues piques, ce qui rattache cet épisode au reste de l'action. En avant du roi, un ennemi à cheval, à demi tourné sur sa selle, ramassé sous sa targe, se prépare à lui porter un coup terrible ; mais un baron français barre l'estocade et fait à Saint Louis une muraille d'acier avec sa large épée. La terrible masse d'armes du roi a déjà fait une victime. Un guerrier, presque évanoui et tout saignant sous son casque bossué, se retire du combat soutenu par un valet d'armes ; ce groupe est magnifique, l'attitude chancelante et le maintien affaissé du soldat sont admirablement rendus. Un chevalier, placé à côté de la bordure, met sa lance en arrêt et s'apprête à fondre sur le roi, derrière lequel on voit s'allonger des têtes de chevaux échevelés, le col tendu, les naseaux écumants, qui semblent aspirer puissamment au carnage, des physionomies furieuses et des bras noueux, armés de coutelas et de lances, tout un flot de barons et de bannerets qui se précipitent pour dégager le roi ; étendez là-dessus quelques nuages bas, orageux et lourds, et vous aurez une idée complète de la partie supérieure du tableau. La portion inférieure est occupée par les culées du pont, et les troupes qui, n'ayant pu passer à cause de la trop grande foule, essaient de traverser la rivière à la nage ; cette portion du tableau est encore plus ardente, plus énergiquement dessinée et peinte, s'il est possible, que la région supérieure. Un grand cheval fauve traînant après lui son écuyer désarçonné, a déjà gravi le talus humide et glissant ; et un chevalier anglais qui sans doute voulait s'opposer à son passage, roule avec sa monture sur la terre mouillée ; un petit page, qu'il porte en croupe, essaie en vain de la retenir, le cheval renversé, avec sa tête embarrassée dans ses jambes, ses courroies rompues et sa crinière éparpillée, est d'une hardiesse surprenante de jet et d'exécution. Quelques soldats, en s'aidant de la pointe de leurs haches, sont parvenus à gravir le rivage ; les autres luttent encore avec les Anglais, qui les reçoivent à grand renfort d'estocades et tâchent de les repousser dans

le fleuve ; le coin droit, du côté de la bordure, est rempli par des chevaux à la nage, celui de devant, qui a une longue houpe de crin, qui passe entre les oreilles et retombe sur les yeux, ressemble, tant il est beau et plein de feu, à un des coursiers du char de Neptune ; -ajoutez à ce maigre linéament toute l'ardeur, toute la finesse de ton, la férocité et la fierté de touche, l'énergie, le mouvement que vous pourrez imaginer, et vous aurez une lointaine idée de la bataille du pont de Taillebourg. Comment se fait-il que M. Eugène Delacroix, ce grand poète et ce grand peintre, n'ait pas parmi le public la réputation de M. Emile Delaroche ? -Ce sont là de ces fortunes ordinaires qui semblent toujours inexplicables ?

Théophile GAUTIER, *La Presse*, 9 mars 1837

Salon de 1838. La *Médée furieuse* d'Eugène Delacroix

La *Médée furieuse* (458) de M. Eugène Delacroix a été, pendant les premiers jours de l'Exposition, le sujet de controverse animée, les uns exaltaient et comparaient l'œuvre de M. Delacroix à celle des plus grands artistes, les autres ne voulaient y voir aucun talent, pas celui de coloriste ; nous pensons que les uns et les autres ont tort. La *Médée* n'est pas d'un dessin bien riche, il s'en faut ; le bras gauche est trop gros comparativement à l'autre ; puis l'auteur s'est trompé de titre, il a cru peindre une *Médée* prête à poignarder ses enfants, et il a produit une scène du Massacre des Innocents où une mère cherche à sauver ses fils. L'apparition de la *Médée* est un événement artistique en ce qu'elle prouve le retour que fait M. Delacroix sur lui-même ; il a compris qu'il était dans une fausse route, il cherche à en sortir, on doit donc l'encourager.

HUARD, Salon de 1838. Sujets héroïques,
Journal des artistes, XIIe année, 1^{er} volume, n°11, 18 mars 1838, p.134

La *Médée* de M. Delacroix, qui occupe la place d'honneur, peut avoir un grand mérite de coloris ; mais il nous est impossible de goûter son expression, elle a l'air de protéger ses enfants contre quelque ennemi invisible, bien loin de songer à les tuer.

Vicomte de MONTALEMBERT, Salon de 1838
Revue française, tome v, p. 321

A propos de la *Cléopâtre* de Gigoux

Voici comment est disposée la composition de M. Gigoux.

Deux rangées de grosses colonnes de porphyre africain coupées par le cadre, laissent apercevoir dans leurs intervalles un ciel d'un ton équivoque qui ressemble à des *ciels* de cendre verte ou d'outremer jauni de quelques vieux tableaux ; des obélisques de granit rose, une nappe de mer, des proues de trirèmes complètent la perspective.

Au milieu de ces colonnes sur un vaste triclinium, sont à demi couchés les deux personnages Marc Antoine et Cléopâtre ; le jeune Césarion en pantalon pourpre, et en casaque couleur d'améthyste, vêtu avec toute la recherche d'un membre de la confrérie des Inimitables, le Jockey-club de ce temps-là, se tient debout adossé contre une colonne ; des philosophes alexandrins de la secte d'Epicure, couronnés de lierre, la main appuyée sur l'épaule de l'autre, considèrent l'affreux spectacle d'un œil aviné et terne ; un esclave gaulois, que l'on reconnaît à sa chevelure d'un blond rutilant, à ses *braies* retenues par des anneaux et à son *sayon* vert de mer, fait le geste de se retirer et jette sur Cléopâtre un coup d'œil irrité.

De l'autre côté, une jeune Egyptienne, au corps blond comme une statue de bronze récemment sortie du moule, aux paupières retroussées, à la coiffure de sphinx, aux seins aigus comme ceux d'Isis, fait pendant au *jeune Césarion*, et regarde d'un air de compassion vague et distrait l'agonie d'une femme foudroyée par le poison qui déchire sa poitrine et frappe de sa tête le pavé blanc et poli, humide de nard et d'eau de rose ; des femmes épouvantées s'évanouissent ou cherchent à sortir de la salle ; des curieux se penchent pour mieux voir, et dans l'ombre sur le fond, des esclaves emportent les morts sur des civières.

Sur le devant on voit le Psylle entouré de fioles, de boîtes, les mains entourées d'un gantelet, préparant des vipères et des aspics, et à différents degrés d'agonie les esclaves sur qui l'on essaie les poisons.

Vous voyez que c'est une composition compliquée, savante, tout à fait digne d'éloges ; il faut un grand amour de l'art noble et sérieux pour entreprendre une aussi vaste machine dans un temps comme le nôtre où les palais même deviennent si petits qu'ils ne sauraient admettre des tableaux et des statues que réduits à l'état de figurines et de tableaux de chevalet. L'homme qui a le courage de passer deux ans de sa vie à produire une œuvre en dehors des mesquines habitudes commerciales de notre époque, montre un véritable dévouement. Du reste, M. le duc d'Orléans, ce jeune prince plein d'intelligence, qui n'a jamais manqué un jeune talent, avait le lendemain même du refus du jury, acheté la *Cléopâtre* de M. Gigoux. Noble façon de blâmer une institution inutile et nuisible pour l'art puisqu'elle semble prendre à tâche de n'écarter que les œuvres remarquables.

Le défaut principal de cette composition étudiée et peinte d'ailleurs avec un grand soin, c'est une espèce de pâleur grise et poudroyante répandue dans tout l'ensemble ; l'effet est harmonieux et doux à l'œil ; mais il est triste et n'a pas assez de décision ; certaines portions de chair sont d'un degré argenté très fin, d'autres sont farineuses et plâtreuses : assurément la peinture qui fait *lanterne* est une détestable peinture ; mais pour arriver à la solidité et à l'opacité, il ne faudrait pas cependant tomber dans la pierre et la craie ; le sang ne circule pas assez dans les nus de M. Gigoux, la vie y manque. Le Marc Antoine est assez bien compris ; la face exprime une pensée vigoureuse et une mélancolie puissante, quoique la débauche l'ait martelé çà et là de ses tons allumés et

lui ait donné une caractère brutal et sensuel ; sa tunique est noblement et largement drapée. Quant à la Cléopâtre, nous ne savons pas pourquoi M. Gigoux l'a représentée blonde, à moins que ce ne soit pour faire contraster sa blancheur bleuâtre avec la vigueur cuivrée de Marc Antoine. Les historiens marquent précisément que Cléopâtre était brune, avec des cheveux noirs, mignonne et petite de taille, à ce point qu'on la pût emporter roulée dans un tapis à nous ne savons plus quelle partie de débauche.

Cléopâtre, dans le tableau de M. Gigoux, a des airs de blonde anglaise ; il nous semble que la physionomie gréco-égyptienne, indiquée par l'histoire, eût mieux convenu, même pittoresquement parlant, peut-être l'artiste s'est-il inspiré de quelque médaille antique que nous ne connaissons pas ; elle laisse errer son regard insensible et rassasié sur cette scène d'horreur, cherche à se rendre compte des diverses souffrances, et le demi-sourire douloureux qui contracte sa bouche de rose indique, non plus de la pitié pour les victimes torturées, car la pitié pour des esclaves n'est pas un sentiment connu des anciens, mais un retour mélancolique sur elle-même, sur sa mort résolue et prochaine.

Nous croyons à cause de cela, que l'épisode de la femme évanouie qui cherche à quitter la salle du festin n'est pas bien inventé : c'est une idée toute moderne. Des femmes antiques, dont le plus grand plaisir consistait à voir des gladiateurs se déchiqueter et des bêtes féroces dévorer des condamnés à mort, ne se seraient pas émues de si peu ; cinq ou six esclaves empoisonnés n'eussent pas fait sourciller la plus sensible de toutes les petites maîtresses romaines ou grecques. Nous appliquerons la même observation à l'esclave gaulois qui s'indigne : les esclaves ne s'indignaient pas contre les cruautés ; ils s'y soumettaient sans murmurer, comme aux nécessités les plus simples. Ce n'est que depuis le christianisme qu'un esclave a été considéré comme un homme ; sous le règne de l'idée antique, ils se regardaient eux-mêmes comme des chiens et des bêtes de somme.

Nous aurions désiré plus d'entrain, plus de turbulence, plus de somptuosité et d'éclat dans cette scène ; l'architecture n'est pas assez riche, le festin ne s'aperçoit pas assez. M. Gigoux a mis trop de sobriété dans sa composition, et ne s'est pas assez abandonné à lui-même : cependant il a produit une œuvre, une œuvre consciencieuse et remarquable ; son tableau est tout près d'être un beau tableau ; beaucoup de parties sont d'un bon sentiment, étudiées de près et rendues d'un pinceau très fin. Nous ne pouvons qu'engager M. Gigoux à persévérer dans cette route grave et sévère qu'il s'est ouverte.

Théophile GAUTIER, Salon de 1838, *La Presse*,

« L'AMOUR EST PLUS FORT QUE LA MORT » VILLIERS LECTEUR DE GAUTIER

Les éditeurs de *La Morte amoureuse* et de *Véra* ont relevé depuis longtemps l'origine de la formule « l'amour est plus fort que la mort », qu'on trouve dans l'un et l'autre récit. Plus précisément Pierre-Georges Castex et Allan Raitt, dans l'apparat critique des *Oeuvres complètes*¹ de Villiers ont repéré le léger décalage entre l'intertexte biblique et sa réécriture romantique et symboliste, puis qu'on lit dans le *Cantique des cantiques* :

l'amour est fort comme la mort².

Au sens strict, c'est donc Gautier, et non Salomon, que cite Villiers. Du reste, on sait que ce dernier admirait l'auteur d'*Emaux et Camées* ; de nombreux éléments, à la fois biographiques et littéraires, confirment ce rapprochement, -ainsi le fait que Villiers ait failli épouser Estelle, la fille cadette de Gautier, et qu'il était lié d'amitié avec Judith, sa fille aînée, aussi bien qu'avec le poète lui-même, à qui il a par ailleurs dédié sa pièce de théâtre *Elën*³.

Bien sûr, entre le conte de 1874 et la nouvelle de 1836 existe toute une série de relais possibles, -Poe, Baudelaire, sans parler de *Spirite*, la dernière grande nouvelle de Gautier, qui raconte elle aussi l'amour du héros pour une jeune femme morte et la réapparition surnaturelle de celle-ci. La tradition même de l'amour-passion a par ailleurs d'anciennes lettres de noblesse : Pétrarque, dans le *Canzoniere*, demande à l'Amour de lui ramener sa Laure disparue :

Reprends à la mort ce qu'elle nous a pris⁴

et finit par halluciner, dans des lieux « ombragés et obscurs » la présence de sa bien-aimée⁵. Il n'empêche qu'en ouvrant *Véra* par les mots exacts employés dans la nouvelle fantastique de Gautier, Villiers établit un lien privilégié avec *La Morte amoureuse*. C'est ce lien intertextuel qu'on se propose d'examiner ici.

La Morte amoureuse est l'histoire du conflit entre la Loi et le Désir. Tirailé entre deux forces contraires, incarnées par l'abbé Sérapion et le vampire Clarimonde, le héros-narrateur, Romuald, refuse (ou est incapable) de choisir. Au milieu de la cérémonie où il doit être ordonné prêtre, il aperçoit une femme dont la beauté fait pâlir les cierges de l'église. Sa présence va désormais le hanter au point de lui faire vivre une « vie somnambulique »⁶, c'est-à-dire une existence nocturne pendant laquelle il retrouve dans un palais vénitien Clarimonde, une courtisane dont on ne sait plus très bien (cette incertitude est évidemment l'un des ingrédients du genre fantastique) si elle

constitue une figure imaginaire ou non. C'est elle, en tout cas, qui prononce les mots inspirés du *Cantique des cantiques* :

Me voici, car l'amour est plus fort que la mort et il finit par vaincre,

dit-elle à Romuald à qui elle apparaît en rêve, alors qu'elle serait morte à la suite d'une nuit d'orgie.

Mais Clarimonde est-elle réellement morte ? Elle parvient, grâce à la « puissance de (sa) volonté »⁸, puis en suçante « quelques gouttes (du) riche et noble sang » de son amant⁹, à réintégrer provisoirement son propre corps, dans le monde des vivants. Mais l'épisode final du cimetière renverse la situation : versant de l'eau bénite sur le corps de Clarimonde, l'abbé Sérapion réduit celui-ci à

un mélange affreusement informe de cendres et d'os à demi-calcinés.¹⁰

Et pourtant, le paragraphe conclusif contient un aveu qui révèle la force de l'amour, indépendamment de toute présence physique de la personne aimée :

Je l'ai regrettée plus d'une fois et je la regrette encore¹¹

confie Romuald à son auditeur. Le narrateur n'a donc pas vraiment pris distance de ses propres fantasmes. La « vie bicéphale »¹² qui fut la sienne pendant sa jeunesse a laissé des traces dans la conscience du vieux prêtre -il a d'ailleurs « soixante-six ans »¹³ au moment où il raconte son récit, autrement dit un âge composé d'un chiffre redoublé comme pour marquer la permanence de cette schizophrénie :

J'ai dit oui (...) lorsque je voulais dire non¹⁴,

avoue rétrospectivement Romuald à propos de son ordination. Mais la transgression de l'interdit sexuel, fût-ce de manière fantasmée, ne l'a pas pour autant apaisé, bien au contraire, puisque le jeune homme se sent « embarrassé et coupable »¹⁵ devant Sérapion. Le conflit entre la Loi et le Désir n'est donc pas résolu, et ce récit-confession paraît relever d'une tentative d'exorcisme assez illusoire.

Certes le *Cantique des cantiques* n'est pas non plus dépourvu d'ambiguïté, même si on l'interprète de manière allégorique, puisqu'il célèbre l'amour divin à l'aide du lexique de l'amour charnel. Mais on y chercherait en vain l'indice d'un sujet déchiré intérieurement. Pas la moindre culpabilité dans l'expression du chant amoureux. Pas non plus de violence chez ce couple idéal :

Filles de Jérusalem, je vous conjure par les chevreuils et par les cerfs de la campagne de ne point réveiller celle que j'aime, de ne la point tirer de son repos, jusqu'à ce qu'elle s'éveille d'elle-même¹⁶.

On opposera cette attention délicate de l'Époux pour sa bien-aimée avec la brusque-

rie avec laquelle Clarimonde vient perturber la vie de Romuald, que ce soit par l'intermédiaire de son messager

-Une nuit, l'on sonna violemment à ma porte⁻¹⁷

ou dans le rêve du jeune prêtre :

-J'avais à peine bu les premières gorgées du sommeil, que j'entendis ouvrir les rideaux de mon lit et glisser les anneaux sur les tringles avec *un bruit éclatant*⁻¹⁸.

Aux sollicitations insistantes et théâtrales de Clarimonde répond d'ailleurs le caractère irrésistible du désir amoureux auquel le rêveur cède sans la moindre difficulté :

Je n'y pouvais plus tenir

dit-il avant de pénétrer dans la chambre de la morte, qu'il va réveiller par un baiser.¹⁹

L'amour est plus fort que la mort

écrit Gautier, introduisant une asymétrie absente du *Cantique des cantiques*. La formule est prononcée par Clarimonde, source première du désir coupable. Mais celle-ci n'est-elle pas une créature fantasmée, une projection, par Romuald, d'un désir qu'il doit tout à la fois exprimer et mettre à distance ? La nouvelle fantastique qui laisse planer le doute sur la réalité de l'aventure racontée, sert manifestement à mettre en scène les contradictions d'un sujet « clivé », obligé de se multiplier pour formuler une vérité intérieure fondamentalement ambivalente.²⁰ Car non seulement Sérapion et Clarimonde constituent deux principes opposés dans la conscience de Romuald, mais le narrateur lui-même tient des propos très différents lorsqu'il commente sa propre histoire. Il qualifie « d'effroyable blasphème » l'aveu qu'il fait à la jeune femme de l'aimer « autant que Dieu »²¹, alors que la fin de la nouvelle se termine par un *mea culpa* assez hypocrite (« Ne regardez jamais une femme... »)²². Toute la nouvelle, placée sous le triomphe de l'amour charnel

-Je n'avais pas même essayé de repousser le tentateur

avoue Romuald⁻²³, fait de l'homme un être à la fois désirant et coupable, dont la jouissance ne peut se dire que sous la forme d'une repentance. Quant à Clarimonde, elle apparaît comme une créature diabolique, un vampire suçant

avec une expression de joie féroce et sauvage²⁴

le sang de sa victime. Le narrateur a beau jouer les dandys

Je n'avais pas grand-peur (...), j'avais alors des veines plantureuses²⁵,

il n'en avoue pas moins les « scrupules du prêtre » qui le tourmentent.²⁶ L'amour qui permet de vaincre la mort est donc ici une force maléfique, qui s'inscrit dans un contexte idéologique bien précis, -celui d'un discours religieux qui, depuis la Genèse, fait de la femme la source du péché.

Véra, le deuxième des *Contes cruels*, déplace la question. Tout d'abord la formule « L'Amour est plus fort que la Mort » figure en incipit, et elle est assumée par un narrateur qui ne se confond pas avec le héros du récit. Elle est donc fortement mise en évidence, et acquiert un statut différent de celui qui était le sien dans *La Morte amoureuse*, où elle était prononcée en rêve, par une courtisane. D'autre part, Villiers emphatise cette même formule, à la fois par l'emploi des majuscules, absentes chez Gautier (l'Amour et la Mort deviennent des essences), et par le commentaire qu'il ajoute :

Oui, son mystérieux pouvoir (celui de l'Amour) est illimité.²⁷

ce que le conte va illustrer.

Le comte d'Athol vit avec ses domestiques (qu'il congédie rapidement pour n'en garder qu'un seul) dans un « vaste hôtel seigneurial »²⁸ du boulevard Saint-Germain. Sa femme vient de mourir -peut-être de tuberculose (on aperçoit encore, sur son lit, un « mouchoir rougi de gouttes de sang »²⁹). Malgré ce clin d'œil à *La Morte amoureuse* -« une petite goutte rouge » brille sur la bouche du cadavre de Clarimonde³⁰, *Véra* n'est donc pas un vampire, et ce n'est pas elle qui cherche à revenir parmi les vivants, mais bien son mari qui va tenter de la faire revivre. D'autres éléments du conte renvoient à Gautier tout en opérant des déplacements d'accent, voire des renversements de signification. Ainsi le domestique Raymond qualifie-t-il son maître de « somnambule »³¹ ; mais l'activité nocturne d'Athol, loin d'être liée au plaisir des sens, comme la « vie somnambulique » de Romuald, est plutôt celle d'un pur esprit :

Tantôt sur un banc du jardin, les jours de soleil, il lisait à haute voix les poésies qu'elle aimait ; tantôt, le soir, auprès du feu, les deux tasses de thé sur le guéridon, il causait avec l'*Illusion* souriante, assise, à ses yeux, sur l'autre fauteuil.³²

Le moins qu'on puisse dire est que le fantasme de la femme aimée (tout à la fois allégorisée et dénoncée comme irréelle) reste ici éminemment spirituel : la lecture, méditation entre la vie et la mort, est aussi une façon d'évacuer la question du corps...

Il est vrai que du vivant de *Véra* les joies des amants étaient aussi d'ordre matériel,

-ils épuisèrent la violence des désirs- ;

plus exactement, l'amour conduisait chez eux à une « fusion idéale »³³, c'est-à-dire à une expérience quasi mystique où toutes les distinctions (corps et esprit, toi et moi...) s'abolissaient dans une unité supérieure. Mais, à l'inverse de ce qui se passe dans *La Morte amoureuse*, les plaisirs de la chair ne sont nullement associés au péché.

Symétriquement, la dimension onirique qu'on retrouve chez Villiers n'est en rien prétexte à libérer l'expression d'un désir coupable, mais au contraire à sacraliser son objet, -le domestique parle ainsi du «religieux rêve» de son maître auquel une complicité dévouée le lie.³⁴

Athol voue à sa femme défunte une sorte de culte fétichiste à travers les objets qui lui ont appartenu : robe, bijoux, éventail, parfums, autant de traces de celle qui est présente dans son absence même. Un simple pronom personnel suffit d'ailleurs pour l'évoquer : « Elle »³⁵ (avec une majuscule et des italiques) est pratiquement divinisée, à l'instar de la Dame dans la mystique médiévale. C'est là un nouveau renversement par rapport à la nouvelle de Gautier où celle qui s'avérera une courtisane est ironiquement comparée, lors de sa première apparition dans l'église, au « divin portrait de la Madone ».³⁶ Véra est au fond une icône (c'est-à-dire, littéralement une *image*) comme la Vierge à laquelle elle consacrait un « superstitieux amour »³⁷. Pourquoi ce prédicat ? Manifestement parce qu'elle est orthodoxe (Athol l'appelle « Douschka », qui signifie « chérie » en russe)³⁸. Mais cette distance culturelle et religieuse est parfaitement secondaire aux yeux de son amant, ou plutôt elle est la preuve même que l'Amour appartient à un autre ordre de réalité, qui fait fi, des contingences humaines :

Ce soir-là leurs regards s'étaient rencontrés. Ils s'étaient reconnus intimement, de pareille nature, et devant s'aimer à jamais.³⁹

Dans *La Morte amoureuse*, c'est Clarimonde qui, par un suprême effort de volonté, revient dans le monde des vivants. Dans *Véra*, c'est Athol qui constitue le pôle actif, celui qui fait tout pour lutter contre la disparition de l'être aimé. Il vit « double »⁴⁰ comme Romuald, mais ce dédoublement n'est pas synonyme de duplicité, tout au contraire. Vivant totalement en vase clos, comme le héros d'*A Rebours*, Athol développe des capacités sensorielles suraiguës. Son dédoublement consiste alors à se mettre dans un état de réceptivité particulière, destiné à perpétuer le « magnétisme » de Véra.⁴¹ Le mot « volonté » qui revient comme un leitmotiv dans ce conte⁴² ne s'oppose nullement aux valeurs habituellement associées à l'amour : la spontanéité du désir, la transparence des coeurs, la violence de la passion.... -ou plutôt c'est ce volontarisme même qui doit permettre une « négation de la Mort »⁴³, preuve d'un amour éternel.

On sait que Villiers participa à des séances de spiritisme, peut-être aussi à des expériences d'hypnotisme. Son intérêt pour l'occultisme et le mysticisme va d'ailleurs dans le sens d'un idéalisme intellectuel proche des symbolistes (« les Idées sont des êtres vivants », s'exclame Véra)⁴⁴. Il se peut que son auteur ait lu *Dogme et rituel de la haute magie*, (1856), du kabbaliste Eliphas Lévi, qui croit à la possibilité d'une résurrection de certains êtres par l'intermédiaire d'un courant magnétique⁴⁵. Mais, comme le rappelle Allan Raitt, les connaissances de Villiers en matière d'ésotérisme sont plutôt superficielles⁴⁶. Il n'avait du reste nul besoin de légitimation philosophique pour s'intéresser aux « revenants », et l'intertexte que représente *La Morte amoureuse* est lui-

même inscrit dans une tradition de la littérature fantastique européenne bien établie⁴⁷.

Villiers illustre parfaitement, dans une prose proprement musicale, la présence mystérieuse de la défunte, à travers une série d'allitérations et d'assonances :

Chancelant il (Athol) monta les blancs escaliers qui conduisaient à cette chambre où, le matin même il avait couché dans un cercueil de velours et enveloppé de violettes, en des flots de batis-te, sa dame de volupté, sa pâlisante épousée, Véra, son désespoir.⁴⁸

La langue elle-même construit des harmonies associant l'amour et la mort (par exemple le groupe *velours, violettes, volupté*, qui semble mimer la sensualité de l'éva-nescente Véra), signes de la présence *vivante* de l'aimée. On retrouve d'ailleurs la pré-sence insistante de ces -v- dans la devise de l'héroïne, « Qui vivra Véra l'aimera »⁴⁹, détournement ludique du proverbe « Qui vivra verra », mais aussi allusion à la magie du regard féminin qui envoûte le héros de *La Morte amoureuse*.

Contrairement à Romuald qui n'ose pas avouer publiquement son amour (« ma langue resta clouée à mon palais » dit-il au moment de son ordination, alors même qu'il refuse intérieurement de devenir prêtre),⁵⁰ Athol donne forme et vie à son désir⁵¹, il *lui* lit un fabliau (le soulignement, dans le texte, insiste sur la situation d'interlocution ainsi créée)⁵² et même il cause avec elle en lui rappelant des souvenirs communs.⁵³ La défunte, elle, ne parle pas, si ce n'est pour prononcer une seule fois le nom de son mari :

Roger !... dit-elle d'une voix lointaine.⁵⁴

Les lèvres des deux amants s'unissent dans un baiser mystique conduisant à l'« exta-se », -c'est-à-dire, littéralement, à une sortie hors de soi.

C'est sur cette note idéalisante que se terminait la première version du conte. Mais la seconde version, deux ans plus tard, (1876), propose un dénouement très différent. Athol prend conscience de la mort de Véra, ce qui se traduit aussitôt par l'extinction de la « mystique veilleuse de l'iconostase »⁵⁵. Bien que cette prise de conscience soit au début ambiguë (le « tu es morte » implique un reste de croyance en la réalité vivante de l'aimée)⁵⁶, tout semble ensuite s'expliquer par une causalité d'ordre psychologique -le héros aurait halluciné la présence de la défunte. Pourtant, un nouveau renversement se produit, qui oriente le genre vers ce que Todorov appelle « le fantastique-merveilleux », et qui rapproche sur ce point *Véra* de *La Morte amoureuse*⁵⁷ : Athol trouve, à côté du lit nuptial, la clé du tombeau de Véra⁵⁸ -clé qu'il avait lui-même jetée à l'in-térieur du sépulcre en s'en retirant⁵⁹. Ce ne peut donc être que la morte qui se manifeste ainsi, à moins que le héros soit de nouveau sujet à une hallucination. Quoi qu'il en soit, la leçon est claire pour l'intéressé, qui ramasse la clé avec un « sourire sublime »⁶⁰ : s'il ne semble plus possible de faire revivre la morte, il reste néanmoins une solution aux yeux d'Athol -rejoindre Véra dans le tombeau.

Villiers se détacherait progressivement de l'occultisme, tout en restant fasciné par la mort, l'au-delà, la survivance de l'âme, comme le rappelle Allan Raitt⁶¹. La fin de *Véra*,

on le voit, est très différente de celle de *La Morte amoureuse*, puisque Clarimonde annonçait à Romuald qu'il l'avait définitivement perdue :

Toute communication entre nos âmes et nos corps est rompue désormais. Adieu tu me regretteras⁶⁵,

alors qu'Athol, grâce à cette clé providentielle, comprend qu'il a un accès privilégié à l'autre monde, qui est à la fois celui de l'Amour et de la Mort.

Que faut-il penser, pour conclure, de la dimension métaphysique de *La Morte amoureuse* ? Rappelons d'abord que la formule « l'amour est plus fort que la mort » constitue à tous égards, dans la nouvelle de Gautier, un détournement de celle qu'on trouve dans le *Cantique des cantiques*. En effet, dans le texte biblique, c'est l'Époux qui prononce ces mots, symbole d'une union indissoluble, quelle que soit sa signification (amour humain ou divin) qu'on lui attribue. Gautier subvertit et déconstruit cette vision idéaliste en insérant celle-ci dans le cadre d'un récit fantastique empreint de satanisme, et où la femme apparaît comme un être dévorateur, source d'un plaisir coupable. Le portrait de Clarimonde en Madone, dans l'église

(son front, d'une blancheur bleuâtre et transparente, s'étendait large et serein sur les arcs de deux cils presque bruns...)⁶⁵

n'est là que pour renforcer le contraste avec l'image finale du corps féminin réduit par l'eau bénite de Sérapion en un mélange informe de cendres et d'os. Mais ce n'est pas pour autant la preuve du triomphe de l'abbé, puisque la courtisane, avant de mourir, aura au moins eu le temps de stigmatiser ce « prêtre imbécile », peint ironiquement comme un violeur de tombes⁶⁴. Romuald trouve-t-il la paix de l'âme grâce à cette annihilation de l'objet du désir ? Ce n'est pas certain, puisque la dernière phrase du récit laisse planer le doute sur son propre salut :

Il suffit d'une minute pour vous faire perdre l'éternité⁶⁵.

A vrai dire, personne ne semble véritablement gagnant dans cette affaire. Même si un principe (la Loi) semble l'emporter sur l'autre (le Désir), il ne parvient pas à l'abolir totalement (« je la regrette encore », avoue le héros-narrateur). Tout en ironisant sur le rituel chrétien, Gautier laisserait transparaître ici (retour d'une éducation catholique « refoulée » sur le plan moral ?) sa difficulté à séparer totalement plaisir et péché.

Villiers quant à lui, opère un nouveau renversement, qui met à distance le récit fantastique de Gautier. Véra n'est jamais décrite, contrairement à Clarimonde. Certes, Athol voit dans sa chambre « le grand portrait de la trépassée »⁶⁶, mais celui-ci, précisément, conserve tout son mystère pour le lecteur. Par un paradoxe apparent, c'est cette absence même qui rend présente la femme aimée, et qui lui fait acquérir, à travers son mari, un degré de réalité supérieur à l'obsédante courtisane de *La Morte amoureuse*.

Véra est l'anagramme de « rêva » : elle appartient au domaine nocturne des songes et de l'inconscient comme Clarimonde. Mais Véra, c'est aussi, en latin, la « vraie », la « véritable », ⁶⁷ celle qui, même évanescence, reste dépositaire de la vérité de l'Amour absolu qu'elle incarnait vivante. Peut-on dire alors, que le conte de Villiers illustre la formule empruntée *via* Gautier, à Salomon ? S'il n'est pas sûr que l'amour soit *plus fort* que la mort (n'oublions pas qu'il s'agit d'un conte *cruel* : Athol n'a pu entendre qu'une seconde la voix de Véra), il est au moins *aussi fort* qu'elle, puisque le héros décide de rejoindre sa bien-aimée défunte. En ce sens, Villiers retrouverait la signification profonde du *Cantique des cantiques*, celle d'un amour fusionnel, à la fois charnel et spirituel, dont toute culpabilité serait absente, et qui ferait échec à la temporalité humaine.

Sarga MOUSSA
CNRS, *UM LIRE*

NOTES

1. *Oeuvres complètes*, de Villiers de L'Isle-Adam, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986, tome I, p.1265 (Notice de *Véra*).
2. *Cantique des cantiques*, 8, 6. Cette formule biblique apparaît néanmoins sous sa forme exacte, prononcée par le docteur Balthazar Cheronneau, dans *Avatar* (Théophile Gautier, *Récits fantastiques*, éd. Marc Eigeldinger, Paris, GF, 1981, p. 317).
3. Voir Emile Drougard, « Villiers de l'Isle-Adam et Théophile Gautier » in *RHLE*, octobre-novembre 1932, p. 510-536. Pour une mise au point récente, voir Marta Gine Janer « Gautier et Villiers de l'Isle-Adam », *BSTG*, 11, 1989, p. 109-118.
4. Pétrarque, *Canzoniere*, éd. Jean-Michel Gardair, trad. du comte Ferdinand L. de Gramont, Paris, Poésie Gallimard, 1983, p. 211 (Canzone CCLXX).
5. *Ibid.*, p. 218, (Canzone CCLXXXI). Pétrarque est d'ailleurs mentionné, avec le *Cantique des cantiques*, dans le récit-confession que fait Octave de son amour pour la comtesse Labinska (*Avatar*, in *Récits fantastiques*, de Gautier, *op. cit.*, p. 290).
6. Théophile Gautier, *La Morte amoureuse*, in *L'Oeuvre fantastique*, éd. Michel Crouzet, Paris, Bordas, 1992, tome I, p. 75.
7. *Ibid.*, p.93.
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*, p. 98.
10. *Ibid.*, p. 102.
11. Je souligne.
12. *Ibid.*, p. 96.
13. *Ibid.*, p. 75.
14. *Ibid.*, p. 78.
15. *Ibid.*, 91.
16. *Cantique des cantiques*, 2, 7, trad. de Lemaître de Sacy.
17. Gautier, *La Morte amoureuse*, *op. cit.*, p. 86. Je souligne.
18. *Ibid.*, p. 92. Je souligne.
19. *Ibid.*, p. 88.
20. Voir Alain Montandon, « Gautier et Balzac : à propos de *La Morte amoureuse* », in *BSTG*, 15, 1993, tome I, p. 263 sqs.

21. Gautier, *La Morte amoureuse*, *op. cit.*, p. 94.
22. *Ibid.*, p. 102.
23. *Ibid.*, p. 93.
24. *Ibid.*, p. 98.
25. *Ibid.*, p. 100.
26. *Ibid.*
27. Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, in *Contes cruels*, éd. Pierre Citron, Paris, GF, 1980, p. 47.
28. *Ibid.*
29. *Ibid.*, p. 48.
30. Gautier, *La Morte amoureuse*, *op. cit.*, p. 101.
31. Villiers, *Véra*, *op. cit.*, p. 51.
32. *Ibid.*, p. 52.
33. *Ibid.*, p. 50.
34. *Ibid.*, p. 51.
35. *Ibid.*, p. 48.
36. Gautier, *La Morte amoureuse*, *op. cit.*, p. 77.
37. Villiers, *Véra*, *op. cit.*, p. 51.
38. *Ibid.*, p. 53.
39. *Ibid.*, p. 49.
40. *Ibid.*, p. 52.
41. *Ibid.*, p. 54.
42. En voici la première occurrence : « Grâce à la profonde et toute-puissante volonté de M. d'Athol, qui, à force d'amour, forgeait la vie et la présence de sa femme dans l'hôtel solitaire, cette existence avait fini par devenir d'un charme sombre et persuasif » (*ibid.*, p. 53).
43. *Ibid.*
44. *Ibid.*, p. 55.
45. Eliphas Lévi (pseudonyme de l'abbé Alphonse-Louis Constant), *Dogme et rituel de la haute magie*, 2^e éd., Paris, Baillière, 1861, tome I, p. 184 sqs.
46. Allan Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, 2^e éd., Paris, Corti 1986, p. 188.
47. Dans son édition des *Oeuvres* de Théophile Gautier, Paolo Tortonese cite, parmi les sources de *La Morte amoureuse*, *Le Diable amoureux* de Cazotte, *Le Moine* de Lewis, « La Fiancée de Corinthe » de Goethe, ou encore *Le Vampire* de Nodier, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. 1588.
48. Villiers, *Véra*, *op. cit.*, p. 47.
49. *Ibid.*, p. 49.
50. Gautier, *La Morte amoureuse*, *op. cit.*, p. 79.
51. Villiers, *Véra*, *op. cit.*, p. 52.
52. *Ibid.*, p. 53.
53. *Ibid.*
54. *Ibid.*, p. 55.
55. *Ibid.*, p. 56.
56. *Ibid.* Je souligne.
57. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, p. 58-59.
58. Villiers, *Véra*, *op. cit.*, p. 56.
59. *Ibid.*, p. 48.
60. *Ibid.*, p. 56.
61. Allan Raitt, *op. cit.*, p. 194 sqs.
62. Gautier, *La Morte amoureuse*, *op. cit.*, p. 102.
63. *Ibid.*, p. 77.
64. *Ibid.*, p. 102.
65. *Ibid.*
66. Villiers, *Véra*, *op. cit.*, p. 48.
67. Serge Zenkine me fait remarquer que ce prénom, courant en russe, signifie "la foi"

INFLUENCE DES CONTES FABULEUX DE THEOPHILE GAUTIER SUR MERIMEE ET MAUPASSANT ?

Après Jacques Cazotte et l'« incontournable » Charles Nodier, Théophile Gautier fut le fondateur -longtemps méconnu- du conte *dit* « fantastique » en France. Longtemps les histoires littéraires, et à leur suite, les manuels scolaires, privilégièrent en Gautier le poète -assez froid, avouons-le- des *Emaux et Camées*, ou le théoricien de l'Art pour l'Art, au point même d'ignorer superbement l'existence des *Contes*.

En revanche, un critique comme Hubert Juin s'est montré féroce en disant :

S'il n'y avait, dans l'œuvre de Gautier, que les textes en vers, nous pourrions sans peine admettre qu'il disparaisse à jamais¹.

Outre Cazotte et Nodier, Gautier relevait également pour ses récits merveilleux, mais au moins bizarres, de la lignée germanique d'E.T.A. Hoffmann et de ses *Contes*, abusivement étiquetés tous de l'épithète de « fantastiques », et en 1856, il préfaça la traduction par son fils Théo junior des *Contes bizarres* d'Achim von Arnim, chez Michel Lévy.

Ces contes de Gautier, souvent on les répute eux aussi de « fantastiques ». Or j'ai déjà formellement récusé, au point de vue de l'Esthétique, cette appellation ambiguë et « fourre-tout » de « fantastique » pour qualifier ces récits. Car, plus exactement, ce sont des contes merveilleux²

En effet, si le merveilleux décrit généralement l'accès à un autre monde -cet extra-monde qu'évoque justement Gautier- le fantastique pur réside lui dans la *discordance irréductible entre deux séries de faits, à la fois rigoureusement attestés et en même temps absolument inconciliables entre eux*. -D'où le désarçonnement de l'esprit. Or, *monde* et *extra-monde* ne sont nullement incompatibles chez Gautier ; de l'un à l'autre circulent même des messagers.

De ces Visites de l'au-delà, on en rencontre plusieurs chez Gautier. Elles trouvent des correspondances dans certains contes de Mérimée et de Maupassant, qu'on qualifie, eux aussi, paresseusement, de « fantastiques ». Je me suis dit qu'entre les uns et les autres pouvait exister une certaine parenté, voire une filiation. Aussi étais-je parti, -comme nous le faisons tous- de cette hypothèse de travail : à savoir que Théophile Gautier pouvait avoir influé, -par action ou par réaction-, sur ses successeurs, tels Prosper Mérimée et Guy de Maupassant.

Mais dois-je avouer qu'à la relecture de ces œuvres -peut-être pas assez attentive ?- cette hypothèse de travail s'est révélée assez décevante, car elle n'a pu être confirmée positivement avec toute la force probante requise.

Sans doute certains thèmes récurrents se retrouvent-ils d'une œuvre à l'autre, d'un auteur à l'autre. C'est un peu d'ailleurs la fatalité de ce genre littéraire lui-même.

Mais quand on descend dans le détail précis des textes, on ne peut que rarement attester une parenté réelle. Au contraire, ce sont plutôt des divergences de situations, de pensées, d'intrigues, qui frappent au premier chef.

Alors que faire en ce cas ? Solliciter les textes pour les faire rentrer quand même de force dans la thèse préconçue ? (C'est la technique du lard rond qu'on veut insérer de force dans une boîte carrée : on y réussit, -en le déformant...) Ou bien, humblement, honnêtement reconnaître : « Telle fut mon hypothèse de départ. Elle ne s'est pas vérifiée... Cela arrive (A moins qu'un examen plus approfondi ne s'avère plus heureux ?...) »

C'est là une conclusion négative de la question posée. Mais une conclusion négative est aussi une conclusion scientifique parfaitement valable : « Entre ces grandes oeuvres, il n'y a pas, il n'y a guère, de rapports assurés. Trop originaux sont chacun de ces auteurs pour s'inspirer étroitement de l'œuvre de leur prédécesseur ».

OMPHALE ET MERIMÉE

Est-ce à dire qu'aucun parallélisme ne peut se discerner entre les oeuvres de Gautier, de Mérimée et de Maupassant ? Ce serait abusif. Parmi ses contes merveilleux, Gautier a souvent relaté des « Visitations » de figures de l'au-delà au sein de notre monde : *Omphale*, la princesse Hermonthis, *Spirite*, et (ou) l'invitation de celles-ci à les suivre dans l'autre monde : Hermonthis, *Arria Marcella*, *Spirite*.

Omphale et Les Ames du Purgatoire.

J'ai relevé une certaine homologie de thème entre l'*Omphale* de Gautier et *Les Ames du Purgatoire* de Mérimée, deux récits datant de la même année 1834. Il s'agit de part et d'autre de jeune gens encore vierges, -même si don Juan ne tardera pas à se débarrasser bientôt de scrupules en la matière.

Tous deux sont fascinés par une œuvre figurative : l'un par une tapisserie figurant *Omphale*, qui orne le pavillon rococo où l'a hébergé son oncle ; l'autre don Juan de Marana, par un tableau représentant *Les Ames du Purgatoire* qui décore l'oratoire de sa mère. Deux tableaux qui ne sont pas sans rapport avec l'histoire de leur famille. Et les jeunes gens dormiront tous deux dans la pièce où sont accrochées ces oeuvres.

Mais si l'*Omphale* de Gautier s'évade de sa tapisserie pour initier le jeune homme aux délices de l'amour, les âmes du purgatoire du plus positif Mérimée semblent seulement s'animer sous la lueur dansante des flambeaux ; et, si elles le font, c'est pour détourner le jeune don Juan de s'abandonner aux licences sacrilèges de l'amour.

Sans doute, direz-vous, l'homologie reste encore assez vague ; et vous aurez raison. Mais on constate déjà qu'autant le voluptueux Théo se révèle fort « païen » en l'occasion, Mérimée, lui, tout en se gardant de tout merveilleux, professe apparem-

ment une conception chrétienne, même assez rigide, de la vertu. A la libération de la Bohême romantique a succédé l'Ordre moral, -sincère ou non- de la Monarchie de Juillet.

Omphale et La Vénus d'Ille

Pour voir Mérimée admettre comme possible une sorte de résurrection similaire à celle d'*Omphale*, il faut attendre 1837 et sa *Vénus d'Ille*, qu'il estimait son chef d'oeuvre. Si la première est une tapisserie, la seconde une statue, des affinités déjà plus étroites rapprochent ces deux figures féminines. Toutes deux relèvent de la mythologie antique, grecque pour *Omphale*, latine pour *Vénus*³ Si *Vénus* est déesse elle-même, *Omphale* est la compagne d'Héraclès, un héros demi-dieu, engendré par Zeus même qui s'était substitué à Amphitryon pour séduire Alcmène.

Mais, -et c'est ici à nouveau que les deux esprits se séparent-, si l'amour d'*Omphale* vient réjouir le cœur et les sens du jeune homme de Théophile, en revanche l'étreinte amoureuse de la déesse, cette sorte d'Hécate infernale, écrasera le Catalan qui lui avait imprudemment « passé la bague au doigt »⁴

Bien plus pessimiste, on le voit, s'avère à nouveau la conception de Mérimée. Et cette fois, Mérimée résistera obstinément à celles et à ceux qui auraient voulu ruiner son conte en y ouvrant une porte de sortie rationnelle.

Arria Marcella et ses soeurs

De femme qui revive de l'Antiquité, Gautier en donnera un autre exemple plus tard, en 1852, dans *Arria Marcella*. Ainsi les mêmes thèmes circulent entre les deux auteurs, passant de l'un à l'autre, puis repassant de l'autre à l'un, selon une sorte de navette.

Dans *Arria Marcella*, c'est encore une sorte de sculpture, plus exactement un moulage de cendre coagulée qui a gardé en creux le contour charmant d'une jeune femme admirable morte carbonisée dans l'éruption du Vésuve⁵. Le héros Octavien (nom qui rappelle l'*Octavie* de Nerval) découvre cette empreinte au musée des Studii de Naples et l'histoire d'amour se déroulera dans les conditions que l'on sait.

Dans le même cadre de Portici ou de Pompéi ensevelis sous les cendres du Vésuve, on a pu comparer aussi cette *Arria Marcella* à l'*Octavie* (1853) de Nerval. On peut la confronter aussi avec la *Gradiva* (1903) de Wilhelm Jensen (1827-1911) : là, c'est le bas-relief représentant une jeune femme qui fascine un professeur d'université. Mais c'est plutôt là une sorte d'anti-*Arria Marcella*. Car, dans cette nouvelle réduite au réalisme, la jeune Pompéienne présumée n'est autre pour finir qu'une compagne d'enfance de la même rue allemande que le héros !... Le lecteur s'estime finalement volé... Ces comparaisons ont déjà été faites et parfaitement menées. Inutile de les reprendre ici.⁶

LE PIED DE MOMIE ET MAUPASSANT

On sait que *Le Pied de momie* (1840), porte ce titre parce que le « je » qui narre ce récit achète chez un antiquaire un pied de momie. Très satisfait de son achat, il l'emporte et le dépose chez lui. Or c'est le pied d'une princesse orientale morte, appartenant à de lointaines dynasties d'Egypte, et qui l'entraînera dans son sillage. Le héros se demandera s'il a rêvé cette aventure nocturne. Non ! Car le pied a effectivement disparu de la chambre, remplacé par une petite statuette d'isis, qui atteste la vérité de son aventure⁷.

Ce *Pied de momie* de Gautier trouve sans doute des échos chez Maupassant, dans *La Main d'Ecorché* en 1875, dans *La Main*, tout court, en 1883, dans *La Chevelure*, en 1884.

Pied de momie et Main d'Ecorché.

En effet, le premier conte que Maupassant publiera trente-cinq ans plus tard, en 1875, s'intitule *La Main d'Ecorché*. Les deux titres sont homologues : la *main* répond au *pied* ; et *l'écorché* dialogue avec *la momie*.....Il s'agit en effet cette fois, non plus d'un pied de momie, mais de la main coupée d'un criminel célèbre supplicié en 1736, mais que détenait un sorcier normand. Le héros acquiert cette relique, non point chez un antiquaire, mais dans une vente publique. Toutefois un de ses amis lui fait craindre que bientôt

le propriétaire ne vienne la lui redemander.

Et de fait, lui aussi va recevoir une visite nocturne. Visite bien moins bénéfique, puisque, -un peu à l'instar du héros de *La Vénus d'Ille*,- on le retrouvera étranglé, portant au cou la marque profonde de cinq doigts. Et, tandis que le héros de Gautier restait heureux de son aventure amoureuse de la nuit, celui de Maupassant, considéré comme fou, sera enfermé dans un asile, se croyant toujours poursuivi par un spectre.⁸ Quant à la main, on la retrouvera dans le cercueil d'un gremlin...

Ce conte de Maupassant opère de nouveau l'un de ces renversements de thème fréquents en littérature, où le motif de l'intrigue initiale change de signe, passe du positif au négatif : l'optimisme de Gautier vire au pessimisme de Maupassant. Alors : Gautier source de Maupassant ? On serait tenté de dire : Non ! Car ce dernier avait orné sa chambre d'une main d'écorché, héritée d'Algernon Swinburne (1837-1909), grand mais bizarre poète anglais qu'il avait rencontré sur la plage d'Etretat... Mais Maupassant a fort bien pu *combiner* ce fait réel avec le conte préexistant de Gautier. Ainsi s'inspirent les écrivains : de tout le vu, de tout le lu, de tout l'entendu.

Le Pied et La Main

Aussi, huit ans plus tard, en 1883, Maupassant referra ce premier conte sous le

simple titre *La Main*. Cette fois, il le situe en Corse, lieu d'élection pour les actions violentes (*Columba* est bien connue depuis 1840...). S'y est réfugié un Anglais, sir John Rowell (qui rappelle peut-être Swinburne), dont le passé reste mystérieux. Sur un panneau de sa villa, le narrateur, un juge d'instruction, va voir exposée une main noire, desséchée, portant des traces de sang, et attachée par une chaîne. L'Anglais lui confie que c'est la main d'un colosse ennemi qu'il avait tué. Il semble pourtant redouter une attaque. De fait, une nuit il sera étranglé, le cou percé de cinq trous, comme par les doigts d'un squelette. Plus tard, dans d'affreux cauchemars, le narrateur rêvera que cette main noire marche et galope toute seule, remuant les doigts « comme un scorpion ou une araignée », à travers sa chambre,⁹ comme aussi sautillait, animé d'une vie propre, le pied retranché de la momie d'Hermonthis. Cet épisode trahit une nette influence de *La Main enchantée* (1832) de Gérard de Nerval, condisciple et ami de Théo.

Dans *La Main enchantée* de Nerval, maître Gonin, un magicien, oint la main d'Eustache d'un onguent qui le rend invincible en duel : la main agit d'elle-même et tue l'adversaire. Eustache sera condamné au gibet. Une fois mort, sa main s'agite encore, gifle le bourreau, qui la tranche

Et la main saute sur la place et fuit « comme un crabe » vers la maison du magicien.¹⁰

John Sheridan Le Fanu, écrivain irlandais (1824-1873) raconte *Le Siège de la Maison rouge* auquel se livre une main tranchée qui frappe aux portes et fenêtres, s'introduit et hante les pièces et les habitants de cette maison.

Au *Pied de momie*, à *La Main d'écorché*, répond encore *La Patte de singe* (1902) - autre titre homologue !- dans l'ouvrage *The Lady of the Barge* de l'Anglais William Wymark Jacobs (1863-1943), où la patte tranchée tressaute elle aussi quand on exprime un vœu.

Du *Pied* à *La Chevelure*

De ces récupérations d'« appartenance » par un être de l'au-delà, Maupassant donnera un autre équivalent l'année suivante en 1884, dans *La Chevelure*, récit qui se rapproche davantage du *Pied de momie*.

En effet, ici aussi c'est chez un antiquaire que le héros avait été un jour si fasciné par la beauté d'un meuble italien du XVII^e siècle exposé dans la vitrine qu'il n'avait pas résisté à entrer l'acheter. Si Maupassant s'attarde moins à décrire l'antiquaire et son bric-à-brac que ne le faisait Gautier dans *Le Pied de momie*, reste qu'il y a un personnage traditionnel à la source de bien des récits extraordinaires, paré qu'il est par l'espèce d'aura magique dont on nimbe ce métier. Ce meuble, l'acheteur va le placer dans sa chambre.

Un soir -le soir et la nuit sont, on le voit, le temps privilégié de ce genre de contes

surnaturels- il y découvre une cachette contenant les merveilleux cheveux blonds d'une femme morte. Il en devient passionnément, follement amoureux, si bien qu'une nuit, tout comme le héros du *Pied de momie*, il ne se sent plus seul dans sa chambre. C'est la morte qui vient. Elle le rejoint dans le lit où il enlaçait les cheveux aimés. Et il l'aime ; elle se livre à lui, chaque jour, chaque nuit¹¹ : une nouvelle *Omphale* ou *Morte amoureuse* ! Certains détails font qu'ici l'héritage de Gautier ne paraît pas improbable.

Le conte s'arrêterait là s'il s'agissait de Théo, mais il s'agit de Guy. Outre le fétichisme envers la partie retranchée du corps, dont la « perversion » est ici plus nettement soulignée, le héros finira par verser non pas dans le bonheur, mais dans la folie. On l'enfermera dans une cellule de dément. -Ici à nouveau le thème, initialement faste, bascule donc vers le néfaste, vers le tragique.

Ajoutons que *Le Pied de momie* paraît avoir inspiré *La Mort à Bénidorm* (1985) de Marcel Béalu, écrivain de notre siècle. On y voit la déesse égyptienne Néfertiti, sœur d'Osiris, visiteuse fantôme, « semblable à une poupée d'ivoire », qui visite de même le héros et lui laisse comme « preuve indubitable » de son passage, la précieuse chaîne d'or d'Osiris qui lui ceignait le ventre, tout comme la princesse Hermonthis laissait comme témoignage une figurine d'Isis. L'héritage de Gautier paraît fort net dans ce récit¹².

SPIRITE ET MAUPASSANT

Chaque fois, on le constate, il s'agit d'amours au-delà même de la mort : *Arria Marcella*, *La Vénus d'Ille*, la princesse Hermonthis, *Omphale*... En 1865, dans *Spirite*, une de ses dernières oeuvres, que l'on peut considérer comme une sorte de testament, Gautier en donnera un nouvel exemple.

Spirite et Un Cas de divorce

La différence d'esprit entre Gautier et Maupassant se manifeste à nouveau lorsqu'on compare *Spirite* à *Un Cas de conscience* (1886). Les héros de l'un et l'autre récits tombent tous deux amoureux d'une femme idéale. La *Spirite* de Gautier a des cheveux d'or, des prunelles d'un bleu nocturne...Ce sont là des signes féeriques traditionnels : nous sommes bien dans le merveilleux.

Guy de Maupassant, lui, après une apparente digression sur Louis II de Bavière, le mécène de Wagner, évoque une femme également féerique, aux cheveux blonds, aux yeux bleus, femme d'une autre race, plus divine que les femmes ordinaires,

rêve irréalisable près de se réaliser¹³

Mais, tandis que l'héroïne de Gautier assumera l'homme aimé dans son domaine spirituel, celle de Maupassant, une fois épousée, le jettera au contraire dans un profond dégoût de la femme et de la chair :

fumier séduisant, putréfaction qui marche¹⁴

Ici aussi, de Gautier à Maupassant, le thème change de signe, passant du positif au négatif, du merveilleux à l'horreur.

Spirite et Le Horla

Mais c'est surtout au *Horla* (1886/1887) de Guy de Maupassant qu'on songe sans doute d'abord comme récit homologue et antithétique à cette Invisible *Spirite*.

Car ces récits évoquent tous deux une créature extraterrestre.¹⁵ Dans *Spirite* -inversion manifeste de *Lydie ou la Résurrection* (1839) de Charles Nodier-, il s'agit d'une femme apparemment inconnue du héros *Guy* de Malivert (ce prénom ferait-il allusion à *Guy* de Maupassant ?), tandis que le *Horla* révèle sa présence en y éclipsant le reflet du narrateur. Vertu magique, quasi mystique du miroir chez Gautier ; vision déjà plus réaliste chez Maupassant.

Mais cette intrusion progressive dans la vie d'un humain opérée par une créature de l'au-delà entraîne des conséquences bien différentes pour l'un et pour l'autre. Tandis que *Spirite* aspirera *Guy* de Malivert vers des espaces spirituels où se réaliseront leurs noces mystiques, la victime du *Horla*, elle, fuira cette présence obsédante jusque dans la folie, ou dans un suicide entrevu, selon qu'il s'agit de la première ou de la seconde version du récit.

Ici apparaît donc, très nette, quelle différence d'esprit sépare l'univers de Gautier de celui de Maupassant. Rien ne le manifeste mieux que ces deux contes homologues et antithétiques. Si tous deux évoquent l'infiltration d'une créature invisible dans le courant de notre vie ordinaire, autant *Spirite* est éthérée, bienveillante, autant *Le Horla* est massivement hostile. La merveille idéale de Gautier s'est métamorphosée chez Maupassant en monstre dévorateur.¹⁶

Une autre différence sépare les deux auteurs : si l'œuvre de Gautier a toujours découragé les cinéastes, un récit comme *Le Horla* de Maupassant a, lui, inspiré au moins deux films. D'abord en 1966, « l'admirable version filmée » de Jean-Daniel Pollet. Puis, plus récemment en 1996, un « remake » par Michel Ferry qui, pour son premier film, adaptait librement *Le Horla* sous le titre *Hantises* : un être mystérieux hante une villa au bord de la mer aux environs du Mont-Saint-Michel et vient tourmenter un jeune couple et un vieillard.

Maupassant a souvent bénéficié (?) de mises en scène, au théâtre, au cinéma, à la télévision : *Bel Ami*, *Boule-de-Suif*, *Le Plaisir*, *La Maison Tellier*, *Une Partie de campagne*, *Mademoiselle Fifi*, *Madame Baptiste*, *la petite Roque* etc... Ce devint même une sorte d'industrie. Le seul Claude Santelli a signé pas moins de treize adaptations de l'écrivain normand ! On peut s'interroger pourquoi cette différence de traitement...

ONUPHRIUS ET LE FANTASTIQUE MODERNE

Onuphrius (1832) est sans doute *le seul* conte presque authentiquement « fantastique » de Gautier.¹⁷ Il a lancé le thème de l'« escamotage ». Voici un personnage à qui son cerveau, ses pensées sont enlevés, dont un compagnon s'attribue les tableaux, prend les vers, pose en auteur de sa pièce de théâtre, vole sa fiancée etc...

Le thème trouvera des héritiers dans la science-fiction. Ainsi, dans *Private Keep (Domaine interdit)* de l'Anglais Philip Mc Donald, Adrian Archer « a été effacé -gratté- gommé dans les trois dimensions du Temps -annulé-néantisé ». Il y en avait eu un ; puis il n'y en avait jamais eu. Il a disparu des registres de l'école où il était inscrit et de la mémoire de ses condisciples. Sur les photos prises avec lui, il est remplacé par un autre, comme dans tous les films où il a joué, comme sur les affiches qui les annonçaient. Son père avait trois filles et ce garçon ; mais le père même maintenant sait qu'il n'a jamais eu de fils. Le site de la maison blanche où habitait Archer avec sa femme, elle aussi effacée, a *toujours* été, même au cadastre, celui d'un jardin public, etc.. Le seul condisciple Charles Moffat qui se souvient de lui et qui raconte cette aventure est à son tour rayé de sa propre existence.

Et son auditeur attend son tour... Sort qui guette tout ce qui approche de trop près de la Clé de l'Univers. Il y a bien là un « fantastique authentique », puisque les événements sont donnés comme à la fois « impossibles » et « indéniables ».

Chez Richard Matheson (né en 1926), dans *Disappearing Act (Escamotage)*, Bob est marié à une jeune femme Mary, mais l'épicier sait qu'il est toujours resté un vieux célibataire. Les bureaux où travaille sa petite amie Jane et où il est encore venu la chercher quelques jours plus tôt, ont *toujours* été occupés depuis plus de trois ans non pas par le magazine, introuvable, qui l'emploie, mais par une compagnie textile. On ne la connaît plus ni à son immeuble, ni à son bureau. On l'ignore à son numéro de téléphone qui s'efface de la mémoire de Bob, de son répertoire et de l'annuaire.

Ainsi disparaissent tour à tour autour de lui sa femme Mary, sa petite amie Jane, son ami Mike et sa petite amie Sally. Lui-même disparaît de ses photos. L'emplacement de sa maison, disparue, a *toujours* été occupé par un terrain vague. Et pour finir, il disparaît lui-même...¹⁸

CONCLUSION

Apports de la comparaison.

Bref, on rencontre chez ces trois auteurs des thèmes récurrents. Ceux-ci remontent à une haute et ancienne tradition des récits merveilleux. Et comparer de façon précise comment ces différents auteurs traitent un thème analogue permet de mieux

cerner la personnalité spécifique de chacun, comment chacun infléchit la donnée traditionnelle selon ses propres options, selon la forme et l'orientation de son imagination.

C'est là une des *lois* du mythe que nous avons dégagées dans notre ouvrage *Graal et Littératures d'aujourd'hui*¹⁹ : la *Loi d'annexions personnelles* : il existe un certain nombre de « mythes errants », de thèmes permanents des récits merveilleux ; mais chaque auteur les incline au gré de ses propres tendances.

Cette Loi se confirme bien ici : là où Théo garde une inépuisable joie de vivre, un humour inaltérable au sein des plus extravagantes circonstances, là où Mérimée affecte, en revanche, une froide objectivité, Maupassant, lui, par une pente innée, pousse à chaque fois au noir, à la folie, au suicide, à la mort, le motif fondamental. Ainsi au fil du siècle, voit-on petit à petit s'éloigner l'espoir idéal et les amours heureuses que chantait Gautier, pour s'orienter d'abord vers la froideur, la rigidité de Mérimée, puis vers l'effroi, la crainte, la fuite devant la vie chez Maupassant.

C'est au point que souvent ce dernier *renverse* le sens du thème traditionnel. C'est là une autre *Loi* du mythe que nous avons dégagée, et qui se trouve ici confirmée : celle de la *réversibilité* des thèmes légendaires : l'adaptation peut aller, et va, jusqu'à retourner, d'une manière ou d'une autre, le motif initial, -comme on *retourne* un vêtement.²⁰

Différences de traitement des motifs traditionnels, qui dérivent sans doute d'une autre conception de l'univers chez les uns et chez les autres : si Gautier reste attentif à ce qu'il appelle « l'extramonde »

sans cesse aux écoutes d'une voix mystérieuse qui chuchote dans l'ombre

disait Judith, lui qui

croyait aux sortilèges, aux enchantements, aux envoûtements, à la magie, au sens des songes, à la divination

disait son gendre Bergerat, qui le considère comme la superstition même²¹, lui, Gautier qui avait un sens inné du mythe, baigne, tout naturellement pourrait-on dire, dans le surnaturel, tandis que pour Mérimée comme pour Maupassant, l'inexplicable n'est jamais que l'inexpliqué du non-encore expliqué :

En deçà, le connu qui était hier l'inconnu ; au-delà, l'inconnu, qui sera le connu, de demain,

dit Maupassant dans « Adieu Mystères ».

Le mystérieux n'est plus pour nous que l'inexploré

répétera-t-il dans « Par-delà »²².

Ainsi voit-on que la méthode comparative -qu'on appelle aujourd'hui « l'intertextualité »...- n'est pas sans vertu. La comparaison des contes fabuleux de Gautier, de Mérimée et de Maupassant nous a permis d'arriver à de conclusions intéressantes concernant l'évolution et l'adaptation des thèmes merveilleux, des éléments mythiques et de confirmer l'une ou l'autre de ses lois.

Héritages ?

Mais, du coup, entre ces contes de Gautier, de Mérimée et de Maupassant, les divergences l'emportent de loin sur les convergences. Tout se passe comme si instinctivement chacun avait mis son point d'honneur à prendre le contrepied de son prédécesseur. Ou à l'ignorer.

Certes l'influence d'un auteur sur un autre peut opérer tant par action que par réaction. Ce fut l'avantage de la critique comparative que de voir comment chaque auteur inclinait un même thème selon ses penchants et ses goûts particuliers.

Reste qu'il paraît difficile de faire de Mérimée ou de Maupassant des « héritiers », au sens plein du mot, de Gautier, pour leurs contes dits fantastiques. A part quelques cas assez rares, où l'on peut détecter quelque héritage plus précis, sinon, c'est plutôt l'héritage commun et indivis du patrimoine de lointains ancêtres ; et c'est en tant qu'héritiers prompts à *détourner* le fonds légué vers des usages et investissements tout personnels... Car, s'il se rencontre entre ces auteurs des affinités, des convergences de thèmes, ce n'est point parce que les uns hériteraient des autres, mais parce que tous remontent au même fonds traditionnel des récits merveilleux, à quelques-uns des ces *mythes errants* qui hantent perpétuellement l'imagination humaine.

En bonne méthode on ne peut être assez prudent et rigoureux dans ces questions d'héritages et d'influences. Scientifiquement, on ne peut se contenter d'une probabilité théorique, ni il ne suffit d'une simple homologation de thèmes, qui remontent parfois à une haute antiquité. Il faut ou l'aveu exprès de l'auteur, ou des témoignages d'amis, des documents sûrs. -Ou sinon, il nous faut, en critique interne, repérer de très précises et indéniables *similitudes de textes*. Celles-ci, nous ne les avons trouvées qu'exceptionnellement.

Aussi respectons notre règle d'or de la philologie : *on ne peut faire dire à des textes plus que ce qu'ils disent*. Si bien que nous en revenons à ce que nous disions au début : « Entre ces grandes œuvres, il n'y a pas, ou il n'y a guère, de rapports assurés. Trop originaux sont chacun de ces auteurs pour prolonger étroitement l'œuvre de leur prédécesseur. Il n'y a pas d'héritiers. Il n'y a que des rivaux. Ou des émules. Pas des fils : des cousins, moins anciens les uns que les autres. Un artiste, s'il est grand, n'imité pas. Ou, s'il s'inspire, partiellement, d'une donnée de l'un d'eux, c'est pour y imprimer son sceau. » Belle conclusion d'esthétique !

Ainsi, à défaut d'avoir trouvé quel héritage des contes fabuleux de Gautier se

retrouve chez ses successeurs, au moins avons-nous pu atteindre à quelques lois des mythes légendaires, à de profitables conclusions d'Esthétique.

Ce n'est point Gautier, le théoricien de l'art, qui s'en plaindrait.

Robert BAUDRY
Université de Lubumbashi

NOTES

1. Préface aux *Contes fantastiques*, 10/18, n° 823, 1973, p. 7.
2. Voir *BSYG* n° 4, « L'Art et l'Artiste », tome II, p. 231 sqs. Sur cette catégorie esthétique du « fantastique », voir nos communications et articles : « Le fantastique existe-t-il ? » in *Mélanges Georges Cesbron*, Angers 1997, p. 391-402 ; « Les Nuances de l'étrange dans quelques récits de Marcel Béalou », in *Actes du colloque d'Angers et de Rochefort-sur-Loire*, p. 241-252 ; ainsi que dans nos cahiers du *CERMEIL*, le n° 9, nouvelle éd., 1999.
3. On a déjà relevé que le port de Vénus, Port-Vendres, portus Veneris, se situe dans les Pyrénées orientales, non loin de la localité d'Ille où se passe l'aventure. On déplore cependant dans ce conte le ton de supériorité condescendante dont l'érudite parisien croit pouvoir traiter son collègue provincial. Signe d'un état d'esprit...
4. Un écho moderne d'*Omphale* se rencontre, combiné à *La Vénus d'Ille* et à *La Morte amoureuse* dans « L'Isabelle », le dernier des *Contes fantastiques de Bretagne*, de Claude Seignolle, Rennes, Terre de Brume, 1995, p. 147-168.
5. Théophile Gautier, *L'Oeuvre fantastique*, Paris, coll. 10/18, 1973, *Arria Marcella*, p. 133.
6. Gérard de Nerval, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1993, Bibliothèque de la Pléiade, tome III, p. 605-611 ; Sigmund Freud et W. Jensen, *Délires et rêves dans La Gradiva de Jensen*, Galimard, coll. Idées, rééd. Folio Essais, 1992.
7. Ce thème du témoignage gardé qui assure la véracité de l'aventure extraordinaire est classique dans la littérature merveilleuse : dès le VII^e siècle avant J. C. le héros babylonien Gilgamesh qui ramène de l'île aux confins du monde la plante d'immortalité (mais il la perdra...) ; le héros celtique Bran qui revient de sa « Navigation » vers l'Autre Monde avec une branche d'argent à fleurs blanches (qu'on retrouvera chez Henri Bosco avec la branche d'amandier fleurie que Constantin Gloriot rapporte du Paradis terrestre de Belles-Tuiles) ; le pied du cerf blanc à ramener dans le lai du *Tyolet* ; les bottes-fées de sept lieues de l'Ogre, récupérées par Poucet ; la rose que le père de la Belle ramène du jardin de la Bête ; les fils rompus de la tapisserie d'*Omphale* à l'endroit des pieds ; puis encore le gilet du marquis du *Grand Meaulnes*, etc.. Ainsi a-t-on signalé que la tache de sang sur la pantoufle qui prouve la vérité de la *Vision de Charles XI* de Mérimée veut attester que le roi de Suède a effectivement vu l'apparition sanglante et prémonitrice de ses héritiers. On ne peut cependant poursuivre plus loin la comparaison du « pied » de la momie avec « la pantoufle » du roi ; car celle-ci n'a pas quitté son propriétaire, à la différence des pantoufles de verre de *Cendrillon*, l'une perdue dans le monde enchanté du Prince, l'autre ramenée en témoignage de son monde de cendre.
8. Guy de Maupassant, *Le Horla et autres contes d'angoisse*, éd. Antonia Fonyi, Paris, Garnier-Flammarion, n°409, 1984, p. 82-85.
9. *Id.* éd. Bibliothèque Marabout, p. 180-183.
10. Nerval, *op. cit.*, tome III, p.390. Cette *Main enchantée* a inspiré en 1942 un film français en noir et blanc : *La Main du Diable*, du cinéaste Maurice Tourneur, avec Pierre Fresnay, Josseline Gaël, Pierre Palau et Noël Roquevert. Le conte romantique de Gérard était transposé à l'époque moderne par Jean-Paul Lechanois et bénéficiait d'une mise en scène assez expressionniste. Il s'agit d'un peintre obscur, qui achète à un restaurateur une main de « momie » (et voici resurgir la momie !). Le vendeur, en la cédant, perd la main gauche, mais le peintre acquerra la gloire. Le diable intervient en homme

noir à allure de notaire. Pour garder l'amour d'une femme, le peintre accepte de souscrire un pacte avec lui. On a vu en ce film ancien « un bijou, une ambiance trouble à souhait », développant une inquiétude permanente sur fond de vieilles légendes, un « modèle de film fantastique » renouvelant heureusement le thème de la possession diabolique ». (Durée 1h. 20).

11. Maupassant, *Contes fantastiques complets*, éd. Anne Richter, Verviers, éd ; Gérard C°, Bibliothèque Marabout, n°464, 1978, p. 187-191.
12. Marcel Béalu, *La Mort à Benidrom*, Périgueux, éd. Pierre Fanlac, 1985, 56 p. Voir notre contribution « Les Nuances de l'étrange », voir note 2.
13. Maupassant, *Apparition et autres contes d'angoisse*, éd. Antonia Fonyi, Garnier-Flammarion, n°417, 1987, p. 120.
14. Ed. Marabout, p. 251-252.
15. La qualification d'« extra-terrestre » n'est pas de nous. Elle est employée sur la page 1 de couverture de l'éd. Folio du *Horta*, dans la « Foliothèque ».
16. Ed. Marabout, p. 251-252.
17. « Presque » : car le récit « serait » fantastique si Gautier ne tendait à dissoudre ce fantastique en l'attribuant au rêve et à la folie du personnage. A nouveau le lecteur est « floué ».
18. Ces deux récits sont repris dans l'*Anthologie du fantastique* de Roger Caillois, tome I, p 208-226 et 476-491. Pour l'héritage de Gautier dans la science-fiction, voir la note complémentaire de notre communication « Fantastique ou merveilleux Gautier ? » *BSTG*, n° 4, 1982.
19. Cf Robert Baudry, *Graal et Littératures d'aujourd'hui, ou les Echos de la légende du Graal dans la littérature française contemporaine*, Rennes, Terre de Brume, 1998, p. 414, « Loi d'annexions personnelles », p. 361-362 ; « Loi de réversibilité », p. 360-361. Il y est question aussi de Théophile (« le sang sur la neige ») et de Judith Gautier (relations avec Richard Wagner) aux pages 56, 58, 178, 179, 317, 319, 377, 382.
20. *Ibid.*
21. Emile Bergerat, *Entretiens, souvenirs et correspondance*, 10^e entretien, p. 116 sqs.
22. « Adieu Mystères » est un article du *Gaulois* du 8 novembre 1881. « Par delà » est un texte paru dans le *Gil Blas* du 10 juin 1884. Tous deux sont cités dans l'Introduction d'Antonia Fonyi à l'édition du *Horta*. éd. cit.

GAUTIER ET ZOLA. BAISERS A BOUT DE SOUFFLE

Et l'étoile parut, et les lèvres s'unirent dans un suprême baiser, et les chênes eurent un long sanglot. Les lèvres s'unirent, les âmes s'envolèrent.

Ce passage, même s'il peut sembler digne de la fin de *Spirite*, sort de la plume virulente de l'auteur de *J'accuse* ; ce qui peut être encore plus surprenant, c'est que deux ans seulement séparent ce texte de la parution de *Thérèse Raquin*, roman que les journaux de l'époque, tel *Le Figaro* du 23 janvier 1868, appelaient « le résidu de toutes les horreurs ». Il n'est point étonnant de trouver des baisers indélébiles, des baisers qui confondent deux êtres dans un même souffle, ou des étreintes vampiriques dans l'œuvre fantastique de Gautier, mais retrouver ces mêmes baisers dans l'œuvre de Zola peut sembler plus inattendu.

Le passage cité plus haut est tiré de *Simplice*, conte que Zola avait initialement intitulé *Le Baiser de l'Ondine* et qui, tout comme *La Confession de Claude* ou le poème romantique *Paolo*, se voit attribuer non seulement par la critique, mais aussi par l'auteur lui-même, un statut à part. Ce statut vise à distinguer nettement ces œuvres considérées comme « de jeunesse », des romans plus connus, c'est-à-dire des romans qui ont mené à la consécration de Zola comme chef de file du naturalisme. Evidemment, il n'est pas aisé pour le critique de réconcilier le thème de la sœur-amante chaste, ou bien celui de l'androgynie recréé dans un baiser, avec les brutes qui pataugent dans la misère quotidienne des Rougon-Macquart, écrasées sous le poids de leur hérédité tarée et de leurs instincts de bêtes. Mais une lecture attentive centrée sur les représentations du baiser et de la bouche qui embrasse peut mettre en évidence la continuation dans l'œuvre de Zola d'un discours spiritualiste similaire à celui des écrits de Gautier.

Le choix de ce geste pour tracer un lien entre Zola et Gautier (sans nécessairement parler d'influence directe) et surtout pour retrouver la continuité, de *La Confession de Claude* à *La Bête humaine*, n'est pas le fruit du hasard : chez Gautier comme chez Zola, d'étranges baisers marquent le fil narratif, interviennent dans des moments cruciaux et les conséquences qui en découlent affectent profondément la destinée des héros. Dans *La Morte amoureuse*, c'est un baiser qui rappelle Clarimonde à la vie, tout en éveillant Romuald à une existence autre que celle ecclésiastique. C'est toujours le baiser qui a la capacité d'insuffler pendant un moment la vie dans un fantôme, dans *La Pipe d'opium*. Dans *Avatar*, le baiser sert de test car il trahit Octave caché sous l'aspect d'Olaf, et révèle à Prascovie que celui qui est en train de coller ses lèvres à sa main n'est pas son mari. Dans *Spirite*, Lavinia et Guy de Malivert essaient en vain de se confondre dans un baiser, et leurs efforts passionnés rappellent aussi ceux de d'Albert et de Rosette dans *Mademoiselle de Maupin*. Mais les mêmes gestes ponctuent également l'œuvre de Zola, qui semble être obsédé par l'idée d'une union indissoluble, corps et âme,

scellée par un baiser. Dans son poème romantique *Paolo*, comme dans nombre de ses romans, les amants essaient de se confondre dans une longue étreinte passionnée ; le baiser-morsure, qui suce la vie et l'épuise, (dans *La Bête humaine*, *Thérèse Raquin*, mais aussi *La Confession de Claude*) rappelle la morsure du vampire, tandis que le baiser-stigmaté, indélébile (dans *Une Page d'amour*) ou qui saigne (dans *Thérèse Raquin*) s'apparente au baiser qui laisse une marque brûlante sur la main de Prascovie Labinska.

Pour mieux comprendre la fonction du baiser chez ces auteurs, il est nécessaire de considérer brièvement le rôle et la place de ce geste dans la littérature et les arts du XIX^e siècle. Banalisé par le cinéma, la photographie ou la publicité, le baiser est, au XX^e siècle, une présence quotidienne dans la vie privée et séculière ; il est donc difficile de voir dans ce geste si inoffensif le résultat d'une évolution de plusieurs siècles, et surtout de concevoir une époque où la bouche entrouverte et l'immixtion des souffles portent des significations mortelles. Cela est rendu d'autant plus difficile que le geste proprement dit n'a pas vraiment changé, et on le rencontre dans différentes cultures et zones géographiques, mais ce sont ses fonctions et ses représentations qui ont changé.

Du Moyen Age jusqu'aux environs du XVIII^e siècle, ce geste fait partie de nombreux rites religieux et courtois, et ses significations remontent au début du Christianisme. Il jouit d'un statut cérémoniel réglementé surtout par l'Eglise, par des codes de la vie chevaleresque ou par des protocoles de cour. Pour les premiers chrétiens, le baiser se substitue à l'Eucharistie ; l'« osculum pacis », le baiser de la paix, est censé être un partage spirituel. De nombreuses références à la fonction sacrée du baiser se retrouvent chez Augustin, Origène, Clément d'Alexandrie, Bernard de Clairvaux, qui parlent de deux types de souffle qui peuvent participer au baiser : *pneuma*, ou *spiritus*, le souffle spirituel et *flatus*, le souffle corporel -le baiser étant donc un acte symétrique, ou l'âme (*pneuma*) doit faire ce que les lèvres font, c'est-à-dire elle doit s'unir, se confondre avec l'autre dans un baiser¹. Mais le baiser commence à perdre ses significations spirituelles et ses fonctions rituelles bien établies, pour devenir, vers le XVIII^e siècle, un geste privé, érotique, et parfaitement séculier. Cette transformation qui évacue un geste sacré, régi par des lois et prescriptions très précises, de la sphère publique du rituel dans le monde clos de la vie privée, et surtout celui de l'alcôve, va se refléter dans la littérature et les arts : les représentations du geste d'embrasser se font plus rares, le baiser manque sa cible, il ricoche, il se dépose sur toutes sortes de succédanés, ou bien il devient maléfique, empoisonné. Au lieu de recevoir le don d'une âme dans le baiser, ceux qui sont embrassés sont sujets à une perte : ils vont se retrouver essoufflés, leur souffle-*pneuma* va être goulûment bu sur leurs lèvres entrouvertes. C'est à cette époque que commence la longue carrière du baiser dangereux et troublant, du baiser à éviter, carrière qui va durer environ deux siècles et qui, selon Perella, commence avec les « baisers âcres » que Rousseau décrit dans *La Nouvelle Héloïse* ². Les « victimes » embrassées étouffent, perdent leur âme, et se retrouvent dans la situation de Saint-Preux qui, embrassé par la chaste Julie dans *La Nouvelle Héloïse*, se plaint

d'avoir été empoisonné et d'avoir perdu son identité. Les gens attrapent, en s'embrassant, des maladies inexplicables pour la science pré-pasteurienne et qui sont vues plutôt comme une manifestation de la justice divine et la bouche, jadis source de *pneuma*, sert désormais à mâcher des aliments, à cracher du sang, à transmettre les germes de la mort. Représenté jadis comme une étreinte parfaite, où les visages et les corps semblent être soudés presque et se confondre (comme, par exemple, dans la lyrique de la Renaissance ou dans l'iconographie du Moyen Age) ce geste devient de plus en plus séculier et il est de moins en moins représenté dans la littérature et les arts. Les baisers qui se donnaient jadis à pleine bouche, font place à ce qui se passe derrière les portes, les bosquets et dans les voitures fermées. C'est à ce moment que la littérature commence à être hantée par des morsures, par des bouches qui boivent le sang et des baisers qui, au lieu de guérir -comme le baiser sacré- empoisonnent ou tuent. Cela explique la représentation fréquente des embrassements refusés ou évités dans la littérature et les arts des XVIII^e et XIX^e siècles, l'image des femmes qui se dérobent aux étreintes et même le fait qu'il y a des romans qui racontent des histoires d'amour, sans qu'il y ait un seul baiser. Si baiser il y a, il sera probablement maléfique, vampirique et, au lieu de mener à l'union des protagonistes, il va amorcer leur rupture. Ces éléments montrent que, si les baisers se font rares dans la littérature du XVIII^e et du XIX^e siècles, cela s'explique moins par une sorte de pudeur -car d'autres gestes érotiques s'y trouvent représentés- que par le fait que ce geste, en tant que séculier, est en train de se constituer, de se détacher des significations rituelles pour acquérir son individualité. Dans le discours littéraire, le poids spirituel et symbolique se réfugie surtout dans le baiser amoureux, ce qui constitue un paradoxe difficile à résoudre, justement parce que l'Eglise avait toujours opposé le baiser charnel, inspiré par la passion « terrestre », au baiser spirituel et chaste, signe d'un amour pur.

C'est dans ce contexte que les représentations du baiser dans la littérature du XIX^e siècle finiront par réinterpréter ou par reprendre à rebours le concept mystique de « baiser *pneumatique* » (pour employer le terme consacré par Perella) ou « baiser spirituel ». Une fois la dimension spirituelle perdue, le baiser moderne peut être tout au plus un partage de *flatus*, d'haleines tièdes et humides, de souffles corporels qui s'éteignent et annoncent la mort. Les étreintes ne feront que rappeler l'obstacle insurmontable de la chair ; leur description aussi bien que l'image des bouches qui s'embrassent insisteront sur le côté charnel et périssable : des souffles rauques comme ceux des moribonds, des halètements vont s'associer au contact des lèvres. L'humidité et la tiédeur du souffle, de la bouche et du baiser, connoteront la fermentation et la dégradation et deviendront, elles aussi, un signe de déchéance. Les embrassements seront désormais réduits à un échange d'humeurs, à la rencontre muette des lèvres. En d'autres mots, le baiser moderne devient ce que Freud définissait, de manière très prosaïque, comme le simple contact entre la membrane muqueuse des lèvres des deux personnes concernées³.

Malgré cette mutation, le problème du baiser spirituel, ou la quête de la communion des âmes sur les lèvres qui se rencontrent, continue à apparaître de manière codifiée dans la littérature et les arts du XIX^e siècle, en montrant la persistance de certaines questions sur le sacré (en termes de possibilité ou impossibilité du transfert du *spiritus*) et sur l'amour spirituel, questions qui ne se posent plus ouvertement dans d'autres types de discours. Ce que les personnages des romans du XIX^e siècle cherchent en vain, c'est souvent ce baiser que Zola appelait « suprême » où, comme dans les sermons augustinien, les lèvres se rencontrent, les souffles-âmes s'unissent dans une manifestation d'amour pur. Mais les étreintes des personnages de Gautier et de Zola sont charnelles par excellence, elles produisent la sensation de l'inachevé, de l'imparfait, et cela parce que l'âme-*pneuma* en est absente ou morte : Arria Marcella a « la poitrine vide de cœur »⁴, tout comme les personnages de Zola, que l'auteur décrit dans sa Préface de *Thérèse Raquin* comme état sans âme. Dans leurs étreintes, il n'y a que la chair qui participe, comme dans les baisers sauvages et ardents à travers lesquels Rosette et Théodore essaient en vain de se posséder corps et âme :

Sa bouche se prit à la mienne avec une étreinte furieuse ; elle ne quittait plus ma bouche, ses lèvres enveloppaient mes lèvres, ses dents choquaient mes dents.

Mais les souffles qui se mêlent dans ces étreintes, au lieu de participer à un échange réciproque, se perdent : les amants se retrouvent essoufflés et épuisés. Dans *Albertus*, Gautier avait employé la même image (« dents qui s'entrechoquent et mordent ») lorsqu'il décrivait les ébats amoureux du jeune homme et de Véronique, juste avant que la belle jeune femme ne se transforme en sorcière hideuse. Que ce soit dans *La Confession de Claude*, dans *Thérèse Raquin* ou dans *La Bête humaine*, les personnages de Zola vivent, eux aussi, l'impossibilité de s'unir corps et âme dans un baiser. Dans *La Bête humaine*, Séverine et Jacques s'embrassent sauvagement, ils essaient de s'entre-dévorner pour se posséder complètement :

Embrasse-moi comme si tu me mangeais

dît Séverine et elle finit par être prise par son amant presque au pied de la lettre, car pour répondre à sa demande, Jacques l'égorge comme on égorge les cochons.

L'absence du *spiritus* dans le baiser -ou la présence de l'haleine charnelle, mortelle- est souvent désignée par « le souffle rauque » que les personnages font entendre pendant leurs embrassements, l'haleine brûlante, ou même, par l'absence de tout souffle : le baiser que Romuald donne à la belle morte fait qu'un « léger souffle » se mêle au sien pendant un instant⁷, mais tout de suite ce souffle s'éteint et Clarimonde expire dans les bras du jeune homme amoureux. Même Tahoser, puisque son amour n'est pas partagé par Poëri, donne au jeune homme un baiser « en retenant son souffle »⁸. Chez Zola, dans *La Bête humaine*, pendant que Séverine et Jacques se donnent des « baisers muets », dans toute la maison

il n'y avait pas un souffle⁹

et même la ville entière est décrite comme morte.

Un autre élément qui oppose le souffle bénéfique au souffle-*flatus*, maléfique et signe de mortalité, est symbolisé parfois par la flamme qui crépite et qui s'éteint, car au lieu d'insuffler la vie comme le souffle-*pneuma*, le souffle corporel consume ou anéantit. Pendant qu'Albertus embrasse passionnément Véronique, « la lampe grésilla »¹⁰ et un instant plus tard, la belle jeune femme se transforme en une épouvantable « mort-vivante ». Quand l'âme de Clarimonde s'envole, la lampe s'éteint emportée par un coup de vent :

Un tourbillon de vent furieux défonça la fenêtre et entra dans la chambre ; la dernière feuille de la rose blanche palpita quelque temps comme une aile au bout de la tige, puis elle se détacha et s'envola par la croisée ouverte, emportant avec elle l'âme de Clarimonde. La lampe s'éteignit et je tombai évanoui sur le sein de la morte¹¹.

La même image, d'une sorte de souffle mortel qui éteint la lumière et le feu du foyer, se retrouve chez Zola ; dans *La Confession de Claude*, après avoir rencontré la femme dépravée dont il tombe amoureux, après avoir été touché par son souffle apparemment doux, le jeune homme rentre dans sa chambre pour trouver la bougie et le foyer éteints ; dans *La Bête humaine*, après un moment d'étreintes furieuses, sans paroles et interrompues par des souffles rauques, Séverine s'étonne :

Tiens, la bougie s'est éteinte¹².

Cela rappelle un autre moment de l'histoire de Romuald qui voit la lampe s'éteindre au moment où Clarimonde l'embrasse :

Et elle effleura mon front du bout de ses lèvres ; la lampe s'éteignit, les rideaux se fermèrent, et je ne vis plus rien¹³.

Le souffle corporel, l'haleine chaude dans le baiser hante, enivre, fait perdre la tête et surtout brûle. La brûlure, étrange effet du baiser animé par le désir charnel, et qui a des connotations sulfureuses, est subie par plusieurs personnages de Gautier et de Zola : quand Octave-Olaf dépose un baiser sur la main de Prascovie, dans *Avatar*, il y met trop de désir, et Prascovie y sent « une passion terrestre ». Ce type de passion est tout à fait différent de l'amour quasi fraternel que lui montre le vrai Olaf

un amour pur, calme, égal, éternel, comme l'amour des anges¹⁴

et la jeune femme se sent rougir sans savoir pourquoi. L'effet de ce baiser ardent est celui d'une brûlure :

Les lèvres d'Octave avaient produit comme une impression de fer rouge.¹⁵

Le même effet étrange se retrouve aussi dans *Une Page d'amour* de Zola : pendant

une soirée, Henri dépose sur la joue de la petite Jeanne un petit baiser. Plusieurs heures plus tard, la mère de Jeanne, Héléne, dont Henri est amoureux, peut encore voir la marque laissée par ce baiser :

Alors Héléne, souriant toujours, lui prit la tête entre ses deux mains et parut chercher un instant sur son visage. Puis elle posa longuement les lèvres près de la bouche, au-dessus d'un petit signe rose. C'était là, elle le voyait bien, qu'Henri avait baisé l'enfant.¹⁶

Cette idée d'embrasser la trace laissée par le baiser de l'autre, est en quelque sorte similaire au geste de Romuald qui, sur sa propre main, embrasse la trace du contact avec Clarimonde :

Je baisais sur ma main la place qu'elle avait touchée¹⁷.

Dans *La Fortune des Rougon*, Miette est tourmentée par

le baiser dont elle sentait la brûlure,¹⁸

tandis que Thérèse Raquin, en essayant d'assouvir la souffrance de son amant en l'embrassant et se brûle et le brûle :

Mais elle se brûla les lèvres, et Laurent la repoussa violemment, en jetant une plainte sourde ; il lui semblait qu'on lui appliquait un fer rouge sur le cou.¹⁹

La souffrance de Laurent que Thérèse veut calmer a comme source un autre baiser-morsure, donné par Camille, et dont la plaie brûle aussi comme un fer rouge. Dans *La Bête humaine* encore, les baisers où se mêlent des désirs criminels brûlent Jacques qui ressent des « morsures de feu »²⁰ lorsque Séverine l'embrasse.

Le souffle spirituel, signe d'amour pur et partagé, sera parfois présent, mais plutôt de manière fortuite, dans les embrassements des personnages, mais il ne sera quand même pas accessible dans les baisers ordinaires. Résultat du hasard, le fameux « baiser-équestre » entre Rosette et d'Albert, cette étreinte parfaite où les protagonistes pensent avoir ressenti l'étincelle du vrai amour, ne peut plus être reproduit. Les protagonistes sont les mêmes, les circonstances et le geste sont identiques, mais le sentiment de profond bonheur, d'union parfaite n'est plus là, ce qui leur rappelle que l'essence du baiser amoureux n'est pas tout simplement dans le contact des lèvres, quelque perfectionné qu'il soit. Ce baiser idéal, où corps et âme se confondent, hante et désespère Malivert, sauf que, dans son cas, il s'agit de la situation inverse : Malivert veut embrasser Lavinia, mais ses lèvres ne font que toucher le vide, car son amante n'est qu'une âme sans corps. Exaspéré, il compare cette « étreinte impossible » au supplice ²¹de Tantale :

La coupe pleine d'une eau glacée approchait de ses lèvres ardentes, tendue par une main amoureuse, mais il ne pouvait pas même en effleurer les bords²².

Chez Zola, ce baiser pneumatique sera aussi rare et associé avec la mort physique : dans *Le Rêve*, Angélique meurt sans regret en embrassant Félicien dont elle est amoureuse. Plus tard, la présence de la femme morte peut être vaguement sentie comme celle de Spirite :

Depuis longtemps, il sentait bien qu'il possédait une ombre... Tout n'est que rêve. Et, au sommet du bonheur, Angélique avait disparu, dans le petit souffle d'un baiser.²³

L'âme dans le baiser, ou le baiser pneumatique reste, malgré tout, une exception ou plutôt un désir inassouvi. Les personnages de Zola, s'ils veulent s'embrasser, verront toujours la mort -ou un mort- se dresser entre leurs lèvres :

Lui, n'est qu'un mauvais homme qui m'a fait souffrir, qui est l'unique obstacle à notre bonheur...embrasse-moi, oh ! Si fort, si fort !

disait Séverine à Jacques, en essayant de s'oublier dans un baiser²⁴, tandis que Jacques

étranglé, il ne souffrait plus.²⁵

Comme Romuald, dont la volonté est complètement paralysée par les baisers de Clarimonde, dans *La Bête humaine*, Jacques est étouffé et transformé par les étreintes de la femme, sa personnalité en est modifiée. Si Romuald avait oublié sa vocation d'ecclésiastique, si pour lui rien n'existait plus sauf Clarimonde, dans *L'Oeuvre* de Zola, les baisers produisent la même amnésie chez l'artiste qui oublie sa vocation, enivré par les baisers d'une femme :

Aujourd'hui, Christine seule existait. C'était elle qui l'enveloppait de cette haleine où s'évanouissaient ses volontés d'artiste.²⁶

Cette transformation, à cause de laquelle l'homme n'est plus lui-même s'est produite, bien sûr, comme pour Romuald

depuis le baiser ardent, irréfléchi, qu'elle lui avait posé aux lèvres²⁷.

Cette altération, ou perte d'identité se situe dans la lignée des baisers qui altèrent l'identité de Saint-Preux dans *La Nouvelle Héloïse* :

Mes sens sont altérés, toutes mes facultés sont troublées par ce baiser mortel. Tu voulais soulager mes maux ? Cruelle, tu les aigris. C'est du poison que j'ai cueilli sur tes lèvres ; il fermente, il embrase mon sang, il me tue....²⁸

L'obstacle qui va empêcher la communion des âmes dans le baiser sera représenté souvent comme la mort et/ou comme le péché mortel. Dans *La Confession de Claude*, ce sera le péché qui apportera l'avant-goût de la mort sur les lèvres :

Ce spectre pâle et flétri se dressera entre ma bouche et celle de la vierge, réclamant pour ses lèvres mes lèvres souillées²¹.

Le spectre est une référence à Laurence, une femme dépravée, mais il indique aussi la présence de la mort, de la chair périssable, en évoquant l'impossibilité du baiser spirituel et amoureux dans le monde trop matériel, trop physique, dégradable -et dégradant- des protagonistes. Si le mot « vierge » avait été écrit avec majuscule, cette phrase aurait pu décrire également l'intervention de Clarimonde dans la vie de Romuald, car le spectre de la pâle morte amoureuse vient se dresser entre Romuald et l'Eglise. D'autres passages du même roman de Zola rappellent encore une fois les tribulations de Romuald :

J'ai encore aux lèvres l'âme de Marie, son dernier souffle, son dernier baiser. Je ne veux pas que votre bouche souillée me prenne cette âme²².

Ce même « spectre pâle » viendra empêcher les baisers des amoureux non seulement dans les écrits de jeunesse de Zola -là où l'écrivain montrait ouvertement une préoccupation pour des questions concernant l'âme, le péché, ou l'amour chrétien- mais aussi dans ses romans naturalistes. Dans *Thérèse Raquin*, le mort (Camille) va se mettre entre les lèvres de Thérèse et de Laurent en rendant leurs baisers cuisants et dégoûtants. Dans *La Bête humaine*, ce sont toujours les meurtres du passé et les victimes à venir qui vont troubler les baisers de Séverine et de Jacques, et c'est aussi la mort du président Grandmorin qui va rendre impossible les baisers entre Séverine et son mari, Roubaud, tout comme la mort de la petite Jeanne mettra fin aux étreintes d'Hélène et d'Henri dans *Une Page d'amour*.

C'est pourquoi le baiser, comme le montrent les passages cités plus haut, sera le plus souvent « une communion des corps » et non pas une communion des âmes, comme le baiser sacré, pneumatique. Il n'y aura pas de participation du souffle-pneuma soit parce que les personnages sont, tout simplement, déjà morts, (physiquement), comme dans *La Comédie le la mort* où la Trépassée reçoit un

baiser humide et sans haleine,²³

soit parce que ceux qui s'embrassent sont spirituellement morts. Dans *La Bête humaine*, lorsque Séverine embrasse Jacques, elle essaie de lui inspirer des sentiments, de lui « insuffler » du courage, mais le courage qu'elle essaie de lui souffler est celui de tuer, donc ce souffle est encore une fois lié à la mort, et la communion des deux amants ne peut être qu'une fausse communion, purement physique.

Et ce baiser qui n'en finissait pas, c'était tout ce qu'elle pouvait lui souffler de son courage, la possession pleine qu'elle lui promettait, la communion de son corps²⁴.

Cette communion physique est décrite plusieurs fois dans des termes qui prennent à

rebours des éléments chrétiens comme le partage du sang et du corps, qui rappellent certains thèmes de *La Morte amoureuse*, comme le don du sang et de la vie :

Ce baiser fut un baiser de chair vive, prolongé, où elle aurait voulu donner son sang.³³

Chez Zola, sexualité, oralité et mort ne sont que les diverses facettes d'un même mystère

écrivait Sylvie Collot³⁴. L'image qui réunit le mieux ces trois éléments est, peut-être, le baiser du vampire, la goule qui embrasse et suce le sang. Cette image est associée, par tradition, à la littérature fantastique. Clarimonde qui, pleine de scrupules, suce le sang de Romuald, tout en l'embrassant et en lui expliquant la nécessité de son geste, en est un exemple. Cette image de la goule buveuse de sang sera reprise par Zola, même dans ses romans naturalistes. Dans *La Curée*, une femme embrasse avec douceur... un cochon, Mathieu, pendant qu'on le saigne, tout en lui expliquant avec amour comment son « sacrifice » et son sang étaient nécessaires.

Désirée, enthousiasmée, avait tenu les pieds de Mathieu, pendant qu'on le saignait, le baisant sur l'échine pour qu'il sentit moins le couteau, en lui disant qu'il fallait bien qu'on le tuât, maintenant qu'il était si gras³⁵,

et cette tendresse du baiser pendant qu'on saigne sa victime n'est pas sans rappeler *La Morte amoureuse*, dans un registre grotesque. En revanche, Madeleine Férat, comparée aussi au diable, correspond plus ouvertement à la description violente de Clarimonde faite par Sérapion :

Cette forte fille, blanche et rousse, l'effrayait, comme une goule avide du sang des jeunes hommes.³⁶

Un des éléments qui opère la réinterprétation à rebours du baiser spirituel, qui transforme la femme qui embrasse en vampire qui mord, est le fait que la bouche, au lieu d'être la source sacrée du Logos, au lieu d'exhaler un souffle par des paroles amoureuses, devient ce lieu ambigu, une intersection de fonctions physiologiques, et éveille l'idée du risque d'être dévoré pendant une étreinte. La bouche, (surtout celle de la femme), est décrite presque toujours comme « un peu trop grande », trop physique et charnelle, et connotant ainsi le caractère périssable, la présence de la mort. Dans *Mademoiselle de Maupin*, lorsque la femme idéale est décrite, elle est présentée comme ayant

la lèvre inférieure un peu large³⁷

et il est donc possible que justement ce détail rende l'étreinte impossible, car d'Albert continue sa confession :

J'ai bien peur, mon cher ami, de ne pouvoir jamais embrasser mon idéal.³⁸

Même la bouche de la délicate Tahoser a des

lèvres un peu épaisses.³⁹

Cette même description se retrouve chez la plupart des personnages féminins de Zola qui, malgré une certaine délicatesse du visage et des traits, sont marqués par cette disproportion qui trouble et altère l'harmonie du portrait. C'est le cas de Denise Baudu, qui est décrite comme très douce et délicate, mais ayant

la bouche trop grande, son teint fatigué déjà, sous sa chevelure pâle.⁴⁰

Cette bouche disproportionnée devient l'élément essentiel du portrait :

Elle restait rose, et le sourire, sur sa bouche un peu grande, était comme un épanouissement du visage entier⁴¹.

Dans *Germinal*, Catherine, frêle et fluette, a elle aussi, une bouche trop grande, qui repousse mais en même temps incite Etienne à l'embrasser⁴² :

Sa bouche un peu grande, aux dents superbes dans la pâleur chlorotique des gencives⁴³

évoque de nombreux autres portraits féminins, comme celui de Nana, ou même celui de la comtesse Sabine qui a elle aussi la lèvre

un peu épaisse⁴⁴,

ou bien celui d'Albine qui, immanquablement, a

la bouche un peu forte⁴⁵.

Dans les textes de Gautier comme dans ceux de Zola, la bouche sera donc juste « un peu » trop grande, les lèvres « un peu » épaisses, où l'expression « un peu » apparaîtra comme une marque presque imperceptible d'un petit défaut, qui est là pour rappeler la nature imparfaite et périssable de la chair. Ce petit défaut signifiera souvent la présence de la mort dans la vie (car cette bouche un peu trop grande va mordre et boire la vie ou le sang de ceux qu'elle embrasse, ou bien elle va se transformer en un horrible « trou édenté » comme la bouche de la reine Pomaré dans *Nana*,⁴⁶ ou bien comme celle de la sorcière dans *Albertus*).

Cette bouche qui exerce une sorte d'attraction fatale, qui séduit et trouble en même temps, peut boire la vie et le sang de l'autre dans un baiser. C'est pour cela qu'elle est donc aussi « un peu trop rouge » comme pour évoquer le sang (certains textes, comme *La Morte amoureuse*, mentionnent parfois explicitement le sang encore frais sur les lèvres de la goule). Dans *la Pipe d'opium*, il n'y a que la bouche -qui vient boire six mois sur les lèvres de l'homme- qui brille sur le visage pâle de la morte, et cette coloration indique moins un possible réveil du souffle-âme, que les traces d'un sang récemment bu :

Tout en elle était mort ; la bouche seule, comme une grenade en fleur, étincelait d'une vie riche et pourrée⁴⁷.

Cette bouche sanguinolente brille aussi sur le visage pâle d'une autre morte, Tahoser-même si elle n'entre pas explicitement dans la catégorie des goules ou revenantes :

La bouche mi-ouverte, colorée comme une fleur de grenade, laissait briller entre ses lèvres, un peu épaisses, un éclair humide de nacre bleuâtre....⁴⁸

Quand Romuald voit Clarimonde morte, c'est encore la bouche, qui contraste avec le visage pâle ; Arria Marcella, elle aussi, a une bouche qui

protestait par l'ardeur vivace de sa pourpre enflammée contre la blancheur tranquille du masque.⁴⁹

De plus, c'est dans du

vin d'une pourpre sombre comme du sang figé⁵⁰

que la belle Pompéienne morte trempe ses lèvres pour retrouver les couleurs de la vie dans ses joues, tout comme Carmen, dont la bouche est

piment rouge, fleur écarlate
Qui prend sa pourpre au sang des coeurs.⁵¹

La comparaison de la bouche qui embrasse avec une fleur rouge apparaît dans d'autres textes de Gautier et de Zola : chez Gautier, la fleur du laurier est présentée elle aussi comme

une bouche humide et vermeille⁵²

auquel le poète suspend sa lèvre en un baiser, tandis que dans *La Curée* de Zola, le lecteur assiste à une sorte d'orgie de fleurs sanguinolentes et de bouches rouges qui se confondent dans les baisers que Renée donne à Maxime :

Sa bouche s'ouvrait alors avec l'éclat avide et saignant de l'hibiscus de la Chine, dont la nappe couvrait le flanc de l'hôtel.... Ses baisers fleurissaient et se fanaient, comme les fleurs rouges de la grande mauve, qui durent à peine quelques heures, et qui renaissent sans cesse, pareilles aux lèvres meurtries d'une Messaline géante⁵³.

Aussi charnelle, la bouche de la soubrette dans *Le Capitaine Fracasse*, est grande et rouge, elle attire et elle fait peur en même temps :

Sa bouche, grande et d'un rouge vif, laissait luire par éclairs blancs une denture qui aurait fait honneur à un jeune loup⁵⁴.

Pour marquer cette attraction doublée de crainte que les femmes peuvent exercer sur les hommes et comme pour rappeler les baisers-morsures, Zola fait un portrait très similaire quand il décrit la grêle Miette, dans *La Fortune des Rougon* :

Une attente nerveuse faisait battre ses narines, montrait ses dents blanches de jeune loup dans la rougeur de ses lèvres.⁵⁵

Cette bouche sanguinolente, un peu trop grande, humide et garnie de dents pointues, qui connote plutôt la présence de la chair périssable que celle du souffle-pneuma, ne fait que boire la vie sur les lèvres de l'autre. Tel est le cas de Carlotta dans *La Pipe d'opium*, ou de Clarimonde dans *La Morte amoureuse*. A ce sujet, il est intéressant de remarquer le fait que, lorsque Romuald rencontre Clarimonde, il voit à un moment donné une image censée s'opposer à l'image macabre de la goule buveuse de sang, et qui le trouble énormément :

Une jeune mère, sur le pas de la porte, jouait avec son enfant : elle baisait sa petite bouche rose, encore emperlée de gouttes de lait.⁵⁶

Zola fait un tableau semblable dans *La Bête humaine*, lorsque Séverine et Jacques, amants criminels et monstrueux, s'arrêtent après leur premier baiser où se mêlent des projets de meurtre, car ils voient une nourrice qui passe avec son poupon⁵⁷.

Par cette couleur tranchante de la bouche, les femmes chez Zola rappellent en permanence la mort présente dans la vie et dans l'amour, ou même le vampire buveur de sang caché sous les attraits d'une courtisane. La couleur de la bouche produit chez les personnages féminins de Zola un contraste troublant avec le visage plus pâle -comme celui de la Morte amoureuse ou d'autres revenantes) et souvent avec un air assez doux. Il ne s'agit donc pas seulement d'une goule comme Nana -mangeuse de fortunes et de vies d'hommes, qui a sur son seuil une tache étrangement ineffaçable et qui est décrite comme ayant une

bouche trop rouge dans une face trop blanche.⁵⁸

Il s'agit surtout des portraits de femme où l'apparente douceur est interrompue de façon stridente par le rouge vif, sanguinolent, de la bouche. Dans *La Bête humaine*, Jacques regarde avec passion Séverine et il se sent troublé par

sa bouche forte (qui) saignait dans le doux ovale de son visage⁵⁹ ;

c'est le même rouge sanguin qui va éveiller des instincts meurtriers dans Jacques, pendant qu'il regarde une jeune mère qui, en parlant de son bébé,

montrait ses dents blanches entre le sang pur de ses lèvres.⁶⁰

Ce portrait fait de couleurs contrastantes est complété par des dents très blanches qui brillent entre les lèvres très rouges, et par des yeux verts. Clarimonde a des

prunelles vert de mer d'une vivacité insoutenable ...(...) (d)es dents du plus bel orient scintillaient dans son rouge sourire⁶¹,

et ces caractéristiques se retrouvent également chez Catherine, dans *Germinal* :

Dans ce visage envahi d'ombre, les dents de la bouche trop grande éclataient de blancheur, les yeux s'élargissaient, luisaient avec un reflet verdâtre, pareils à des yeux de chatte⁶²,

description qui n'est pas sans rappeler encore une fois la sorcière d'*Albertus*, et son œil vert, la profonde bouche⁶³.

Un autre trait supplémentaire de la bouche de la femme dangereuse, signe de masculinité, mais qui suggère aussi la présence de l'animal, de la bête poilue -et encore un élément qui marque l'impossibilité du baiser amoureux pur-, c'est le duvet qui garnit la commissure des lèvres. Il ne s'agit pas uniquement de la petite moustache qu'une main inconnue ajoute au portrait de Jacintha dans *Omuphris*⁶⁴ ; dans *Mademoiselle de Maupin*, non seulement Théodore en a (comme il sied à une femme travestie en homme), mais même l'épisodique Madame de Thémis qui a

la bouche humide et sensuelle (et) un petit duvet aux commissures⁶⁵.

Clarimonde, elle aussi, a un

imperceptible duvet aux commissures des lèvres.⁶⁶

Comme elles, les femmes des romans de Zola ont

un fin duvet noir

sur la lèvre supérieure⁶⁷, ou

un duvet de fruit blond.⁶⁸

La courtisane Nana et la comtesse Sabine, des femmes de conditions sociales tellement différentes, ont toutes deux le même signe, un petit point recouvert de duvet, au coin des lèvres⁶⁹, qui fascine les hommes car il semble montrer la même nature animale cachée dans toutes les femmes, nobles ou dépravées.

Tous ces petits détails fonctionnent comme un signal d'alarme : à certain moment, cette bouche trop rouge va se transformer en un abîme noir et dégoûtant, comme la bouche de l'amante sorcière qui se transforme, au milieu d'un baiser, en un précipice

aux dents noires (et) à la lèvre violette.

Chez Zola, dans *La Confession de Claude*, c'est en regardant la bouche souriante d'où

un souffle doux s'échappait régulièrement

que le jeune homme anticipe l'horreur à venir, la présence de la mort dans la vie et de la pourriture dans la chair vivante. En contemplant cette bouche entrouverte, il se

souvent avoir ressenti la même curiosité ou attraction à la vue d'un cadavre et de

la bouche noire et ouverte (où) le néant s'est montré dans son énergique grandeur⁷⁰.

La bouche de Nana, après des milliers de baisers vénaux, subit elle aussi cette même transformation, en devenant à la fin du roman une « croûte rougeâtre »⁷¹, hideuse et méconnaissable.

Evidemment plusieurs perspectives sur cette bouche sanguinolente et terrifiante sont possibles : dans une perspective psychanalytique, on a déjà parlé de castration, de retour au stade sadique-oral (par lequel on entend l'étape agressive du stade oral, caractérisé par l'activité de morsure) ou de la bouche en tant que vagin denté. Mais il est intéressant de remarquer le fait que même les études qui examinent la bouche en particulier, (comme *Les Lieux du désir. Topologie amoureuse de Zola* qui étudie de manière minutieuse les aspects de l'oralité) tout en indiquant la présence de la mort annoncée par la bouche, ne traitent pas du baiser. Dans son article sur Gautier, « La Morte amoureuse ou la mise à mort du fantastique », Nicole Moulinoux parle de baiser dans *La Morte amoureuse* comme le contraire du baiser dans *La Belle au bois dormant*, mais sans en discuter les détails ou le fonctionnement. Cette lacune peut être expliquée par la perspective psychanalytique même, car, à très peu d'exceptions près, le baiser amoureux n'est pas pris en compte par les psychanalystes. Freud le mentionne en passant quand il parle du stade oral, et Adam Phillips lui consacre aussi un petit chapitre dans son *On Kissing, Tickling, and Being Bored*, mais il lie le geste au stade oral, et le dérive, comme Freud, de la nutrition et du sucement du pouce. La raison de cette attitude envers le baiser pourrait provenir, entre autres, du fait que toutes ces études ne tiennent pas compte du caractère historique du baiser, de la mutation de ses significations culturelles. En attachant le baiser à la nutrition et non au souffle, la psychanalyse freudienne refait le trajet de la désacralisation de ce geste, trajet qui mène inévitablement à la question que se posent tant de personnages littéraires : la bouche qui embrasse, est-ce la bouche qui murmure des paroles douces et des prières, ou celle qui mord, empoisonne et dévore ? Et ce baiser, est-ce un baiser d'amour (comme *osculum pacis*) ou le baiser de la trahison ?

Les images où le spectre transforme l'étreinte en effort pathétique de s'entre-dévo-
rer, où l'âme devenue haleine brûlante ou souffle rauque s'altère et s'essouffle, répon-
dent à ces questions que Zola exprimait dans une lettre à son ami Baille, tout en faisant
des allusions assez claires au baiser de Judas :

Ma maîtresse m'embrasse et me jure tendresse éternelle, je me demande si elle me prépare
quelques infidélité... Je mets l'oreille à ses lèvres et j'écoute son haleine, son haleine ne me dit
rien, et je me désespère !⁷²

Chez Zola, la quête -toujours décevante- l'amour absolu, du baiser qui confond, se manifeste dans la persistance d'un discours spiritualiste à rebours. Les termes scientifiques codifient soit des allusions au mesmérisme (Zola parle souvent en termes de « secousses » pour désigner l'effet des baisers) soit des sermons sur « les péchés de la bouche ». Ces éléments peuvent non seulement mettre en lumière une possible influence -certes inavouée- de Gautier, mais aussi établit des liens entre les romans naturalistes, les écrits de jeunesse et la correspondance de Zola.

C'est ainsi qu'à travers le baiser qui confond deux corps morts en une morsure (dans *Thérèse Raquin*), il est possible de voir l'image renversée de l'union parfaite dans un baiser dont rêvait Gautier et dont Zola parle dans *La Confession de Claude* :

Et comme ils sont là, hésitant, cherchant une issue pour leur âme, voilà que leurs lèvres se rencontrent et qu'à tous deux ils ne font plus qu'un seul être.

Anca MITROI
Brigham Young University

NOTES

1. *The Kiss Sacred and Profane*, de Nicolas Perela, (Berkeley, University of California Press, 1969), et *Le Baiser sur la bouche au Moyen-Age*, de Yannick Carré (Paris, Le Léopard d'or, 1992) retracent l'évolution du baiser et de ses fonctions dans la communion des âmes, la guérison (physique ou psychique), signe de reconnaissance entre les premiers chrétiens, etc.. L'ouvrage de Perella, fondamental dans ce domaine, trouve une continuation de ces significations dans la littérature du Moyen Age, de la Renaissance et de l'Age baroque, en démontrant la place cruciale que ce geste occupait dans la doctrine et les rituels chrétiens, dans la littérature et même dans la vie de tous les jours.
2. *Op. cit.*, p. 245.
3. Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Franckfurt, Fischer Verlag, 1962, c. 1959.
4. *Arria Marcella*, in *l'Oeuvre fantastique, Nouvelles*, tome I, Paris, Classiques Garnier, 1992, p. 223.
5. *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Gallimard, Folio, 1973, p.340.
6. *La Bête humaine*, in *Les Rougon-Macquart*, Paris, Fasquelle, 1953, p. 256.
7. *La Morte amoureuse*, in *l'Oeuvre fantastique, éd. cit.*, p.90.
8. *Le Roman de la momie*, Paris, Garnier, 1961, p. 253.
9. *Ed. cit.*, p.273.
10. *Albertus*, in *Poésies complètes*, tome I, Paris, Fasquelle, 1912, p. 175.
11. *La Morte amoureuse, éd. cit.*, p. 90.
12. P. 169.
13. *La Morte amoureuse, éd. cit.*, p. 94.
14. *Avatar*, in *l'Oeuvre fantastique*, Paris, Classiques Garnier, 1993, tome II, p. 73.
15. *Ibid.*, p. 72.
16. *Une Page d'amour*, in *Les Rougon-Macquart*, tome 2, Paris, Gallimard, 1961, p.912. Il ne s'agit pas seulement des baisers « directs » que la fillette reçoit du docteur, mais aussi des baisers reçus par la mère, qui auront des effets indirects sur l'enfant. Avec chaque nouvelle visite du médecin et chaque baiser reçu par Hélène, la petite Jeanne va s'essouffler, elle va cracher du sang et elle va finir par expirer, sa mort s'interposant ainsi entre les deux amants, en rendant leur relation impossible.
17. *La Morte amoureuse, éd. cit.*, p. 81.

18. *La Fortune des Rougon*, in *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, 1963, tome 1, p. 167.
19. *Thérèse Raquin*, in *Oeuvres complètes*, tome 34, Paris, Bernouard, 1928, p. 154.
20. P. 256.
21. *Spirite*, in *l'Oeuvre fantastique*, éd. cit., tome II, p. 300.
22. *Ibid.*
23. *Ibid.*, p. 226.
24. *La Bête humaine*, éd. cit., p. 256.
25. *Ibid.*
26. *L'Oeuvre*, in *Oeuvres complètes*, tome 15, Paris, Bernouard, p. 160.
27. *Ibid.*
28. *La Nouvelle Héloïse*, tome II, Paris, Hachette, 1925, p. 55.
29. *La Confession de Claude*, Paris, 1928, p. 22.
30. *Ibid.*, p. 137.
31. *La Comédie de la mort*, éd. cit., tome 2, p. 160.
32. *La Bête humaine*, éd. cit., p. 207.
33. *Ibid.*
34. Sylvie Collot, *Les Lieux du désir. Topologie amoureuse de Zola*, Paris, Hachette, 1992, p. 72.
35. *La Curée*, in *Les Rougon-Macquart*, tome I, Paris, Gallimard, 1963, p.1520.
36. *Madeleine Férat*, in *Oeuvres complètes*, tome 34, Paris, Bernouard, 1928, p.229.
37. P. 92.
38. *Ibid.*
39. *Le Roman de la momie*, éd. cit., p. 197.
40. *Au Bonheur des dames*, in *Les Rougon-Macquart*, tome 3, Paris, Gallimard, 1964, p.393.
41. *Ibid.*, p. 441.
42. *Germinal*, in *Les Rougon-Macquart*, tome 3, Paris, Gallimard, 1964, p. 1171.
43. *Ibid.*, p. 1143.
44. *Nana*, in *Les Rougon-Macquart*, tome 2, Paris, Gallimard, 1961, p. 1148.
45. *La Faute de l'abbé Mouret*, in *Les Rougon-Macquart*, tome 1, Paris, Gallimard, 1963, p. 1340.
46. *Ed. cit.*, p. 1374.
47. *La Pipe d'opium*, in *l'Oeuvre fantastique*, éd. cit., tome I, p. 160.
48. *Ed. cit.*, p. 197.
49. *Ed. cit.*, p. 218.
50. P. 221.
51. *Emaux et Camées*, éd. J. Pommier, Droz, 1947, p. 92.
52. « Le Laurier du Généralife ».
53. *Ed. cit.*, p. 489. L'odeur de fleur fanée, « cet air d'alcôve », « cette fébrile senteur de rose à demi-fanée » qui trouble Romuald dans la chambre de Clarimonde (p.88) préfigurent l'enivrante « odeur de femme »(p.88) et symbolise le souffle chaud et charnel, ou le « flatus », contrepartie dégradable du « spiritus ».
54. *Le Capitaine Fracasse*, Paris, Garnier, 1961, p. 27.
55. P. 215.
56. *La Morte amoureuse*, éd. cit., p. 82.
57. P. 111.
58. *Nana*, éd. cit., p. 1215.
59. P. 17.
60. P. 183.
61. *La Morte amoureuse*, éd. cit., p. 78.
62. P. 1171.
63. P. 126.
64. *Onuphrius*, in *l'Oeuvre fantastique*, éd. cit., tome I, p. 26.
65. P. 114.
66. *La Morte amoureuse*, éd. cit., p. 78.
67. Miette dans *La Fortune des Rougon*, p. 16.
68. Albine dans *La Faute de l'abbé Mouret*, p. 1465.

69. *Nana, éd. cit.*, p. 1163, p. 1150.

70. P. 21.

71. *Nana, éd. cit.*, p. 1485.

72. *Correspondance*, I, p. 58.

73. *La confession de Claude*, P. 22-23.

FIGURES DU FANTASTIQUE : LA LOGIQUE DU MARIAGE RATE CHEZ GAUTIER ET CHEZ ZOLA

Dans nos temps de matérialisme.....où le commerce absorbe chacun, où les sciences si saines et si grandes déjà rendent l'homme orgueilleux et lui font oublier l'intelligence suprême, le poète a une mission sainte : montrer à toute heure, en tout lieu, l'âme à ceux qui ne pensent qu'au corps, et Dieu à ceux dont la science a tué la foi.

Emile Zola, *Correspondance*

La critique a tendance à ranger la littérature fantastique du côté du romantisme et non du côté du réalisme (ou du naturalisme) pour la bonne raison que la littérature fantastique ne se conforme pas aux normes rationalistes de la causalité et de la plausibilité. Effectivement, selon Roger Caillois, Pierre Castex, Louis Vax et d'autres, le fantastique se définit comme une « déchirure » ou une « rupture » à l'intérieur du monde réaliste. Une autre raison, plus récente, selon laquelle l'on considère les textes fantastiques comme non-réalistes se trouve dans *l'Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov. Cette étude, qui est souvent considérée comme une véritable manifeste sur le sujet, interdit sans ambages toute interprétation allégorique. Todorov déclare : la manière de lire le fantastique ne doit être ni « poétique » ni « allégorique »¹. Pour des raisons théoriques liées à un binarisme structuraliste, Todorov insiste sur « l'hésitation » qui se produit chez le lecteur entre une explication naturaliste et une explication surnaturaliste. Pas question, donc, de trancher cette dualité en y cherchant un lien symbolique avec le réel.

Malgré la rigueur indéniable de l'argument de Todorov, un des effets pratiques de sa prohibition interprétative a été d'exclure du champ conceptuel toute réalité humaine ancrée dans une croyance « superstitieuse », même si dans le cas de la France, une telle croyance, à savoir le christianisme, a constitué la fondation du réel du Moyen Age au XIX^e siècle². Or adopter d'emblée une approche strictement rationaliste du fantastique, comme le proposent Todorov et d'autres, c'est manquer sa dimension historique et anthropologique, puisque bon nombre de ces textes visent à faire comprendre les clivages épistémologiques et psychologiques créés par le déplacement radical des valeurs, principes et institutions sacrés de l'Ancien Régime lors des séismes révolutionnaires. De plus, l'approche rationaliste assume trop vite, et de manière anachronique, que la définition conventionnelle du réel du début du XIX^e siècle était unie, stable et semblable à notre définition d'aujourd'hui, alors que force est de constater que la société post-révolutionnaire, encore très proche de cette déchirure culturelle, était divisée entre une conception surnaturelle du réel et une conception moderne.

En tous cas c'est la position prônée par Jean Fabre dans *Le Miroir de sorcière* qui nous rappelle que le fantastique en France a pris son essor parallèlement à un processus de déchristianisation, suggérant ainsi une reconsidération de cette littérature à la lumière d'une anthropologie culturelle qui tiendrait compte du réel chrétien :

Aucune des typologies qui ont été avancées sur le fantastique n'est satisfaisante parce que justement elles ne tiennent pas compte des états de la croyance à l'époque où le genre utilise ces matériaux... Premier Surnaturel auquel il faut faire place dans notre épistémè, ancrée dans le tuf judéo-chrétien : bien entendu ce qu'on a appelé « Merveilleux chrétien », l'ensemble des croyances portées sur le discours religieux.]

Dans ce qui suit, j'emprunterai cette optique anthropologico-culturelle de Fabre pour suggérer une correspondance profonde entre l'œuvre fantastique de Gautier et l'œuvre réaliste/naturaliste de Zola -correspondance qui, bien évidemment, met en question la dichotomie que l'on veut voir entre un romantisme rêveur et idéaliste de Gautier et un naturalisme soi-disant positiviste de Zola. Il ne sera pas question de montrer que Gautier a influencé Zola, mais de suggérer que, malgré des différences apparentes, certains textes de ces deux auteurs, en l'occurrence *La Morte amoureuse* et *Thérèse Raquin*, exploitent le genre fantastique pour allégoriser les effets psychologiques de la déchristianisation chez les individus qui persistent à rêver et à désirer (consciemment ou inconsciemment) selon les principes d'un monde chrétien révolu. Dans ce sens-là, on peut voir les deux auteurs comme héritiers d'un même problème culturel -la modernisation, la perte du sacré- et, comme nous le verrons, tous deux développent leur théorisation de ce problème par le biais de mises en scène de mariages troublés.

Au premier abord, on peut facilement imaginer qu'il n'y a aucun point de rencontre entre Zola et Gautier, puisque le style de ces deux écrivains, et les mouvements auxquels ils appartenaient, sont manifestement dissemblables. Mais cette dissemblance est due en partie à une mythologie que nous héritons des manuels de l'histoire littéraire -mythologie à laquelle Zola lui-même a fortement contribué. Au moment où Zola a voulu déblayer le terrain pour son projet naturaliste, il a trouvé nécessaire de faire croire qu'un abîme le séparait du romantisme ainsi que des écrivains romantiques de la seconde génération, comme Théophile Gautier. Il écrit, par exemple :

Notre conception scientifique de la nature est diamétralement opposée à sa conception catholique. (La question) est dans le *dissemblance profonde* de deux formules, l'une qui est idéaliste, l'autre qui est positiviste. Deux mondes sont en présence. Il faut que l'un tue l'autre.

Et il ajoute :

Avec Théophile Gautier, le romantismeen est la phrase parfaite, vide et sonore, qui annonce l'écroulement. Il n'y a plus d'idée dessous, plus de base humaine, plus de logique, ni de vérité... De là, le vide absolu de son œuvres.

La liste des vitupérations pourrait facilement se prolonger, mais la question qui s'impose est celle-ci : si le romantisme de Théophile Gautier était si profondément dissemblable de l'œuvre naturaliste de Zola, pourquoi Zola ressentait-il le besoin de tant insister sur ces dissemblances ? Pourquoi enfoncer des portes ouvertes ? Zola, par l'exagération de son acharnement, donne l'impression qu'il y voyait plutôt des ressemblances.

En effet, il existait des lecteurs de cette époque qui percevaient une filiation entre

Gautier et Zola. Dans la correspondance de Zola, on trouve, par exemple, la lettre d'un certain Félice Cameroni, critique littéraire italien et grand admirateur de Zola, qui fait de lui un éloge qui se résume par une simple formule :

L'auteur des Rougon est le plus grand des romanciers vivants, *Balzac doublé par Gautier*.⁶

Un autre critique de l'époque, Henry Fouquier, a affirmé, lui aussi, qu'il voyait en Zola un continuateur de Gautier :

M. Zola et son école affectent une sorte de désintéressement politique qui, en somme, n'est qu'une contrefaçon des allures impassibles du cénacle Gautier.⁷

Et même Zola a avoué, non sans quelques réserves, que la prédilection de Gautier pour la description des milieux le liait au style des naturalistes :

Le voilà encore son unique souci du monde tangible ; toujours peintre, jamais observateur ni analyste. Le plus curieux est qu'il se rencontre ici sur un point avec les écrivains naturalistes qui ont, eux aussi, le plus grand respect pour les milieux ; seulement, eux, ne les étudient soigneusement que parce qu'ils complètent et déterminent l'homme, tandis que Théophile Gautier les veut pour eux-mêmes, en dehors de l'homme.⁸

Pour quelqu'un qui, c'est évident, connaissait bien les écrits de Gautier, Zola ne semble guère sincère ici. Car même si Gautier n'avait pas les mêmes prétentions scientifiques que Zola, il n'avait pas manqué pour autant d'insister sur les effets des milieux sur le comportement humain, et surtout de faire observer les secousses provoquées par les *changements* subits de milieux (on n'a qu'à penser à *Arria Marcella*). Comme le remarque, à juste titre Paolo Tortonese :

(Gautier) est moraliste dans le sens le plus strict de la tradition classique : il analyse les vraies raisons, les raisons les moins avouables et les moins nobles du comportement et des sentiments.⁹

Ce qui regroupe les deux auteurs, donc, n'est pas une obsession pour la description des « surfaces » du réel, comme le prétend Zola, mais un désir similaire de décrire *comment* ces surfaces sont régies par une logique inconsciente. C'est justement cette organisation narrative qui peint la relation logique entre la cause et ses effets qui constituent une forme de réalisme chez les deux auteurs, même si la cause, d'un point de vue binaire/rationaliste, est imaginaire ou « fantastique ».

Pour mieux situer la discussion du thème du mariage raté qui suivra, il est utile de rappeler brièvement le statut sacramental du mariage qui a existé en France entre le XII^e siècle et l'époque révolutionnaire (de façon intermittente au XIX^e siècle). Selon la théologie catholique, le mariage était considéré comme un reflet de l'union mystique et indissoluble entre l'amour divin et l'âme individuelle, entre l'âme individuelle et le Christ et/ou entre le Christ et l'*ecclesia* ou l'église. L'événement du mariage traditionnel, donc, constituait *deux* mariages simultanés : un arrangement pratique et contrac-

tuel entre deux individus et une union mystique du corps et de l'âme. C'est « le miracle » de l'action de la grâce divine qui établissait ces unions et les tenait ensemble de manière à ce que deux chairs en fassent une seule. De plus, cette même force garantissait par ses effets sacramentaux l'indissolubilité de l'union ainsi que la vie éternelle.

Étant donné la nature manifestement surnaturelle de l'union chrétienne, il est possible de comprendre pourquoi sa désacralisation à la fin du XVIII^e siècle aurait pu encourager les auteurs de l'époque à employer le genre fantastique pour peindre les effets de son obsolescence. Une fois que les changements législatifs avaient évacué de façon formelle le contenu sacré du mariage, la grâce (d'un point de vue strictement théorique) n'avait plus la force d'unir les âmes ou de donner la vie. Au contraire, son absence empêchait logiquement la réalisation des unions et/ou donnait la mort. Ce qu'une lecture allégorique de certains textes fantastiques clés peut montrer, c'est que les désirs traditionnels chrétiens ne disparaissent pas du jour au lendemain ; ils persistent -même après la mort officielles des institutions chrétiennes- à produire des effets au niveau inconscient¹⁰.

Pour revenir à Gautier, on sait bien que le thème de l'amour impossible qui tue ou qui rend fou, et surtout le thème de l'union ratée est prééminent dans son œuvre fantastique et a déjà constitué l'objet de plusieurs études. L'union des protagonistes s'avère toujours irréalisable, qu'il s'agisse de Malivert et de Lavinia-Spirite, ou d'Octavien et d'Arria Marcella, ou de Romuald et de Clarimonde. Le plus souvent, on veut expliquer ces unions ratées à la lumière de la psychanalyse qui offre pour solution soit un désir érotique doublé de la pulsion de la mort, soit la peur de la femme castratrice¹¹. Mais ce qui est passé sous silence dans de telles lectures c'est la spécificité des détails textuels -détails qui s'enracinent inévitablement dans des codes idéologiques de l'époque. Ce que toutes ces héroïnes ont en commun, c'est le fait que leur présence est due à une résurrection manquée, tentative désespérée -et vouée à l'échec- de faire revivre un monde révolu. Par exemple, dans le symbolisme chrétien, le « souffle » représente l'âme, la vie spirituelle, l'union des âmes. Or, on observe que les revenantes de Gautier doivent boire le souffle (ou l'âme) de leur amant pour pouvoir soutenir leur existence parmi les vivants. Dans cette perspective, les unions des héros seront impossibles non pas parce que ces revenantes amoureuses sont païennes ou hérétiques. Clarimonde, par exemple, essaie vainement de se substituer au Dieu de l'Église moderne, et, même si elle semble païenne en apparence, plusieurs détails textuels suggèrent qu'elle est une sorte de Christ : elle meurt et ressuscite, elle symbolise l'amour absolu et divin pour Romuald, la populace la croit morte. Le texte suggère aussi une sorte de Piété, avec Romuald éploré devant son corps couvert d'un voile de lin.

Il y a lieu, bien sûr, d'imaginer que *La Morte amoureuse* est une critique du christianisme tout court et non pas une critique d'une certaine vision exsangue de l'époque post-révolutionnaire, puisque l'Église fonctionne dans ce texte comme une force répressive qui bloque le désir de Romuald pour Clarimonde. Mais une telle lecture

envisage le désir de Romuald de manière anachronique en termes purement érotiques, alors que les détails du texte suggèrent une interprétation mystique de son désir -point sur lequel je reviendrai tout de suite. Cette lecture ne tient pas compte non plus d'une distinction que semblait faire Gautier entre un « néo-christianisme » répressif, faussement pieux et sans substance et un christianisme mystique et érotique hérité de la tradition allégorique du *Cantique des cantiques* à laquelle Gautier fait allusion dans ses oeuvres. Même dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, Gautier critique ses contemporains qui suivent la mode néo-chrétienne (à la Lammenais) tout en ignorant une version du Moyen Age plus authentique :

Comme ils m'ont gâté mon moyen âge, moyen âge si fin et si coloré... Vous n'avez vu du moyen âge que l'écorce, vous n'avez pas deviné l'âme du moyen âge, le sang qui circule dans la peau dont vous revêtez vos fantômes.¹²

Un autre point de confusion vient de cette tendance à voir le christianisme dans *La Morte amoureuse* comme un symbole de la « modernité ». On déduit logiquement que, puisque Romuald, le prêtre, vit au présent et que Clarimonde, la soi-disant païenne, vient du passé, le christianisme doit symboliser le monde contemporain. Toutefois, un tel schéma narratif ne suit pas la chronologie historique en France, puisque, comme on le sait bien, les révolutions de 1789 et surtout de 1830, ont marqué un abîme entre un passé chrétien et monarchique et un présent bourgeois et moderne. L'opposition entre le monde de Clarimonde et celui de Romuald peut être interprétée ainsi comme une opposition à l'intérieur du christianisme : Clarimonde figure un christianisme mystique et authentique du Moyen Age alors que l'Eglise historique à laquelle Romuald se dévoue est « l'écorce » vide qui reste après les révolutions. Si Gautier choisit un prêtre catholique qui dans les toutes premières pages parle de son ordination en termes de mariage raté, et si à l'instant même de l'union sacramentale Clarimonde apparaît pour lui révéler l'amour et la grâce qu'il cherchait en vain dans son Eglise, c'est pour insister sur une division que Gautier voit au sein du christianisme post-révolutionnaire ainsi que sur les conflits psychiques que cette division peut produire. Le conflit chez Romuald vient justement du fait qu'il tente de réaliser une union sacrée dans un contexte moderne et séculier où ce rêve, d'un point de vue théorique, n'est plus réalisable.

Ce n'est donc pas par hasard que l'apparition de Clarimonde à Romuald est décrite comme une résurrection (manquée), et que l'événement de ce retour a lieu pendant « la semaine de Pâques »¹³. Gautier veut insister ici sur une connexion entre le retour de la « morte amoureuse » et le retour du Christ crucifié. Mais ce retour de la morte pendant l'ordination révèle aussi le paradoxe de la situation de Romuald : au moment où il se lie formellement à l'Eglise conventionnelle, il se coupe de sa substance spirituelle. Lui-même s'en rend compte quand il sent que son désir n'est pas exaucé dans son union avec Dieu, et quand il voit que Clarimonde, -qui pour lui incarne la grâce et l'amour divin- se trouve manifestement en dehors de l'Eglise et hors de son atteinte. Romuald,

bien entendu, s'était préparé toute sa vie pour ce « mariage », et n'y avait jamais soupçonné le moindre inconvénient :

Je ne regrettais rien, je n'éprouvais pas la moindre hésitation devant cet engagement irrévocable ; j'étais plein de joie et d'impatience. Jamais jeune fiancé n'a compté les heures avec une ardeur plus fiévreuse¹⁴.

Ce n'est qu'*après* l'accomplissement du sacrement que Romuald comprend que son Dieu est en réalité une absence et son union mystique un échec. Il indique son désespoir devant cet échec dans une série de comparaisons où il s' imagine le côté féminin de cette union manquée. Il se voit comme une

jeune fille qui voit tomber son fiancé mort subitement à côté d'elle une mère auprès du berceau vide de son enfant..... Eve assise sur le seuil de la porte du paradis¹⁵.

On est tenté de s'étonner de l'étrange imagination érotique dont fait preuve ici Gautier, mais selon la logique de l'union mystique, Dieu et le Christ sont le plus souvent conçus comme le côté mâle (l'époux), et l'âme (qu'elle soit l'âme d'un homme ou d'une femme), et l'Eglise sont le côté féminin (l'épouse).

Pourquoi, donc, l'union est-elle un échec ? Romuald, lui-même, nous le dira : son union à l'Eglise avait bloqué son accès à la grâce :

Je vivais depuis un an, remplissant avec exactitude tous les devoirs de mon état... Mais je sentis au-dessus de moi une aridité extrême et *les sources de la grâce m'étaient fermées*.¹⁶

Délié, donc, de la substance spirituelle qui devrait animer l'Eglise, ou plus précisément, lié « irrévocablement » à une absence de cette substance, Romuald subit son union comme un fardeau, sinon la cause éventuelle de sa mort :

Pour moi, livide, le front inondé d'une sueur plus sanglante que celle du calvaire, je me dirigeai en chancelant vers la porte de l'église ; j'étouffais, les voûtes s'aplatissaient sur mes épaules, et il me semblait que ma tête soutenait tout le poids de la coupole¹⁷.

C'est, bien sûr, du côté de Clarimonde que Romuald imagine la possibilité de l'amour divin et d'une union authentique -ce que Gautier indique dans des détails symboliques qui associent l'objet aimé de Romuald avec le monde chrétien de l'Ancien Régime : elle vit dans un château du Moyen-Age ; elle s'habille avec « une magnificence royale »¹⁸, elle a un nez dont la ligne est

toute royale.... et décelait une noble origine,¹⁹

et elle est plus belle que

le divin portrait de la Madone²⁰

Une fois que Romuald a reconnu la grâce en Clarimonde, la vie apparaît comme « tout autre »²¹, comme s'il

venai(t) de naître à un nouvel ordre d'idées.²²

Les yeux de Clarimonde lancent des « divines promesses »²³ ; et, à la manière du Christ, elle dit qu'elle est

la vie, nous serons l'amour²⁴.

La Bible parle d'une rencontre entre le Christ et Ananias, un aveugle, comme une conversion subite de celui-ci et une guérison miraculeuse de sa cécité :

Au même instant, tomba de ses yeux comme des écailles, et il recouvra la vue. Il se leva et fut baptisé.²⁵

Gautier s'appuie sur ce passage biblique quand il décrit la rencontre entre Romuald et Clarimonde -apparemment pour insister sur l'expérience de « conversion » religieuse que Romuald a vécue devant elle :

Ce fut comme si des écailles me tombaient des prunelles. J'éprouvai la sensation d'un aveugle qui recouvrerait la vue²⁶.

Le texte indique clairement que ce pouvoir religieux vient de Clarimonde et non pas de son Dieu conventionnel, même si le miracle se passe à l'église. Clarimonde se présente, en effet, comme la « lumière divine » que Romuald pensait trouver auparavant dans sa foi :

L'évêque, si rayonnant tout à l'heure, s'éteignit tout à coup, les cierges pâlirent sur leurs chandeliers d'or comme les étoiles du matin, et il se fit par toute l'église une complète obscurité. La charmante créature se détachait sur ce fond d'ombre comme une révélation angélique. Elle semblait éclairée d'elle-même et donner le jour plutôt que le recevoir.²⁷

Suivant la tradition mystique -tradition qui remonte au *Cantique des cantiques* et qui inclut les interprétations allégoriques du *Cantique* par Origène, Sainte Thérèse, Saint Jean, Saint Bernard etc... -Gautier parle de l'union amoureuse entre Clarimonde et Romuald en termes de « fiançailles » et de « mariage » mystique du corps et de l'âme ; il se sert d'images de « souffles », de « baisers » et d'« union sexuelle » pour peindre la communication spirituelle. Romuald déclare par exemple :

L'âme (de Clarimonde) était trop sympathiquement liée à la mienne pour n'en point ressentir les moindres ébranlements.²⁸

Et plus tard, quand Romuald lui rend visite dans son château, il se décrit comme

un jeune époux entrant dans la chambre de sa fiancée.²⁹

Clarimonde communique avec Romuald en

phrases (qui) retentissaient dans (s)on cœur comme si une bouche invisible les eût soufflées dans (s)on âme³⁰

Le jour de l'ordination de Romuald, Clarimonde, à l'instar de la divinité chrétienne

(lui) avait soufflé sa volonté³¹

au point que Romuald déclare :

Je ne vivais plus dans moi, mais dans elle et pour elle,³²

et :

Cet amour né tout à l'heure s'était indestructiblement enraciné³³.

Clarimonde fait même allusion au *Cantique des cantiques* quand elle explique que sa résurrection est due à l'amour de Romuald :

L'amour est plus fort que la mort³⁴.

Cette allusion confirme l'hypothèse que *La Morte amoureuse* peut être lue comme une allégorie chrétienne et suggère même que les fameuses orgies et nuits d'amour devraient être envisagées dans leur dimension mystique, puisque le but de la tradition allégorique du *Cantique* est de spiritualiser la sexualité.

Pour développer ce point brièvement, on peut noter les effets mystiques de gestes apparemment érotiques dans la scène où Romuald est appelé pour administrer l'extrême-onction à Clarimonde. Comme il sent venir le moment de leur «séparation éternelle»,

il dépose ... un baiser sur les lèvres mortes de celle qui avait eu tout (s)on amour.³⁵

Le résultat : leurs souffles se mêlent, Clarimonde les déclare « fiancés » et la vie spirituelle entre eux est ranimée. Clarimonde dit :

Maintenant nous sommes fiancés... Je te rends la vie que tu as rappelée sur moi une minute avec ton baiser³⁶.

A ce point, Romuald tombe sur le sein de la morte et reste lui-même quasiment mort pendant « trois jours ». Une lecture thématique fait penser que Romuald s'est grisé d'orgies avec sa « courtisane » pendant ces trois jours.³⁷ Mais le nombre « trois », situé dans le contexte d'une histoire de mort et de résurrection suggère une analogie avec les trois jours qui séparent la mort et la résurrection du Christ. Ce qui est moins clair à cet endroit dans le texte, c'est de savoir qui symbolise le Christ dans la relation Clarimonde-Romuald. Au début Romuald voit les pouvoirs du Christ en elle, mais une

fois qu'il la trouve « morte », c'est lui qui est prêt à saigner, à l'instar du Christ, pour garder Clarimonde en vie ; c'est lui qui par son souffle fait ressusciter Clarimonde, et c'est lui qui meurt symboliquement pendant trois jours.³⁸

Quand Clarimonde annonce qu'ils sont « fiancés », en réalité elle ne fait qu'explicitement le fait qu'ils sont déjà liés depuis l'ordination. Rappelons qu'au moment de l'ordination l'amour de Clarimonde s'était « indestructiblement » enraciné en lui, et le souffle de Clarimonde fait dire à Romuald qu'il ne vivait plus que « dans elle et pour elle » etc. Mais à leur deuxième rencontre (où Clarimonde est manifestement morte) Romuald s'était lié de manière quasi-indissoluble à un principe d'amour *mort* -ce qui, d'après la logique du mariage mystique, explique les deux échecs de Romuald. Clarimonde, à vrai dire, n'avait jamais été une véritable alternative pour Romuald puisqu'elle meurt (ou il la tue ?) quand il ferme la porte sur elle en scellant de façon formelle son union (indissoluble) avec l'Eglise vide du XIX^e siècle. Gautier indique cette mort de manière symbolique, dans un passage où tout le sang de Clarimonde la quitte :

Le sang abandonna complètement sa charmante figure, elle devint d'une blancheur de marbre³⁹.

La séparation éternelle que Romuald ressent avec son Dieu à partir de l'ordination, et de manière plus aiguë devant Clarimonde morte constitue en fin de compte, la même séparation. Gautier suggère par là que se lier à une Eglise vide ou se lier à un principe d'amour divin mort, ce sont les deux faces de la même médaille. Les deux signifient la mort dans l'âme.

Gautier finit son conte en se servant de la métaphore de la femme-vampire pour développer cette idée de la mort dans la vie, et pour dramatiser la nature fatale de l'union entre Clarimonde et Romuald : le sang/vie que Clarimonde a perdu dans l'ordination doit être remplacé pour qu'elle reste en vie. Elle le trouvera, en effet, dans la blessure chez Romuald :

(Elle) se précipita sur ma blessure qu'elle se mit à sucer avec un air d'indicible volupté... Je ne mourrai pas ! Je ne mourrai pas ! Ma vie est dans la tienne, et tout ce qui est moi vient de toi.⁴⁰

Selon la logique paradoxale du texte, l'absence de sang/vie chez Clarimonde finira par tuer Romuald et détruire leur union si elle persiste à prendre le sang/vie de son amant. Gautier, ici, greffe en effet la logique du vampire sur une logique invertie du mariage mystique : l'objet d'amour qui devrait donner la vie et garantir une union sacrée, finit par produire les effets contraires. Romuald est prêt à sacrifier son sang pour Clarimonde :

Bois ! et que mon amour s'infiltré dans ton corps avec mon sang,

mais Sérapion le force à mettre fin à sa croyance folle en ouvrant la tombe de la morte. Autrement dit, Sérapion révèle à Romuald que la substance de l'Eglise moder-

ne est absente et qu'il vaut mieux en être conscient et s'accrocher à la forme que mourir pour une illusion. Le corps de Clarimonde tombe en poussière et l'union mystique à laquelle Romuald tenait finit par se briser :

Toute communication entre nos âmes et nos corps est rompue désormais⁴¹.

Or, c'est justement sur les thèmes du souffle, du vampire, de blessure incurable et de l'union inachevable que l'œuvre fantastique de Gautier et le roman naturaliste, *Thérèse Raquin*, de Zola, se rencontrent. Dans sa fameuse préface de *Thérèse Raquin*, Zola expose sa théorie soi-disant scientifique et il encourage les lecteurs à considérer son roman de ce point de vue. Mais le lecteur peut se rendre facilement compte que beaucoup d'éléments se soustraient à la lecture « scientifique », ou quasi-médicale que Zola semble prescrire. Par exemple, pourquoi les références répétitives jusqu'à l'obsession au « souffle » empoisonné, létal même, de Thérèse ? Pourquoi la plaie sur le cou de Laurent ne guérit-elle jamais, et saigne à l'instar des stigmates ? Pourquoi le souffle de Camille produit-il des effets néfastes après sa mort ? Et surtout pourquoi l'union de Thérèse et de Laurent ne peut-elle s'achever ?

Zola nous dit d'avance que son « étude » physiologique visait à expliquer

l'union étrange qui peut se produire entre deux tempéraments différents⁴²

et bien qu'on puisse trouver facilement des explications qui s'ancrent dans un ordre « naturel », bien plus souvent nous trouvons une causalité surnaturelle ou fantastique qui tient de la tradition allégorique chrétienne⁴³.

D'abord, remarquons que dans *Thérèse Raquin*, comme dans *La Morte amoureuse*, il s'agit de deux unions. La première, entre Camille et Thérèse, est de toutes apparences bizarre et malsaine, puisqu'il s'agit de deux personnes qui ont grandi dans la même maison « comme frère et sœur » et qui ont couché « dans le même lit »⁴⁴. Encore plus curieux, Madame Raquin, dès leur enfance,

avait résolu de les marier ensembleOn parlait de cette union... comme d'une chose nécessaire, fatale⁴⁵.

Toutefois, d'après le symbolisme de la maison, qui est décrite comme un « cloître », et de Madame Raquin, qui est décrite comme une sorte de Dieu omniscient et omnipotent, la relation Camille/Thérèse se présente comme l'union mystique d'Adam et Eve avant la chute. Le désir sexuel, par exemple, ne s'exprime que de manière idéale : ils sont tous les deux sans concupiscence, et donc, selon une logique mystique du mariage, Thérèse peut rester « presque vierge »⁴⁶, même après quelques années de mariage. On remarque aussi des descriptions symboliques de Camille qui suggèrent un Christ : il revient de la mort,⁴⁷ sa mère lui « donne la vie » plus d'une fois,⁴⁸ il est décrit comme quelqu'un dont

le souffle ne meurt jamais⁴⁶

et bien qu'il soit mis à mort par noyade, son esprit reste vivant et son union mystique avec Thérèse reste intacte.

La deuxième union entre Thérèse et Laurent se noue de manière naturelle à l'instant où ils se voient pour la première fois. Comme dans le cas de Romuald, Thérèse a une révélation qui enflamme son désir et qui donne lieu à une deuxième naissance. Par exemple, devant Laurent, la face de Thérèse « s'était comme transfigurée »⁵⁰ et au premier baiser

Elle s'éveillait comme d'un songe, elle naissait à la passion.... A partir de ce jour, elle entra dans sa vie.⁵¹

Avec Camille, Thérèse se sentait « étouffée » et menait une « vie morte »⁵², alors qu'avec Laurent, elle

march(ait) dans (s)on haleine,..... respirait (s)on air⁵³.

Tout comme l'union entre Thérèse et Camille, l'union entre Thérèse et Laurent est « nécessaire et fatale »⁵⁴. Selon le narrateur

Ils faisaient un couple puissamment lié. Ils se complétaient.⁵⁵

Et encore comme le mariage mystique, Laurent et Thérèse se sont unis en

un seul corps et une seule âme pour jouir et souffrir⁵⁶.

Pourtant, Thérèse et Laurent, comme Clarimonde et Romuald, désirent un mariage impossible. Dans les deux couples, une personne déjà mariée de manière indissoluble, et le principe de l'amour transcendantal qui pourrait garantir l'indissolubilité d'une deuxième union est absent ou mort. Dans les deux cas, la deuxième union met en cause la première, mais la première, par des effets surnaturels, empêche l'événement de la deuxième. Une petite différence : dans *La Morte amoureuse* le principe d'amour est mort dès le début, alors que Thérèse et Laurent vont essayer d'*étouffer* ce principe dans la figure de Camille. Quand Laurent et Thérèse conspirent pour noyer Camille pour pouvoir se marier librement, ils considèrent Camille comme un obstacle seulement de son vivant. Ils ne pensent qu'aux inconvénients que Camille pose dans les moments où ils se désirent l'un l'autre. L'intrigue pour Laurent, par exemple, se résume par une simple équation :

Camille mort, il épousait Thérèse⁵⁷.

Mais Laurent, qui ne raisonne qu'en termes pratiques et matérialistes, ne prend pas en compte la possibilité d'un retour fantomatique de Camille pour faire obstacle à son union sur le plan spirituel. En effet, une fois que Laurent noie celui dont « le souffle ne

meurt jamais »,⁵⁸ nous observons une série d'effets fantastiques.

Un premier effet, c'est que l'union future de Laurent et de Thérèse se pose sous la forme d'un conflit *contre* le noyé, comme si son esprit était resté vivant pour troubler leur union. Pour insister sur l'idée, Zola se sert de manière originale d'un symbole traditionnel d'union -le serrement de mains- comme arme :

Il semblait à Laurent et à Thérèse que le sang de l'un allait dans la poitrine de l'autre en passant par leurs poings réunis ; ces poings devenaient un foyer ardent où leur vie bouillait... Le furieux serrement de mains qu'ils échangeaient était comme un poids écrasant jeté sur la tête de Camille pour le maintenir sous l'eau⁵⁹.

Et plus tard, juste avant le mariage, Thérèse et Laurent, hantés par le souvenir de Camille, expriment leur impatience de se marier pour pouvoir « s'unir contre le noyé »⁶⁰.

Un deuxième effet du meurtre, c'est que la force qui avait donné lieu à leur désir d'union se relâche. C'est comme si le meurtre avait exaucé leur désir d'amour :

Ils étaient parvenus à contenter, en tuant Camille, ces désirs fougueux et insatiables... l'amour ne les tentait plus, leurs appétits s'en étaient allés⁶¹.

Après la mort (physique) de Camille, ils ne s'attachent plus qu'à l'*idée* du mariage.

Un troisième effet, c'est que le fantôme de Camille se confond avec Thérèse dans l'esprit de Laurent et celui-là apparaît entre Thérèse et Laurent pour empêcher l'expression de leurs désirs. Laurent rêve, par exemple, que c'est Camille qui lui ouvre la porte quand il frappe chez son amante⁶². Et il voit Camille apparaître aussi entre leurs bouches quand ils s'embrassent :

Laurent vit le noyé s'offrir à son embrassement.⁶³

Camille apparaît même entre leurs corps quand ils essaient de faire l'amour :

Dans son entêtement furieux, toujours (Laurent) allait vers Thérèse, toujours il se heurtait au corps de Camille⁶⁴.

Un quatrième effet, lié au thème du vampirisme, est la blessure inguérissable au cou de Laurent. En luttant avec Camille pendant la noyade, Camille mord son assassin, et la plaie, de façon mystérieuse, restera ouverte. A plusieurs reprises le narrateur nous rappelle que Laurent continue à sentir les dents de Camille et que la blessure saigne plusieurs mois, voire plus d'un an plus tard. Pour Laurent, la guérison de son cou dépend de son mariage avec Thérèse et les baisers de Thérèse vont fermer la plaie :

Décidément il faut que je me marie au plus tôt. Quand Thérèse me tiendra dans ses bras, je ne penserai guère à Camille. Elle m'embrassera sur le cou, et je ne sentirai plus l'atroce cuisson que j'ai éprouvée... Quelques baisers suffiront.⁶⁵

Plus tard on verra que Zola, à l'instar de Gautier, imbrique la métaphore du vampire

dans la tradition du mariage mystique tout en invertissant les effets surnaturels de l'union et du baiser sacrés.

Terrifiés par la ténacité du noyé, le couple, et surtout Laurent, vient à imaginer le jour du mariage comme un jour de « salut »⁶⁶. Toutefois le narrateur se réfère à la fondation de leur union comme le « néant »⁶⁷, un « abîme », un « gouffre ».⁶⁸ Effectivement le mariage ne fait qu'aggraver leurs problèmes. Par exemple, une fois que Thérèse et Laurent sont mariés, le gouffre qui les séparait s'élargit de plus en plus :

Ils étaient mariés et ils n'avaient pas encore conscience de leur nouvel état... Ils s'imaginaient qu'un abîme les séparait encore...ils ne sentaient pas leur union, ils rêvaient au contraire que quelqu'un venait les écarter violemment et les jeter loin l'un et l'autre⁶⁹.

Et la plaie -symbole de l'union qui ne s'achève pas- ne se fermera plus. Remarquons que Zola insiste sur la déchirure au sein du mariage moderne en insistant sur les deux côtés, sacré et civil, et en créant un lien symbolique entre la blessure ouverte du cou de Laurent et l'union inachevable de Thérèse et de Laurent. Voici une description de Laurent à son mariage :

A chaque mouvement de son cou, (Laurent) éprouvait une cuisson ardente qui lui mordait la chair ; son faux col coupait et pinçait la morsure de Camille. Pendant que le maire lui lisait le code, pendant que le prêtre lui parlait de Dieu, à toutes les minutes de cette longue journée, il avait senti les dents du noyé qui lui entraient dans la peau.⁷⁰

Paradoxalement, plus Laurent avance vers une union formelle avec Thérèse, plus il sent sa blessure au cou s'ouvrir. La conclusion d'une telle logique s'annonce déjà : un déchirement total du couple. Même Madame Raquin ressent la perte de son fils et la nouvelle union illégitime entre Thérèse et Laurent comme une blessure saignante :

Elle pensait que la blessure qui saignait toujours en elle, depuis l'affreux accident de Saint-Ouen, était tout aussi vive, tout aussi cruelle au fond du cœur de la jeune veuve... Elle s'accoutuma à l'idée d'acheter un peu de bonheur au prix d'un mariage qui, dans les délicatesses de sa mémoire, tuait de nouveau son fils.⁷¹

C'est Camille, bien entendu, qui déclenche les effets vampiriques, mais Thérèse prendra la relève une fois que son mari est noyé. Dès le mariage officiel de Thérèse et de Laurent, le souffle de Thérèse devient « âcre » et les effets des étreintes sur Laurent de plus en plus nocifs. Rappelons qu'avant le mariage, Thérèse exigeait les embrassements de Laurent pour se sentir unie avec lui, alors qu'après le mariage, elle cherche à les éviter -ce qui rend Laurent encore plus désespéré, puisqu'il persiste à voir le souffle de Thérèse comme le seul remède possible :

Embrasse-moi, lui dit-il en tendant son cou. Embrasse-moi, embrasse-moi, répétait Laurent, le visage et le cou en feu. La jeune femme renversa la tête davantage, pour éviter un baiser... Il désirait que Thérèse le baisât sur la cicatrice, il comptait que le baiser de cette femme apaiserait les mille piqûres qui lui déchiraient la chair.⁷²

Mais, en tant que médium du souffle infecte de Camille, le souffle et les embrassements de Thérèse ne lui font que du mal :

Quand les lèvres de Thérèse s'étaient trouvées froides sur la cicatrice brûlante, il avait souffert davantage. Ce baiser obtenu par la violence venait de le briser⁷³.

Le mariage de Thérèse et Laurent ne chasse pas non plus le fantôme de Camille de leur lit. Tous les deux avaient pensé qu'un mariage légitime mettrait fin à cet obstacle à leurs relations amoureuses. Mais à chaque fois que Thérèse et Laurent essaient de consommer leur nouvelle union, l'esprit ou le souffle de Camille intervient pour les bloquer. Quelques exemples :

Le spectre de Camille évoqué venait de s'asseoir entre les nouveaux époux.... Thérèse et Laurent retrouvaient la senteur froide et humide du noyé dans l'air chaud qu'ils respiraient ; ils se disaient qu'un cadavre était là, près d'eux... Nous avons tué Camille, et son cadavre est là, étendu entre nous, glaçant nos membres.⁷⁴

Il y avait entre eux une large place. Là couchait le cadavre de Camille.... C'était comme un obstacle ignoble qui les séparait.... Ils respiraient l'odeur infecte de ce tas de pourriture humaine.... La présence de cet immonde compagnon de lit les tenait immobiles, silencieux, éperdus d'angoisse.... (Laurent) pensait que le noyé venait se coucher entre eux, pour les empêcher de s'étreindre⁷⁵.

Au cas où la causalité des effets fantastiques produits par Camille resterait floue, le narrateur nous dira en clair que l'union entre Thérèse et Laurent est un échec parce que Thérèse reste liée de façon indissoluble à son premier mari :

Lorsque les meurtriers croyaient avoir achevé l'assassinat et pouvoir se livrer en paix aux douceurs de leurs tendresses, leur victime ressuscitait pour glacer leur couche. Thérèse n'était pas veuve, Laurent se trouvait être l'époux d'une femme qui avait déjà pour mari un noyé⁷⁶.

Ici Zola s'appuie nettement sur la même tradition mystique (ou plutôt sur la même *logique inversée* de cette tradition) que Gautier.

Pour éviter sa mort symbolisée par le fantôme de Camille, Laurent, comme Romuald qui doit re-tuer Clarimonde, conclut qu'il faut tuer de nouveau, et une fois pour toutes, le noyé.

Laurentse demanda comment il pourrait bien faire pour tuer à nouveau Camille⁷⁷.

Mais, contrairement à Romuald, qui finit par prendre assez de distance vis-à-vis de sa hantise pour pouvoir lui survivre, les deux amants n'arrivent pas à exorciser la leur et finissent par se suicider. Zola conclut la description de leur suicide avec une dernière image aussi frappante qu'improbable : ils réussissent enfin à s'unir, mais seulement au moment de la mort et dans la mort :

Ils tombèrent l'un sur l'autre, foudroyés, trouvant enfin une consolation dans la mort. La bouche de la jeune femme alla heurter, sur le cou de son mari, la cicatrice qu'avaient laissée les dents de Camille⁷⁸.

Finalement, les deux âmes coupables se rejoignent et leur désir d'union n'est exaucé (s'il s'agit vraiment d'un exaucement) que lorsque leurs corps sont morts, et de plus, c'est toujours par l'intermédiaire de la morsure, ce signe d'un premier mariage indestructible.

La conclusion de ce roman nous ramène à nouveau aux textes de Gautier, et à tous les exemples d'unions impossibles dans l'actualité ou des liens empêchés par un autre lien du passé qui est indestructible. Même dans les cas des soi-disant « réussites » d'union chez Gautier - la critique cite souvent *Spirite* comme exemple- il faut reconnaître que, comme dans le cas de *Thérèse Raquin*, la réussite n'arrive qu'avec la mort. Si l'on croit déjà à l'histoire racontée de seconde main par le narrateur, Malivert doit tout de même mourir avant de pouvoir s'unir à Spirite.

La filiation des idées sur l'union ratée chez Gautier et chez Zola permet encore une fois de mettre en question les frontières que Zola et la critique érigent entre lui et Gautier et entre le romantisme et le naturalisme. Si l'on parle d'une comparaison formaliste ou stylistique, Zola avait sans doute raison. De plus, les oeuvres des deux auteurs sont trop vastes et trop variées pour qu'on puisse dire quoi que ce soit de concluant au niveau global. Mais si on se limite à ce point précis des représentations de l'union entre êtres humains et les liens, implicites ou explicites, que ces représentations tiennent avec une logique culturelle de modernisation et du déplacement des valeurs et des institutions chrétiennes, les frontières deviennent soudain moins nettes. On a vu que ces deux auteurs emploient le fantastique pour représenter les unions et leurs déboires, que le fantastique a un fonction allégorique et que le niveau allégorique emprunte beaucoup à la tradition allégorique mystique/chrétienne. Certes, nous n'avons considéré seulement que deux échantillons textuels, mais d'autres textes des deux auteurs, (par exemple *Arria Marcella*, *Le Pied de momie* et *Spirite* de Gautier, et *La Confession de Claude*, *Une Page d'amour* et *La Bête humaine* de Zola) pourraient être relus de la même manière.

Si Zola s'acharne à nier tout élément qui pourrait l'unir à Gautier, s'il se révolte contre les romantiques (qu'il a tant adorés dans sa jeunesse), il se peut que nous assistions à encore une union ratée : Zola essaie de (se) convaincre de sa séparation définitive (de son divorce) d'un passé culturel qui le hante encore.

Scott M. SPRENGER
Brigham Young University

NOTES

1. Tzevetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970.
2. Voir « The Devil's Discourse » de Virginia M. Mario, in *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 8, n. 3, 1997, p. 331-342, pour une critique intelligente de Todorov et une excellente justification comme forme moderne d'allégorie.

3. Fabre Jean, *Le Miroir de la sorcière : essai sur la littérature fantastique*, Paris, Corti, 1992, p. 66.
4. Zola, *Documents littéraires*, Paris, Charpentier, 1881, p. 56. Je souligne.
5. *Ibid.* p. 138, p. 152.
6. Zola, *Correspondance*, éditée sous la direction de B.H. Becker, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1978, tome III, p. 197. Je souligne.
7. *Ibid.*, tome IV, p. 103.
8. Zola, *Documents littéraires, op. cit.*, p. 143.
9. Paolo Tortonese, *La Vie extérieure ; essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, Paris, Archives des Lettres modernes, n° 252, Minard, 1995, p. 17.
10. Zola exprime la persistance de croyances et habitudes anciennes dans le monde moderne dans « La République et la littérature », in *Le Roman expérimental* (Paris, Flammarion, 1971), p. 345 : « On ne fait pas d'un peuple une équation. Voyez la France de 1789. Elle avait derrière elle des siècles de monarchie ; c'étaient des coutumes, des usages, une façon de penser, une manière d'être, qui déterminaient ce qu'on nommait la société française... Eh bien ! On a beau vouloir transformer violemment la France de 89, elle s'est trouvée monarchique, après une des plus terribles secousses qui aient bouleversé un Etat... C'était simplement que l'élément humain, depuis si longtemps pétri par les siècles de monarchie, n'avait pas pu se plier du coup à la république, malgré la pression révolutionnaire ».
11. Pour une lecture psychanalytique développée à fond, voir Susan L. Rogers, « The Eye/I of the Vampire : Lacanian subjectivity in t. Gautier's « La Morte amoureuse », p. 169-185. Voir aussi Natalie David-Weill, *Rêve de pierre : la quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève, Droz, 1989.
12. P. 44.
13. *La Morte amoureuse*, in *L'Oeuvre fantastique : Nouvelles*, Paris, Classiques Garnier, 1992, tome I, p. 76.
14. *Ibid.*, p. 76.
15. *Ibid.*, p. 80.
16. *Ibid.*, p. 85-86.
17. *Ibid.*, p. 80.
18. *Ibid.*, p. 77.
19. *Ibid.*, p. 78.
20. *Ibid.*, p. 77.
21. *Ibid.*, p. 78.
22. *Ibid.*
23. *Ibid.*, p. 79.
24. *Ibid.*, p. 93.
25. Actes 9, 18.
26. *La Morte amoureuse, éd. cit.*, p. 119.
27. *Ibid.*, p. 77.
28. *Ibid.*, p. 84.
29. *Ibid.*, p. 89.
30. *Ibid.*, p. 79.
31. *Ibid.*, p. 81.
32. *Ibid.*
33. *Ibid.*
34. *Ibid.*, p. 93.
35. *Ibid.*, p. 90.
36. *Ibid.*
37. *Ibid.*
38. Cf Alain Montandon, « Gautier et Balzac ; A propos de « La Morte amoureuse », in *BSTG* n° 15, 1993.
39. *La Morte amoureuse, éd. cit.*, p. 80.
40. *Ibid.*, p. 98.
41. *Ibid.*, p. 102.
42. Zola, p. 25.
43. Pour une lecture intéressante des effets surnaturels chez Zola, et surtout du thème du vampirisme, voir Patricia Flanagan Behrendt, « Vampirism as Social Metaphor in Zola's Thérèse Raquin », *European-*

Studies-Journal, 1985 ; 2 :2, p. 32-40.

44. *Thérèse Raquin*, Paris, Gallimard, 1979, p. 40.
45. *Ibid.*, p. 40.
46. *Ibid.*, p. 72.
47. *Ibid.*, p. 38.
48. *Ibid.*
49. *Ibid.*, p. 90.
50. *Ibid.*, p. 72.
51. *Ibid.*
52. *Ibid.*, p. 75.
53. *Ibid.*, p.77.
54. *Ibid.*, p. 71.
55. *Ibid.*, p.83.
56. *Ibid.*, p. 159.
57. *Ibid.*, p.93.
58. *Ibid.*, p. 58.
59. *Ibid.*, p. 121.
60. *Ibid.*, p. 158.
61. *Ibid.*, p. 140.
62. *Ibid.*, p. 154, p. 155.
63. *Ibid.*, p. 155.
64. *Ibid.*
65. *Ibid.*, p. 156.
66. *Ibid.*, p. 162.
67. *Ibid.*, p. 161.
68. *Ibid.*, p. 163.
69. *Ibid.*, p. 182.
70. *Ibid.*, p. 182-183.
71. *Ibid.*, p. 168-169.
72. *Ibid.*, p. 193.
73. *Ibid.*
74. *Ibid.*, p. 189-p. 191.
75. *Ibid.*, p. 205.
76. *Ibid.*, p. 207.
77. *Ibid.*
78. *Ibid.*, p. 301.

LOEUVRE OBJECTIVE ET L'ECRITURE ARTISTE : GAUTIER ET LE NATURALISME

En choisissant un sujet paradoxal, j'ai voulu rendre hommage au goût prononcé qu'avait Gautier pour les paradoxes. On se souvient de sa phrase :

Le paradoxe est un fruit vert qui, mûri par le temps, devient une vérité¹

Affirmer l'existence d'une filiation entre la mouvance naturaliste et l'œuvre de Gautier pouvait paraître absurde autrefois. Je crois que le temps est venu pour que de ce fruit - désormais mûr - éclore une vérité. L'histoire littéraire, telle que nous pouvons la pratiquer aujourd'hui, ne peut plus être naïve, et elle ne peut se limiter à relever les affinités les plus apparentes entre phénomènes, s'appuyant le plus souvent sur l'idéologie explicite ; elle doit désormais s'attacher aux parentés implicites et secrètes.

Avouons-le: ce paradoxe aurait choqué les protagonistes mêmes de cette histoire. Gautier se serait indigné qu'on lui attribue la paternité d'un quelconque réalisme, et Zola n'aurait jamais n'aurait jamais admis que le naturalisme pût être redevable de la moindre dette à l'œuvre de Gautier. Mais il est plus acceptable pour nous, ce paradoxe, à condition d'en préciser la portée et d'en nuancer la signification. C'est pourquoi je pense qu'il faudrait réexaminer des notions telles que celles d'« œuvre objective », inventée par Gautier, ou d'« écriture artiste », lancée par les frères Goncourt, et plus généralement réfléchir sur la pratique de la description, qui fournit le principal terrain où Gautier et les naturalistes se rencontrent.

Mais nous ne découvrons peut-être rien, parce que déjà à l'époque du naturalisme quelqu'un avait réfléchi à cette question: l'un des plus grands critiques du XIX^e siècle, Paul Bourget, avait justement établi, dès 1878, un rapport entre le roman naturaliste et l'héritage de Gautier. Paul Bourget montre à ce sujet une perspicacité étonnante, une capacité rare de déjouer les pièges des doctrines, de briser les préjugés, de révéler ce qui se cache derrière l'écran des sympathies et des antipathies superficielles.

J'ai été tellement persuadé en le lisant, que je me suis demandé si ma communication, au fond, ne pouvait se réduire à la simple lecture de quelques extraits de ses textes. Si j'introduis quelques phrases à moi entre deux citations, c'est donc à regret, et simplement pour respecter la tradition qui l'exige : comme Gautier, dans *Les Jeunes-France*, doit se plier à l'« habitude de mettre quelque chose » après la préface, « pour avoir le prétexte de faire une table »².

Nous sommes en 1878, Gautier est mort depuis six ans, Flaubert vient de couronner son œuvre par les *Trois contes*, Edmond de Goncourt a entamé la deuxième partie, solitaire, de son œuvre, Émile Zola a connu le succès de *L'Assommoir*. Paul Bourget a 26 ans, il a surtout écrit des vers, et collabore à la presse par des articles de critique. Nous sommes encore loin des *Essais de psychologie contemporaine*, recueillis en 1883 et

écrits à partir de 1881³. C'est un Bourget débutant qui publie dans l'hebdomadaire *La vie littéraire* l'article dont je m'occupe : « La genèse du roman contemporain »⁴, concernant l'école de romanciers « ramassée autour de MM. Flaubert et Goncourt ». C'est un type de roman à la fois « très populaire » et « très littéraire » qui s'est imposé avec eux: Bourget évoque les « innombrables éditions de *Mme Bovary*, de *l'Assommoir*, de la *Fille Élisa* et du *Nabab* ». De ce « grand roman contemporain », qui n'est pas seulement une agglomération d'œuvres disparates, mais une réalité littéraire historiquement nouvelle, Bourget veut élucider la genèse, en examinant ce qu'il doit à Stendhal, à Balzac, à Théophile Gautier, et à Flaubert (qui est à la fois père et fils dans cette reconstruction généalogique).

Balzac d'abord : le roman moderne lui doit beaucoup, et notamment lui est redevable d'une pratique nouvelle de la description. Ces descriptions, qui « jetaient Sainte-Beuve hors de lui », prennent une place inouïe dans ses romans: mais quelle fonction assument-elles, quel est leur rôle vis-à-vis du récit? Quel intérêt peuvent-elles avoir pour le lecteur? Bourget répond en s'appuyant sur la théorie du milieu: les décors, les objets matériels expliquent et révèlent le personnage qu'ils entourent, comme la coquille révèle au naturaliste « l'être disparu qui l'habitait »⁵, parce que « la civilisation répète la nature »⁶.

Cette formule romanesque, avec d'autres recettes, a subi par la suite des transformations apportées par deux influences opposées: celle de Stendhal et celle de Théophile Gautier.⁷ Stendhal se distingue par un caractère double, d'un côté la tendresse, la mélancolie, la volupté italiennes; de l'autre, la philosophie « du dix-huitième siècle empirique, sèche comme un théorème de géométrie ». Il croit donc, avec Condillac,

que la sensation transformée explique toutes les idées et tous les sentiments.

Chez Stendhal, à côté de la grâce et de la passion milanaises, nous rencontrons un procédé de psychologue du dix-huitième siècle. Voici de quoi il s'agit :

Ce procédé, écrit Bourget, consiste à considérer une âme humaine quelconque comme une simple collection d'états de conscience. Au lieu de voir avec les Cartésiens et avec Leibnitz une substance indépendante dans le Moi pensant, l'école empirique fait de ce moi un total, une addition de phénomènes psychologiques reliés entre eux en vertu des lois de l'association des idées. C'est l'opinion hasardée par Locke, puis soutenue par Hume en Angleterre; en France, c'est la thèse courante de Condillac et de ses élèves, jusqu'à Destutt de Tracy. Étudier un personnage, c'est donc établir une série de petits faits extérieurs. On voit du coup l'importance de la découverte pour un romancier.

Bourget ne cite pas ici, parmi les disciples de Condillac, le dernier dans l'ordre chronologique, Hippolyte Taine. On sait pourtant qu'il a suivi ses cours à l'École des Beaux-Arts, et qu'il a lu, à coup sûr, *De l'intelligence*, paru en 1870. Ces phrases le montrent très clairement. On sent l'influence de la lecture de Taine dans cette conception du sujet comme agrégation aléatoire d'états de conscience, succession imprévi-

sible de jaillissements sensoriels et mémoriels, feu d'artifice dont nos idées les plus distinctes ne sont que la cime visible, alors qu'au-dessous s'agite dans l'obscurité une masse dynamique d'« idées, images, sensations, impulsions », qui constitue notre inconscient (que Taine appelle le « moi obscur »)⁸.

On sent la présence de Taine dans ces références à la philosophie britannique, à l'associationnisme; mais surtout on détecte sa pensée derrière une affirmation de Bourget qui me paraît capitale pour nous. Dans l'évolution moderne du roman, dit Bourget, on passe de « l'association des idées » à « l'association des images ». Ce passage, qui correspond à une vision psychologique nouvelle et à une nouvelle forme romanesque, se réalise avec Flaubert, alors que Stendhal « ne l'a même pas soupçonné »; mais attention, il s'est produit grâce à l'influence déterminante de Théophile Gautier.

De l'esprit comme association d'idées à l'esprit comme association d'images: voyons de plus près ce que cela signifie.

Stendhal, resté « idéologue », non seulement ne conçoit pas le rôle psychologique de l'image, se limitant à celui de l'idée, mais, par là même, ne peut soupçonner les profondeurs de l'inconscient⁹. Voilà comment Bourget a absorbé la doctrine de Taine: en passant d'une psychologie de l'idée à une psychologie de l'image, on élargit le regard vers l'inconscient. Cet élargissement, Bourget le constate chez les frères Goncourt, sensibles à l'« inachevé de l'être vivant » et au « devenir de nos facultés »¹⁰. Il le constate surtout chez Flaubert, disciple involontaire de Stendhal dans l'analyse algébrique de l'esprit, mais séparé de lui par le style¹¹, et également séparé de lui par la psychologie des images. *Madame Bovary* est donc un livre stendhalien, aux yeux de Bourget, parce que scientifique, mais il est aussi profondément anti-stendhalien parce que l'esprit de la protagoniste est conçu et présenté comme une agrégation d'images:

J'ai dit que chez M. Flaubert la théorie de Stendhal avait abouti à constituer les caractères, non plus par des associations d'idées mais par des associations d'images: ainsi la tête de Mme Bovary est comme un kaléidoscope où des tableaux innombrables, créés par le souvenir des lectures ou des choses vues, se succèdent, se heurtent, se détruisent, se mêlent. Il y a une sorte de lutte pour la vie et celui qui triomphe, demeurant un moment immobile devant l'imagination, entraîne avec lui la volonté.

Je cite *in extenso*, parce que cela concerne de très près notre sujet: on s'en aperçoit en lisant la suite:

Ce passage de l'idée à l'image procède plus particulièrement du grand artiste que j'ai cité: Théophile Gautier. Si Balzac a fourni au roman contemporain sa conception initiale, si Stendhal, par la seule contagion de son influence, a introduit le haché-menu du petit fait dans la composition des caractères, on peut affirmer que Théophile Gautier, pour employer une spirituelle métaphore qui lui était chère, a passé son « moule à gaufres » aux écrivains de l'école naturaliste, et qu'avec des nuances infiniment diverses, leur prose se rattache à sa prose.

Voilà résumée, dans un raccourci saisissant l'histoire du roman au XIX^e siècle. Elle est certainement partielle; elle est néanmoins très juste. En tous les cas, elle réserve à

Gautier une place de premier plan que je trouve justifiée. Selon cette perspective, Gautier se situe au point névralgique où le double modèle balzacien et stendhalien bascule en quelque chose de nouveau, en une expérience littéraire plus sensorielle parce que plus sensorielle. Le naturalisme, toujours dans cette perspective, constitue, d'abord avec Goncourt et Flaubert, puis avec Zola, non pas une accentuation de la démarche analytique vis-à-vis de la réalité (qui était déjà entièrement acquise au roman), mais une déviation *imagiste* dans le rapport à la réalité. Tout en conservant la dimension heuristique qui avait culminé dans l'œuvre des deux maîtres disparus (Stendhal, Balzac), le roman acquiert une dimension proprement visuelle, formelle, évocatrice qui lui était jusqu'alors inconnue.

L'alternative entre interprétation et vision se fait plus claire, même si la pratique des romanciers, plus savante que jamais, dissimule cette opposition grâce à des techniques et des procédés d'écriture qui agencent habilement l'idée, le récit, et la description. Pourquoi insister alors sur cette alternative? Parce qu'elle nous permet de séparer un réalisme conçu comme recherche du fonctionnement profond, d'un réalisme comme description du monde, tel qu'il se présente à nos yeux. L'« œuvre objective », que Gautier prône dans l'avant-propos du *Capitaine Fracasse*, relève de ce deuxième réalisme. Faut-il l'appeler plutôt objectivisme?

Sans cette séparation, nous n'aurions pas le hiatus dans lequel nous pouvons insérer le rôle historique de Théophile Gautier. Elle nous est donc précieuse, si nous voulons mieux comprendre les retombées les moins évidentes de son œuvre. Voyons comment s'y prend Paul Bourget. Ayant d'abord défini Gautier comme l'homme le plus sceptique de son époque, Bourget relie ce scepticisme profond à son intérêt pour la forme.

Ce feuilletoniste, écrit-il, en arriva du premier coup à la sagesse du culte bouddhiste. Préoccupé très fortement par la Mort, persuadé de l'inanité finale des choses, ce grand Poète réduisit ses certitudes à deux : il y a des mots, et il y a des formes. Reproduire les formes avec des mots adéquats devint l'unique préoccupation de sa pensée. Il organisa sa vie avec un parfait bon sens; il se donna, la plume en main, toutes les visions de couleurs qu'un homme d'Occident peut se procurer. Romans et feuilletons, salons et poèmes, autant de prétextes à parcourir l'Univers des yeux.

On dirait que l'œuvre de Gautier est constituée comme la « tête » de Madame Bovary. Le moi de Gautier, je veux dire le moi qu'il met en place dans son écriture, et qu'il fait partager à ses lecteurs, est le produit du libre jeu des images qui parcourent l'homme, qui surgissent de la sensation, émergent de la mémoire, s'entrechoquent et se succèdent sur l'écran de l'esprit. Le moi ainsi mis en place par l'œuvre est précisément ce sujet aléatoire, soumis aux imprévus de la sensation, fragilisé par la dépendance contractée envers l'extérieur, ce sujet que Taine avait envisagé. Mais, tout creux qu'il est, ce moi peut encore se poser comme sujet hédoniste, qui s'accorde dans le spectacle du monde un dernier plaisir de libertin, comme une ribote de vieux sceptique. C'est le spectacle que Fortunio se donne chez lui, à travers ses fenêtres équipées de dioramas changeants.

La conscience du vide intérieur, le sentiment de fragilité assumé, débouchent sur un amour des formes qui valorise la sensation ; mais les satisfactions du regard physique sont encore naïves par rapport à celles du regard artistique, qui les dépasse. Lorsque la forme n'est plus seule, mais s'allie aux mots, lorsque les mots créent la forme qu'ils imitent, alors le moi atteint le plaisir suprême, qui est simplement d'être là, face au monde. La consolation par les arts n'est peut-être que ce geste, par lequel un sujet évidé s'accroche, grâce aux sens et à la parole, aux fantômes qui seuls lui apportent une consistance.

Il faut donc qu'un « style » (c'est le mot de Bourget) se mêle à la capacité de sentir, de percevoir. Ce style sensoriel, Gautier l'a possédé, l'a pratiqué et l'a transmis. Voici comment Bourget cherche à le définir :

De là ce style, le plus inventé qu'il y ait eu. Ce qui rend la phrase de Gautier particulièrement remarquable, c'est qu'elle a toutes les qualités. Précise comme les formules de Montesquieu, aussi nombrée que les périodes de Chateaubriand, aussi colorée que les peintures de Rabelais, elle s'assouplit comme celle de Voltaire, se serre et se sangle comme celle de M. Flaubert, et sa technicité est aussi complète que les nomenclatures de Balzac.

Voilà que l'instrument est défini ; mais sa principale fonction, son efficacité, ne le sont pas encore. Bourget poursuit :

Mais, par-dessus tout, elle a ce que j'appellerai, faute d'un meilleur terme, les trois dimensions, c'est-à-dire qu'elle produit sur l'esprit du lecteur l'impression d'un objet placé dans l'espace et quasi-tangible. Le monde extérieur a cinq portes qui sont les cinq sens pour nous entrer dans l'âme. L'oreille entend, les mains palpent, les yeux regardent, l'odorat flaire, le palais goûte, et la concrétion de l'objet nous saisit. Nous le sentons réel. Trouver une combinaison de mots qui égale cela, construire une phrase en dehors de nous et qui parle aux cinq sens, tel est le tour de force que Gautier a exécuté mille fois.

De ce passage, je retiendrai moins la référence aux trois dimensions que le sentiment de présence issu de l'écriture *objective* de Gautier. C'est l'écriture qui fait apparaître parce qu'elle fait voir, entendre, toucher.

On se souvient de la « sorcellerie évocatoire » que Baudelaire attribue à Gautier¹². Les mots donnent au monde un supplément d'être. Mais il le font à travers l'évocation sensorielle, parce que le seul contact entre le moi et le monde est assuré par les sens. La sensation est donc à la fois ce qui constitue le moi et ce qui lui permet de se situer dans le monde.

L'écriture objective que Gautier a inventée est donc une manière de rendre l'objet tangible. C'est pourquoi elle a été reprise par les naturalistes, qui s'en sont servis à leurs fins propres.

Lorsque les romanciers contemporains, à la suite de Balzac, ont voulu constituer autour de leurs personnages des milieux réels et concrets, ils ont naturellement rencontré la manière de Gautier, et c'est à son école que se sont formés les deux maîtres avoués du groupe appelé naturaliste, Flaubert et de Goncourt.

Voyez comment la « manière de Gautier », selon Bourget, est reprise par les naturalistes, et mise au service de la constitution de « milieux réels et concrets ». Flaubert et Goncourt, maîtres et initiateurs du naturalisme, doivent à Gautier leur capacité d'évocation par les mots, alors qu'ils ne lui doivent évidemment pas la théorie et la pratique du milieu. On pourrait dire, par une formule certes trop succincte, que le naturalisme naît là où se croisent l'héritage de Balzac et de Stendhal d'un côté, celui de Gautier de l'autre.

Chez Zola, nous retrouvons presque à l'identique cette justification naturaliste de l'écriture objective, qui en fait l'instrument d'une entreprise réaliste. Instrument détourné, si l'on veut, parce qu'il n'a pas été conçu par Gautier dans ce but. Zola s'est clairement exprimé sur ce point dans un article de 1880, intitulé « De la description »¹³.

Il y aborde l'une des grandes questions que posait sa propre pratique romanesque, et que les polémiques contre lui avaient rendu patente. On sait qu'on reprochait, à Zola et à son école, des excès descriptifs : on se moquait des longues nomenclatures de victuailles dans *Le Ventre de Paris*, on se lassait des interminables tableaux de Paris dans *Une page d'amour*. Zola tente donc une apologie personnelle, tout en esquissant une théorie générale. Et l'argument principal auquel il a recours est le même que celui que Paul Bourget utilisait à propos de Balzac d'abord, des naturalistes ensuite. C'est encore le discours du milieu.

Zola l'aborde en passant par un bref historique de la description : il affirme que les personnages, dans le roman du XVII^e siècle, sont « des créations purement intellectuelles sur un fond neutre, indéterminé, conventionnel » ; ils sont « de simples mécaniques à sentiments et à passions, qui fonctionnent hors du temps et de l'espace ». La nature reste en dehors du cadre littéraire, elle paraît superflue ou inintéressante. Le XVIII^e siècle lui rend une place, mais « dans des dissertations philosophiques ou dans des partis pris d'émotion idyllique » : ces deux modalités déplaisent à Zola, qui veut saisir la nature par le regard scientifique. Il doit reconnaître que l'explosion de la description littéraire précède l'affirmation d'une volonté scientifique chez les écrivains. La description est d'abord mise à la mode par le romantisme : « Enfin, notre siècle arrive, écrit Zola, avec les orgies descriptives du romantisme, cette réaction violente de la couleur ».

La passion descriptive des romantiques n'est qu'un premier pas, ou plutôt un début confus, dangereux dans son exagération, mais utile parce qu'il est rapidement dépassé par l'effort de maîtrise qu'accomplissent les réalistes. Zola écrit :

[...] l'emploi scientifique de la description, son rôle exact dans le roman moderne, ne commence à se régler que grâce à Balzac, Flaubert, les Goncourt, d'autres encore.

En quoi consiste cet emploi « réglé » ? En une subordination de la description à la narration et en une subordination du décor au personnage. La finalité du roman est la

connaissance d'une réalité humaine complexe, à la fois sociale et psychologique: l'instrument principal de cette connaissance, c'est le système des personnages dans le récit, la description n'étant qu'instrument de l'instrument (si je puis dire), parce qu'elle est au service du personnage et du récit.

« Décrire n'est plus notre but », dit Zola, en sous-entendant que c'était là celui des romantiques ; et il précise: « nous voulons simplement compléter et déterminer ». La description est justifiée comme « une nécessité de savant, et non un exercice de peintre ». « Cela revient à dire - ajoute Zola - que nous ne décrivons plus pour décrire, par un caprice et un plaisir de rhétoricien. » Ce caprice était justement le caprice de ceux qui, comme Gautier, ne se souciaient pas du but de la description, pensant que le plaisir qu'elle apportait était une raison suffisante pour la pratiquer.

Zola sait très bien que Gautier a affiné l'instrument descriptif et a fourni aux naturalistes l'un des principaux outils de leur travail. Mais il ne veut pas le reconnaître, parce qu'il craint la dérive descriptive, il veut absolument éviter de tomber dans la description pour la description.

J'ai dit parfois que j'aimais peu le prodigieux talent descriptif de Théophile Gautier. C'est que je trouve justement chez lui la description pour la description, sans souci aucun de l'humanité. Il était le fils direct de l'abbé Delille. Jamais, dans ses œuvres, le milieu ne détermine un être; il reste peintre, il n'a que des mots comme un peintre n'a que des couleurs. Cela met dans ses œuvres un silence sépulcral; il n'y a là que des choses, aucune voix, aucun frisson humain ne monte de cette terre morte.

Comme tout cela est à la fois très injuste et très juste! Cette inhumanité de l'œuvre, nous la connaissons bien, nous qui l'apprécions¹⁴; ce silence sépulcral, nous savons quel prix il peut avoir, chez l'auteur d'*Arria Marcella*. Mais Zola ne pouvait pas accepter ce qu'il savait pourtant constater. Ses intérêts étaient ailleurs: il fallait absolument qu'il rejette la tentation d'une pratique descriptive autonome, purement hédoniste et esthétique. C'est pourquoi il devait condamner Gautier.

Mais, en rejetant ce maître inavouable, il s'en attribue deux autres, Flaubert et Goncourt. Ceux-là, à son avis, ont évité la description inutile.

Flaubert surtout, qui aurait toujours maintenu le rapport strict et les proportions exactes entre décor et personnage.¹⁵ Zola cite en modèle *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale*, mais il se garde bien de citer *Salammô*, qui, selon l'aveu de Flaubert lui-même¹⁶, n'est pas un modèle d'équilibre, la description prenant le dessus sur la narration.

Quant aux Goncourt, Zola reconnaît qu'ils « ne restent pas toujours dans la rigueur scientifique de l'étude des milieux », et qu'ils pratiquent un type de description qui n'est pas « uniquement subordonnée à la connaissance complète des personnages ».

Eux aussi, comme Gautier, « se laissent aller au plaisir de décrire, en artistes qui jouent avec la langue et qui sont heureux de la plier aux mille difficultés du rendu ». Faut-il donc les condamner? Non, parce qu'ils savent malgré tout mettre « leur rhéto-

rique au service de leur humanité », en transformant leurs textes en « sensations éprouvées devant un spectacle ». S'il n'est pas là en tant que personnage à analyser, l'homme est là en tant qu'être sensible dont on met en place la vision, subjectivement.

L'homme apparaît, se mêle aux choses, les anime par la vibration nerveuse de son émotion. Tout le génie des Goncourt est dans cette traduction si vivante de la nature, dans ces frissons notés, ces chuchotements balbutiés, ces mille souffles rendus sensibles. Chez eux, la description respire.

L'écriture artiste des Goncourt serait donc une écriture sensorielle, que Zola cherche à récupérer, malgré son rapport évident avec la description esthétique de Gautier. Et s'il sent qu'il lui faut la récupérer, c'est parce qu'il sait bien que lui-même l'a pratiquée. Au point qu'il se sent obligé, dans le même article, de s'excuser d'avoir écrit les cinq tableaux de Paris dans *Une page d'amour*, petit ou grand péché descriptif dont il demande l'absolution.

Ainsi, l'héritage est d'autant plus rejeté qu'il est profondément ressenti, et a tout le poids de la mauvaise conscience. Ce que les naturalistes ont reçu en héritage de Gautier est donc encadré dans une nouvelle règle littéraire, qui cherche à en brider les conséquences. Mais ce legs est d'autant plus dangereux qu'il contamine les héritiers, il les pousse toujours vers le péché esthétique et sensoriel, et que les efforts pour désamorcer cette tentation sont vains. Zola aussi a trop décrit, Zola aussi s'est laissé aller à la contemplation du monde à travers les mots. Lui aussi nous a transmis une interrogation poétique sur ce que Baudelaire appelait « l'attitude mystérieuse des objets de la création »¹⁷, et a répondu à ce qui était pour Mallarmé, dans *Toast funèbre*, « le devoir / Idéal que nous font les jardins de cet astre ».

Paolo TORTONESE
Université de Savoie

Notes

1. « Paris futur », *Caprices et zigzags*, Hachette 1865, p.370.
2. Théophile Gautier, *Oeuvres, choix de romans et de contes*, « Bouquins » Robert Laffont, p. 23.
3. Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine, études littéraires*, éd. A. Guyaux, Paris, Gallimard, 1993.
4. Paul Bourget, « La genèse du roman contemporain », *La Vie littéraire*, 15 et 22 août 1878, p.1.
5. « Il ne s'agit plus pour l'écrivain de développer devant nos yeux une tapisserie bariolée et de nous amuser l'imagination. Il s'agit de rechercher les causes et d'expliquer un caractère. Comme une coquille révèle au naturaliste par sa structure intime la structure intime de l'être disparu qui l'habitait il y a des milliers d'années, ainsi une ville, une maison, une chambre, par l'intime étude de leurs singularités, révèlent au psychologue les singularités de tempérament et de mœurs de la créature humaine qui a vécu là. » Paul Bourget, *op. cit.*
6. « Mais le coup de génie fut d'appliquer cette loi de dévolution à l'univers psychologique et de reconnaître, comme fit Balzac, que la civilisation répète exactement la nature, en sorte que la créature humaine pétrie et façonnée par toutes les circonstances ambiantes de l'état social donne naissance à des centaines d'espèces absolument distinctes, qu'on nomme les gens de métier. » *ibid.*

7. « Je vais montrer en quoi deux autres écrivains, dont les noms jurent d'être accouplés, Stendhal et Gautier, ont puissamment modifié, par leur influence et sans le savoir, les formules léguées par Balzac » *ibid.*
8. « Au sortir de ce point de vue, on s'aperçoit qu'il n'y a rien de réel dans le moi, sauf la file des événements; que ces événements, divers d'aspect, sont les mêmes en nature et se ramènent tous à la sensation; que la sensation elle-même, considérée du dehors et par ce moyen indirect qu'on appelle la perception extérieure, se réduit à un groupe de mouvements moléculaires. Un flux et un faisceau de sensations et d'impulsions, qui, vus par une autre face, sont aussi un flux et un faisceau de vibrations nerveuses, voilà l'esprit. Ce feu d'artifice, prodigieusement multiple et complexe, monte et se renouvelle incessamment par des myriades de fusées; mais nous n'en apercevons que la cime. Au dessous et à côté des idées, images, sensations, impulsions éminentes dont nous avons conscience, il y en a des myriades et des millions qui jaillissent et se groupent en nous sans arriver jusqu'à nos regards, si bien que la plus grande partie de nous-mêmes reste hors de nos prises et que le moi visible est incomparablement plus petit que le moi obscur. » Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, Hachette, 1870, p.7.
9. « Il est demeuré abstrait, philosophique, et je répète le mot parce qu'il date : idéologue. Par amour de l'énergie, il n'a choisi que des héros parfaitement maîtres d'eux et se connaissant comme Machiavel. Par cela même il s'est mutilé. Il ne comprend pas et ne reproduit pas l'arrière-fonds inconscient de la nature humaine. Il se remue en nous une continue et ténébreuse végétation intérieure de sentiments et de pensées; un moi nouveau s'élabore, tout différent du moi que nous croyons être. » Paul Bourget, *op.cit.*
10. « Cet inachevé de l'être vivant, ce, les frères de Goncourt l'ont merveilleusement senti ; pour le symboliser, ils ont inventé une tournure par l'imparfait que se rappellent certainement ceux des lecteurs qui ont étudié le début de *Germinie Lacerteux*. » *ibid.*
11. « Stendhal, si délié qu'il soit, ignore ces nuances. N'importe. Sa conception du caractère est si parfaitement scientifique et originale que, professée par M. Taine et pratiquée par Mérimée, elle a pénétré jusqu'aux ennemis littéraires de l'auteur de *Rouge et Noir*. Si bien que M. Flaubert ne peut souffrir Stendhal et que *Mme Bovary* est cependant, un livre tout stendhalien. » *ibid.*
12. Charles Baudelaire, « Théophile Gautier », *Oeuvres complètes*, éd. C.Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, t.II, p. 118.
13. Émile Zola, « De la description », publié le 8 juin 1880 dans *Le Voltaire*, puis recueilli dans *Le Roman expérimental*, Charpentier, 1880. Voir *Œuvres Complètes*, éd. Henri Mitterand, Cercle du livre précieux, tome X, p.1299-1302.
14. Baudelaire: « D'autres ont quelquefois parlé de sa froideur apparente, de son manque d'humanité. Il y a encore dans cette critique légèreté, irreflexion. [...] Un poète aurait le droit de répondre: "Je me suis imposé de si hauts devoirs, que *quidquid humani a me alienum puto*. Ma fonction est extra-humaine!" » (*op. cit.*, p.127-128).
15. « Gustave Flaubert est le romancier qui jusqu'ici a employé la description avec le plus de mesure. Chez lui, le milieu intervient dans un sage équilibre: il ne noie pas le personnage et presque toujours se contente de le déterminer. C'est même ce qui fait la grande force de *Madame Bovary* et de *L'Éducation sentimentale*. On peut dire que Gustave Flaubert a réduit à la stricte nécessité les longues énumérations de commissaire-priseur, dont Balzac obstruait le début de ses romans. Il est sobre, qualité rare; il donne le trait saillant, la grande ligne, la particularité qui peint, et cela suffit pour que le tableau soit inoubliable. C'est dans Gustave Flaubert que je conseille d'étudier la description, la peinture nécessaire au milieu, chaque fois qu'il complète ou qu'il explique le personnage. » (Zola, *op.cit.*)
16. Dans la lettre à Sainte-Beuve du 23-24 décembre 1862.
17. Baudelaire, *op.cit.*, p.117.

HORS DE FRANCE

L'HERITAGE DE THEOPHILE GAUTIER EN BELGIQUE : L'ESTHETIQUE DE *LA JEUNE BELGIQUE*

Après un XV^e siècle particulièrement florissant sous les Ducs de Bourgogne, l'histoire culturelle du territoire qui deviendra la Belgique va subir un séisme dont les conséquences s'étaleront jusqu'au XIX^e siècle.

Les guerres de religion du XVI^e siècle -véritable guerre civile qui coupera les Pays-Bas en deux -la férocité de l'Inquisition et de l'occupation espagnoles, une Contre-Réforme particulièrement sévère marquant le pays pour des siècles d'un cléricalisme catholique obtus vont détruire à la fois la prospérité économique et l'essor intellectuel. Parmi d'autres, les témoignages d'un Voltaire ou encore d'un Baudelaire sur ce désert sont significatifs.

La création d'un Etat belge indépendant en 1830 coïncide avec les premiers pas de la révolution industrielle qui conduira en cinquante ans à faire du pays, et particulièrement de la Wallonie, une puissance économique et technologique d'importance mondiale. Une bonne part de l'élite qui se constitue se consacre alors à l'industrie et à l'ingénierie -les multiples brevets et prix scientifiques en témoignent- créant un climat affairiste de prospérité matérialiste au détriment des œuvres de l'esprit.

Tout cela explique la quasi inexistence de la littérature avant 1880 -avec les brillantes exceptions de Charles de Coster et de Camille Lemonnier- ainsi que l'éternelle plainte des artistes belges, des poètes en particulier, à propos du prosaïsme « petit bourgeois » du public plus soucieux de confort sur tous les plans que de belles lettres ou d'aventures intellectuelles.

En réaction, les artistes cultiveront volontiers le symbolisme, le surréalisme, la dérision et les avant-gardes, toutes tendances bien marquées des lettres belges, à moins que ce ne soit la bande dessinée ou le fantastique.

La Jeune Belgique

En 1880, Albert Bauwens fonde *La Jeune Revue Littéraire* sous le pseudonyme d'Albert Grésil à l'Université de Bruxelles. La revue se déclare libérale, c'est-à-dire, dans le contexte de l'époque, moderne, progressiste, émancipée du cléricalisme. Elle proclame « *l'art pour l'art, et le culte de la forme.* » Un des futurs animateurs de *La Jeune Belgique*, Iwan Gilkin, dans son étude *Quinze années de littérature*, fait ce commentaire :

La deuxième formule était : *le culte de la forme.* Elle est la conséquence logique de la première. L'art vit avant tout de la beauté de la forme. Elle est le sine qua non de la véritable littérature.

En effet cette génération est douloureusement consciente de la médiocrité lit-

téraire qui a sévi jusqu'à eux. A quoi s'ajoute un complexe d'infériorité qui continuera longtemps à tarauder les écrivains belges de langue française à l'égard de l'élégance et du patrimoine français. Ce complexe alimentera chez beaucoup un purisme parfois vain, la « chasse aux belgicisms », mais aussi la recherche grammaticale et linguistique qu'illustrent les Grévisse, Hanse, Goosse et autres Wilmet..

En 1881, Maurice Warlomont, plus connu sous le pseudonyme de Max Waller, va reprendre la revue et la rebaptiser *La Jeune Belgique*, qui devient le lieu et le symbole d'une volonté de renaissance littéraire. Il la dirigera jusqu'à sa mort prématurée en 1889. Il a vingt-neuf ans !

Le 1^{er} décembre 1881 paraît donc *La Jeune Belgique*, animée par une équipe de jeunes étudiants enthousiastes venus des Universités de Bruxelles et de Louvain : Max Waller, Iwan Gilkin, Albert Giraud, Valère Gille, Emile Van Arenbergh. Rapidement elle publiera les auteurs qui compteront, assurant ainsi la naissance d'une littérature nationale : Georges Eekhoud, Georges Rodenbach, Maurice Maeterlinck, Emile Verhaeren. Elle cessera de paraître, mission accomplie, le 25 décembre 1897.

Sa devise était : *Soyons nous* ! Le groupe représente la première école littéraire ainsi qu'une vive protestation contre une Belgique encore béotienne :

Béotien, matérialiste, dévot, utilitariste et humanitaire, le bourgeois belge, tel qu'il était, devait apparaître à l'Artiste comme la réplique poussée au noir des bourgeois anglais et français.

En 1879 encore, rentré de Paris où il était choyé, Rodenbach écrit à son ami Verhaeren :

Quant à faire de la littérature en Belgique, m'est avis que c'est inutile et impossible. Notre peuple est avant tout positif et matériel ; à la poésie, par exemple, il n'entend pas un mot et d'ailleurs, l'esprit se rouille dans l'air bourgeois qu'on respire ici. Au lieu qu'à Paris on vit double, on est en serres chaudes, et tout d'un coup, la sève bout et la pensée fleurit.

D'autre part, vu l'époque, s'opère un curieux mélange des esthétiques, inconnu en France : un romantisme attardé fait bon ménage avec l'école parnassienne et même avec le naturalisme !

Par exemple, André Van Hasselt (1805-1874), « notre meilleur romantique » -ou plutôt le moins mauvais !- fait quelque peu figure de précurseur isolé de l'art pour l'art. Il est d'ailleurs féroce combatu comme immoral par la presse cléricale. Il sera réhabilité, trop tard, par *La Jeune Belgique*.

D'autre part, Camille Lemonnier (1844-1913), le « Zola belge » fêté par le même groupe, proclame dans une conférence à Bruxelles en 1864 la gloire de Gautier :

le maître et mon maître (...) l'égal des grands Papes de l'art.

La Jeune Revue Littéraire avait applaudi à la publication de son roman naturaliste type, *Un Mâle*, comme elle avait jubilé à la réédition des *Rimes de joie* de Théo Hannon en 1881, dont la première édition date de 1879.

Traces de l'influence de Gautier

Le 28 novembre 1875, sort de la presse une revue fondée par Victor Reding intitulée, comme celle que dirigea Gautier, *L'Artiste*. Mais la revue est naturaliste ! Attestant une fois encore les discrètes influences anglaises, elle opère le même étonnant mélange⁴. Robert Gilsoul écrit à ce propos :

Sous l'objectivisme naturaliste couve la révolte de l'art pour l'art (...) avec Hannon nous voyons une forme parnassienne fixer des thèmes naturalistes, même zolistes⁵.

Or, le 7 janvier 1877, Théodore Hannon, « le Gautier belge »⁶, s'empare de *L'Artiste* qui fait peau neuve avec un nouveau frontispice de Félicien Rops, le grand dessinateur ami de De Coster, de Baudelaire et de ... Hannon. Robert Gilsoul remarque :

Il est curieux de constater l'analogie qui existe entre la marche de notre *Artiste* et celui de Paris, timide avec Hugo, fracasseur avec Gautier.⁷

Pourtant, dès avril 1876, on peut trouver un article intitulé « Tout pour l'art et par l'art » et une reconnaissance de Gautier comme « novateur modèle » en compagnie de Pétrus Borel, Delacroix, des Jeunes-France, etc.. (le 28 mai).

L'Artiste s'inscrit aussi -la collaboration de Rops l'atteste- dans la tradition bien belge d'une étroite coopération entre les lettres et les arts plastiques. Dans le même esprit, Camille Lemonnier crée, le 3 septembre 1876, *L'Actualité à travers le monde de l'art*.

On pour conclure, ainsi que l'atteste le frontispice de Rops pour *L'Artiste*, que, pour cette génération littéraire, la modernité se situe au point de rencontre du naturalisme et de l'art pour l'art. D'autre part, il est clair qu'avec Hannon et Rops -sans oublier Lemonnier- un « esprit panthéistique », qui eût plu à Gautier, anime *L'Artiste* à partir de 1877.

En 1879, Théo Hannon publie *Rimes de joie*.

C'est un matérialiste passionné de la beauté sensuelle des choses. Elève de Gautier pour la forme, il tient aussi à Baudelaire, mais seulement par l'extérieur troublant et morbide de son art.

Georges Eckhoud écrit que Hannon est essentiellement « païen, athée et amoral ». Il subit alors son influence et se pose en précurseur de la Jeune Belgique pour sa revue intitulée *Revue artistique*.

Robert Gilsoul note encore :

Rimes de joie, première œuvre typique importante de l'Art belge, formée à l'école de Gautier et de Baudelaire, mais permise et lancée par l'impulsion créatrice du naturalisme et revendiquée pour ce dernier par Huysmans⁸

dont l'influence est loin d'être négligeable¹⁰.

La même année, un chroniqueur de *L'Artiste*, Camille de Rodaz, oppose aux

naturalistes les Parnassiens :

Vos livres sont puissants. Mais je me repose avec Gautier, Banville, tous les petits maîtres du siècle passé...

De Théophile, il écrit :

Voilà un virtuose ! (...) La phrase est brillante, ciselée à facettes : la manière de l'écrivain est précieuse ; ce travail étonne plus qu'il n'émeut.

Il défend Gautier du reproche d'immoralité mais, paradoxalement, en donnant des arguments naturalistes. A propos de *Mademoiselle de Maupin*, il note :

On a assuré que c'était là un livre immoral et, selon moi, cette assertion est fautive. Le livre n'est pas immoral parce que les personnages ne vivent point ! C'est un dévergondage de mots qui n'a d'autre portée que de distraire et d'émerveiller¹¹.

Ainsi donc, Gautier est déjà une référence et l'esthétique parnassienne bien implantée dans les années qui précèdent la venue de *La Jeune Belgique*. La naissance d'une littérature nationale belge est bien marquée par cette influence qui impose la nécessité d'une rigueur formelle pour exister.

Gautier et l'équipe de *La Jeune Belgique*

En 1880, Max Waller lance un appel au secours contre la médiocrité de la tradition :

A moi Hugo ! A moi Gautier ! A moi Banville !
L'Académie et ses vieux cagneux, race vile,
Ces billes de billard, je les hais et je veux
Les aplatir sous la longueur de mes cheveux¹²

On se croirait revenu à la bataille d'*Hernani*...

Il a suivi le conseil de Hannon d'imiter Gautier qu'il vante ainsi :

Cette personnalité toute en surface, presque à fleur de mots, le maître incontestable du verbe moderne doit être étudié par tout scribe soucieux de se tailler finement une plume et d'écrire le français contemporain. Il faut lui ravir sa logotechnie, le rythme, ce clown élastique.

Le numéro deux de *La Jeune Belgique* comporte un texte de Max Waller intitulé « Haschisch »(sic), avec un exergue de Musset. Mais il semble composé par un lecteur de Gautier car on retrouve la couleur locale de l'Orient rendue par un vocabulaire précis, quasi savant, ainsi qu'une thématique fantastique marquée par la mort.¹³

De son côté, Emile Van Arenbergh (1854-1934), l'aîné du groupe mais le moins fécond, joue le rôle de correcteur du style de ces débutants dans l'esprit parnassien de la revue qui proclamait dans l'avertissement du premier numéro :

Nous faisons de la Littérature et de l'Art avant tout...(...).

Il publiera tardivement un recueil intitulé *Médailles*(1922) dont le titre et la forme rappellent tout à fait Gautier.

Iwan Gilkin (1858-1924) a aussi un souci aigu de la rigueur formelle et une volonté digne de Gautier d'émanciper l'art de la morale et de la politique. Mais son inspiration volontiers satanique, et même frénétique, le pose en héritier des petits romantiques.

Pourtant son recueil, *Le Cerisier fleuri*(1899), fait d'odelettes et de petits tableaux de vacances est manifestement marqué par l'art de Gautier, comme d'ailleurs par Horace, Heine ou Verlaine. La facture est nettement meilleure que l'inspiration fort banale.

Notons encore qu'à propos du *Scribe* de son ami Giraud, il commente en 1883 :

Ce n'est pas seulement la couleur que ce superbe style apothéose ; le dessin, la ligne, que Théophile Gautier seul a su tracer dans ses nettes phrases, se découpent superbement dans celle d'Albert Giraud¹⁴.

Quant à ce dernier, pseudonyme d'Albert Kayenbergh (1860-1929), il est le plus classique. Il aime la rime riche, le vers bien frappé, la peinture en art. Il appelle Eekhoud

un Millet flamand

et Verhaeren un

Jordaens poète¹⁵.

Son *Pierrot lunaire*, (cinquante rondels réunis en 1884) a inspiré le compositeur Schoenberg. Son *Pierrot Narcisse* pourrait être une arlequinage inspirée par Gautier,

variations exquises sur les thèmes de la neige, du rêve et de l'amour¹⁶.

La Guirlande des dieux(1910) et *La Frise empourprée* (1912) expriment un rêve païen, marqué par la mythologie et la sensualité, qui peut rappeler le Gautier fasciné par l'Antiquité.

De son côté, Valère Gille (1867-1950), disciple fidèle de Giraud et de Gilkin, rappelle lui aussi *Emaux et Camées*, ainsi que les *Fêtes galantes* dans son *Château des merveilles* paru en 1893. Quant à son recueil posthume, la *Transfiguration de l'Eros* (1953), elle exprime aussi un panthéisme et

l'amour qui fait de l'homme un dieu.¹⁷

Enfin, Jules Destrée (1863-1936), qui est surtout connu pour sa carrière politique mais qui avait rejoint avec son frère Olivier-Georges *La Jeune Belgique*, a pratiqué la transposition d'art, genre initié par Gautier et par Baudelaire, caractéristique de l'es-

thétique de l'art pour l'art. C'est notamment le cas avec *L'Imagerie japonaise* où il transposa en prose raffinée les estampes admirées en voyage.¹⁸

Lorsque Edmond Picard, partisan de l'art social et fondateur en 1881 de la revue rivale *L'Art moderne* dont la polémique avec *La Jeune Belgique* fut célèbre¹⁹, projette une anthologie officielle des lettres belges, notre équipe s'empresse d'oublier le *Parnasse de la Jeune Belgique* en 1887 chez Léon Vanier à Paris.

Y collaborent dix-huit auteurs. L'ensemble, un peu hétéroclite, est dominé, comme l'indique le titre, par l'esthétique parnassienne, et n'est que de valeur très moyenne. Mais il s'ouvre au symbolisme, notamment avec Maeterlinck qui publie des poèmes qu'on retrouvera dans les *Serres chaudes*.

Ainsi s'amorce une étape nouvelle des lettres belges qui sera plus originale et plus féconde mais qui naît des efforts de *La Jeune Belgique* pour les faire exister et reconnaître.

C'est la revue *La Wallonie* du Liégeois Albert Mockel, grand admirateur de Mallarmé et bon théoricien du symbole, fondée en 1886, qui sera le porte-parole prestigieux, de portée internationale, de la nouvelle esthétique.

L'art pour l'art joua essentiellement un double rôle à la naissance des lettres belges. Il forma et affermit l'écriture, encore hésitante ou maladroitement fautive d'une tradition littéraire solide et personnalisée, aidant ainsi à vaincre le complexe d'infériorité linguistique par rapport à Paris.

Gautier en est le représentant modèle. Il est avant tout admiré pour la maîtrise de la langue et la netteté du style. C'est « le poète impeccable » qui éclaire les tâtonnements de *La Jeune Belgique*.

Au plan de la pensée et de la création, l'art pour l'art, comme en France, représente une libération de l'inspiration, spécialement à l'encontre des tabous cléricaux. Le paganisme esthétique et l'hédonisme de Gautier ont émancipé les textes des précurseurs et des jeunes créateurs de *La Jeune Belgique*.

Mais dans ce contexte belge, particulièrement marqué par un catholicisme traditionnel, cela n'a pas été sans susciter des critiques parfois virulentes dans les multiples revues et journaux de l'époque. N'oublions pas non plus les condamnations officielles. Ainsi Georges Eekhoud est traîné devant les tribunaux en 1899 pour *Escal-Vigor*. Camille Lemonnier déchaîne les foudres catholiques en publiant *L'Hystérique* en 1885 et est condamné en 1888 pour *L'Enfant au crapaud*, conte paru dans *Gil Blas* à Paris. Il est d'ailleurs défendu par Edmond Picard, brillant avocat et important animateur littéraire, au nom de la liberté de l'art.

Cette condamnation inspire le philosophe Maurice de Wulf qui dans son mémoire intitulé *La Valeur esthétique de la Morale dans l'Art* (1890-1891) tente de réfuter les théories de Baudelaire et de Gautier. Le célèbre cardinal Mercier, théoricien du néo-

thomisme à Louvain, essaiera de concilier l'art pour l'art avec la morale dans *Etude sur le beau dans la nature et dans l'art*, parue dans la *Revue néo-scholastique* reproduite dans *Durandal* en 1895.

Robert Gilsoul écrit dans sa conclusion :

Le naturalisme d'après 1870 n'avait pas fécondé, dans notre ingrate Belgique, de véritables talents - hormis Camille Lemonnier et Théodore Hannon. Mais à Bruxelles et à Louvain, dans l'atmosphère vivante des Universités, une jeune phalange écrivait pleine d'inspiration et discutait les thèses émancipatrices de Zola, de Baudelaire, de Gautier²⁰.

Une nouvelle littérature francophone était lancée....

Marcel VOISIN

NOTES

1. Robert Gilsoul, *La Théorie de l'art pour l'art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours*, Palais des Académies, Bruxelles, 1936, p. 6. Voir aussi le pamphlet d'Henri Nizet, *Les Béotiens*, (1885), réédité en 1993 par l'Académie. Dans le même esprit, Flaubert écrivait tout naturellement : « Hélas, nous allons devenir un grand pays plat et industriel comme la Belgique » (*Correspondance*, IV, p. 55).
2. Cette expression a-t-elle inspiré Maeterlinck pour le recueil qui assura d'emblée sa réputation de poète ?
3. C. Lemonnier, *La Vie belge*, Charpentier, 1905, p. 62.
4. Voir Louise Rosenblatt, *L'Idée de l'art pour l'art dans la littérature anglaise pendant la période victorienne*, Paris, Champion, 1921.
5. R. Gilsoul, *op. cit.*, p. 36.
6. *Ibid.*, p. 31.
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*, p. 57.
9. *Ibid.*, p. 60.
10. Notons que, dès 1876, Huysmans collabore activement à des revues belges. Le 11 mars 1877 ainsi que le 18 mars, il défend Zola dans *L'Actualité à travers le monde de l'art*, où il explique « l'étrange malentendu » entre le public et l'artiste par les excès romantiques et notamment « le gilet écarlate » de Théophile Gautier ! (Voir R. Gilsoul, p.53).
11. Cité par R. Gilsoul, *op. cit.*, p. 81-82.
12. Il s'agit du classicisme et de l'académisme non des académiciens puisque l'Académie royale de langue et de littérature françaises ne verra le jour qu'en 1920.
13. *La Jeune Belgique*, 15 décembre 1881, p. 26-28.
14. *Ibid.*, 1883, p. 115-118.
15. Voir R. Gilsoul, *op. cit.*, p. 147.
16. R. Frickx et M. Joiret, *La Poésie française de Belgique de 1880 à nos jours*, Labor-Nathan, Bruxelles-Paris, 1977, p. 22.
17. *Ibid.*, p. 31.
18. Devenu ministre socialiste des sciences et des arts, il crée en 1920 l'Académie Royale de Langue et Littérature françaises afin de soutenir le renouveau littéraire et linguistique. Il est aussi célèbre par sa *Lettre au Roi*, publiée dans *La Revue de Belgique* en 1912, où il annonçait et recommandait déjà le fédéralisme. « Il y a en Belgique des Wallons et des Flamands, il n'y a pas de Belges ». Nombre de rues et de places du sud du pays portent son nom, ainsi qu'un Institut de défense de la culture wallonne qui a publié plusieurs études sur lui. Adresse : Institut Jules Destrée, 3 rue du Château, B.6032, Charleroi (Belgique). Voir aussi P.Y. Schaeffer, *Jules Destrée, Essai biographique*, Palais des Académies, Bruxelles, 1962.

Pierre Bourgeois (dir.), *Jules Destrée, tous ses visages, toute sa vie*, Labor, Bruxelles, 1963.

19. Jules Picard n'avait pas manqué de souligner l'anachronisme esthétique de ses rivaux parnassiens avec près d'un demi-siècle de retard.
20. R. Gilsoul, *op. cit.*, p. 401. Voir aussi p. 364-365. A Louvain, une revue franchement littéraire, *La Semaine des étudiants*, rassemblait Gilkin, Giraud, Verhaeren et le futur éditeur Denan. A la rentrée de 1880, Max Waller, ajourné à Bruxelles, survient avec une sorte de contrefaçon intitulée *Le Type*. Une guerre des revues se déchaîne dans ce bouillant univers de la jeunesse étudiante au point que les autorités de l'Université de Louvain finissent par les interdire toutes deux. C'est alors que Max Waller se tourne vers la revue de Bauwens en emmenant Giraud avec lui pour finalement créer *La Jeune Belgique* en 1881, sur le modèle de *La Jeune France* (1878) car on retrouve une présentation analogue. Pour la vie des revues de l'époque, consulter Paul Aron et Pierre-Yves Soucy, *Les Revues littéraires belges depuis 1830*, Labor, Bruxelles, collection des Archives du futur, 1997, 2^{ème} édition.

LA FORTUNE DE GAUTIER EN CATALOGNE

Héritière -pour reprendre le titre de ce colloque- d'autres aperçus sur la réception de Gautier en Espagne¹, cette communication sur l'héritage de Gautier en Catalogne voudrait se consacrer à la projection de cet écrivain dans notre petit pays et est justifiée du fait que la connaissance de notre écrivain chez nous est de telle envergure, qu'il nous a semblé suggestif d'en offrir une analyse différenciée de la réception de Gautier dans la péninsule en général². Il faut dire aussi que ce sujet -"La réception de Gautier en Catalogne"- est tellement important qu'à notre avis l'on pourrait y consacrer une thèse doctorale ou tout un volume. Il nous faudra, donc, restreindre l'information aux données qui nous ont semblé plus significatives; voilà pourquoi nous allons nous borner aux traductions en volume des oeuvres de notre écrivain: traductions en catalan ou en espagnol mais éditées par des maisons d'édition de Barcelone³, lorsque cette distinction entre l'origine géographique de la traduction sera significative (il n'est pas nécessaire -je crois- d'insister sur la situation de bilinguisme de la Catalogne), ainsi que sur les références éparses à notre écrivain réalisées par des écrivains catalans, ou bien dans la presse, etc.

La première constatation qui s'impose se base sur le fait que Gautier est traduit assez rapidement en Espagne⁴. En ce qui concerne le XIX^{ème} siècle et la Catalogne en particulier; la première traduction -en espagnol- est de 1875, maison d'édition José Miret, Barcelone⁵ et nous propose un titre curieux : *¿Hombre o hembra?* (c'est à dire : homme ou fille, mais le terme espagnol est beaucoup plus fort que le français) pour *Mademoiselle de Maupin*. La deuxième est de 1877, maison d'édition Torcuato Tasso-Serra, de Barcelone⁶ -la langue est toujours l'espagnol- : *El capitán Estruendo* (c'est à dire : le capitaine Fracas ou le capitaine Grand bruit). Tandis qu'à Madrid, à la même époque et même un peu avant, on publie *Espirita. Novela fantástica* (librería Alfonso Durán, 1866), *Historia de una momia* (librería de Cuesta, 1868), *Los amores de un torero* (c'est à dire, *Militona*, impronta de "El Perro Grande", 1875)... La différence des textes de Gautier traduits à Madrid et à Barcelone -quand même en ce qui concerne le XIX^{ème} siècle- est, curieusement, bien révélatrice et nous voudrions la commenter tout de suite: il est significatif que l'on traduise, à Madrid, *Spirite et Militona* ; dans ce deuxième cas il s'agit d'un texte à thème *espagnol*, le monde des taureaux et des corridas, clairement indiqué dans la modification du titre, et ce sera cela le plus important, pour justifier la traduction (il va sans dire que l'on ne ressentait pas, en Catalogne, à ce moment-là, comme aujourd'hui le même engouement pour les toreros); pour *Spirite* le motif, évidemment, n'est pas le même, mais l'analyse que nous avons réalisée ailleurs nous a révélé que les raisons de cette traduction sont idéologiques: ce premier traducteur a vu dans ce texte de Gautier une oeuvre qui prêche en faveur de la spiritualité "religieuse", qui prêche contre le matérialisme de l'époque⁷: ce qui nous porte à penser que, dans l'autre monde, Gautier doit se battre toujours contre ce traducteur infidèle.

En revanche, à regarder les traductions de Gautier en Catalogne, l'on aperçoit de notables différences: Luis Calvo traduit *Le Capitaine Fracasse*, dans une belle édition, intégrale⁸, présentée comme roman d'aventures et destinée à la jeunesse, comme il arrive encore souvent aujourd'hui avec ce roman de Gautier : ce qui compte -pour notre dessein- c'est que l'idéologie qui expliquait les raisons de la traduction de *Spirite*, à Madrid, est absente dans cette édition de Barcelone. De même, il est curieux de constater la tournure que prend la première traduction en volume réalisée à Barcelone et qui correspond à Mademoiselle de Maupin, traduction d'Amancio Peratoner, écrivain qui obtint une certaine renommée comme auteur de "romans physiologiques", par exemple, *Tablas rápidas* (Barcelone, 1863), *De la virginidad física y de la que podría llamarse anormal o falsa, onanismo conyugal* (1877), *Higiene trascendental* (1877), *Venus didáctica : máximas y estratagemas del amor* (1877)... Dans la même collection où nous trouvons *Mademoiselle de Maupin*, Amancio Peratoner a publié *Fisiología de la especie. Historia de la generación en el hombre y en la mujer*, estudio extractado de los mas ilustres antro-po-ginecólogos, y especialmente de Grimaud de Caux y de Martin Saint-Ange⁹ *Los peligros del amor, de la lujuria y del libertinaje, en el hombre y en la mujer*¹⁰ de même il a traduit un "novela singularísima" adressée "¡¡Á LOS PADRES, Á LOS MARIDOS Y Á CUANTOS DESEEN CASARSE!!" il s'agit de *La señorita Giraud, mi esposa*, d'Adolfo Belot¹¹, une autre traduction, celle d'A. Debay, intitulée *Higiene de los placeres* et encore une troisième, celle de C. Paul de Kock, intitulée *Casada Viuda y... doncella* (il s'agit, en réalité, de Mr. Dupont); nous trouvons aussi une *Fisiología de la noche de bodas. Misterios del lecho conyugal*¹², une *Historia del libertinaje, desde la antigüedad más remota hasta nuestros dias*¹³ et *El culto al falo*¹⁴; il va sans dire que, d'après ces références, nous étions bien intriguée par ce que nous pourrions trouver à propos de *Mademoiselle de Maupin*. En effet, le titre qu'il propose pour le roman de Gautier : *¿Hombre o ¿Hembra?* est bien surprenant et va dans le sens des propres créations littéraires de ce traducteur, très connu -et aussi très anathématisé -nous explique J. F. Botrel¹⁵ -comme auteur pornographique. La traduction citée reproduit la célèbre préface de Gautier et la distribution originelle en dix-sept chapitres, il s'agit d'une traduction presque intégrale¹⁶ et nous disons presque car le long chapitre XI de l'édition française a été coupé et se réduit à l'action de la pièce théâtrale¹⁷, de la même manière, du chapitre XII on a supprimé bon nombre de paragraphes et on nous raconte uniquement tout ce qui concerne l'amour que Mlle de Maupin éveille chez Rosette; d'un autre côté il est curieux de constater que la nuit d'amour entre d'Albert et Madeleine n'a pas été traduite et est reproduite en français!!, pour reprendre l'espagnol après. En définitive, cette traduction, par les suppressions qu'elle fait, insiste sur le caractère le plus sensuel du roman de Gautier, ce qui va dans le sens des goûts littéraires du traducteur.¹⁸

Ces divergences idéologiques, que nous venons d'expliquer, entre Madrid et Barcelone, vont disparaître au XX^{ème} siècle. Effectivement, le répertoire des traductions en volume, de Gautier, en Espagne, n'offre pas de distinctions significatives entre les deux zones géographiques¹⁹. Ainsi, à Barcelone, mais toujours en langue espagnole, on traduit *El velloncino de oro* (Imprenta Tarascó y Cuesta, 1901, traduction de Ramón Orts Ramos), *Jettatura* (colección "La vida literaria", 1904, traduction de Ramón Sempau, 127 pages - nouvelle édition par Bauzá, 1925, 128 pages), *Spirite* (ed. F. Granada y C^a, collection "Ambos Mundos", 1906, traduction de Wenzel et illustrations de José Calderé, 188 pages - nouvelle réimpression réalisée par ed. Atlante, 1915, 192 pages; nouvelle édition en 1971, ed. Edhasa²⁰), *La señorita de Maupin* (ed. Maucci, 1910 -troisième édition- et 1921, 239 pages; dans tous les cas la traduction est d'Alvaro Carrillo), *La novela de una momia* (ed. Maucci, colección "Domenech", 1915²¹), *Fortunio* (ed. Sopena, colección "Regente²²", traduction de José M^a García Rey, 155 pages, 1920²³), *Avatar* (ed. Cervantes, 1923, traduction de C.A., 160 pages), *Fatalidad* (traduction de *Partie carrée*, ed. Iberia-J. Gil, colección "Joya", 1929, traduction de Francisco Almela Vives), *La muerte enamorada* (ed. Pal.las Bartrés, 1941, 93 pages), *Honorato de Balzac* (ed. Ave, 1941, 93 pages, traduction de José M^a Borrás²⁴), *El capitán Fracasa* (ed. Éxito, colección "Grandes novelas de la literatura universal", 1952, traduction de C. Nogués Gil, 515 pages, 2 illustrations - nouvelle édition en 1969, maison d'éditions du Círculo de amigos de la historia²⁵), *La novela de la momia* (ed. Fama, colección "Junco", 1955, traduction de José M^a Claramunda Bes, 248 pages), *Historia del Romanticismo* (ed. Iberia, colección "Obras maestras", 1960²⁶), *La novela de una momia* (ed. Toray, colección "Novelas maestras", 1964, 172 pages - nouvelle édition en 1988, par la maison d'édition Orbis, collection "Biblioteca de novela histórica" numéro 26, 146 pages), *Viaje por España* (ed. Mateu, colección "Mundo sin dimensión", 1971, traduction de Jaime Pomar, 366 pages - nouvelle édition en 1985, ed. Taifa, colección "Taifa literaria", 336 pages, préface de Manuel Vázquez Montalbán), *Relatos fantásticos*, 2 volumes (ed. Forum, colección "Biblioteca del terror", 1985).

Cet aperçu nous permet certaines constatations :

* Dès 1868 et jusqu'à la guerre civile, Gautier a éveillé un intérêt modéré mais persistant dans la péninsule en général, même si les traductions, en volume, nous permettent de distinguer des sensibilités différentes, au XIX^{ème} siècle, entre Madrid et Barcelone (nuance qui se perdra, exception faite de *Militona*, au XX^{ème} siècle). Les textes que l'on a traduits le plus sont: *Le Capitaine Fracasse*, en tant que roman d'aventures et/ou historique, les contes fantastiques à nuances spirituelles -comme *Spirite*, *Avatar* et *Jettatura*-, interprétés d'une manière presque catholique (exaltation de la femme religieuse, de la fidélité dans le mariage, de la pureté dans les rapports homme/femme...) dans un pays aussi catholique que l'Espagne ; il faut interpréter de la même manière les traductions successives du *Roman de la momie*, exception faite

des dernières qui soulignent le caractère “historique” de ce roman (les premières insistent sur le “triomphe” de Moïse, personnage biblique, face à l’hérétique pharaon). D’autre part, on trouve des traductions de *Voyage en Espagne* (le sujet espagnol en est sans doute l’explication) et de *Mademoiselle de Maupin*.

* Après la guerre civile (la période que l’on connaît chez nous comme “la posguerra” -l’après-guerre-, car la victoire franquiste ne supposa pas “la paix”), l’activité littéraire et d’édition est presque inexistante en Espagne, ce qui explique que ces activités -comme nombre d’intellectuels exilés- se trouvent en Amérique-Latine. Dans les circonstances de l’après-guerre, le monde latino-américain constitua une nouvelle patrie, ainsi qu’un prolongement des activités littéraires et scientifiques disparues dans la péninsule ibérique²⁷. Toutefois, ce qui reste des activités d’édition se trouve plutôt à Barcelone qu’à Madrid.

* À partir de 1970, le régime franquiste évolue peu à peu: de petites ouvertures vont apparaître dans les structures dictatoriales et une nouvelle génération d’écrivains surgit, qui annonce un renouvellement de la création littéraire.

* Après la mort du général, les conditions changent et l’on a la conviction qu’après cette longue parenthèse, la vie culturelle pourra, à nouveau, s’épanouir, grâce à l’ouverture du pays à d’autres peuples et à d’autres connaissances. À partir de cette date nous avons constaté que le nombre d’éditions, en volume, de Gautier augmente à Madrid tandis que les éditions diminuent à Barcelone et nous ne pouvons pas affirmer que ce soit à cause de la récupération de la langue catalane.

* * * *

Si nous passons maintenant à la langue catalane, les traductions de Gautier sont bien marquées, typées par la chronologie historique. Si nous remontons aux origines, Gautier a été apprécié tout d’abord par les modernistes, qui -par leur lutte contre la spontanéité et leur esthétique formaliste (poésie raffinée, ingénieuse, aristocratique, et très culturelle)- s’inspirèrent largement du mouvement parnassien; ainsi le dépouillement des revues les plus importantes du mouvement moderniste catalan -*Pel i ploma* et *L’Avenç*- nous offrirait des traductions des poésies de Gautier. Nous n’avons pas pu le faire pour l’instant, mais nous avons trouvé des éloges à Gautier sous la plume de Jeroni Zanné, l’un des auteurs le plus significatifs du mouvement, même s’il constitue aussi un modèle indépendant du point de vue de la conception idéologique par rapport aux noms les plus connus du mouvement, c’est à dire, Costa i Llobera et Alcover: Zanné remarque l’importance de la forme poétique, un indice de la culture, bon goût et modestie de la part du poète et prend la défense de l’art pour l’art; de même la connaissance d’autres domaines littéraires est recommandée par cet écrivain car il y voit une manière d’éviter le snobisme et l’indigénisme; il va jusqu’à affirmer qu’ignorer les oeuvres d’Heredia, Gautier ou Leconte de Lisle est un péché d’ignorance et non pas une option esthétique différente²⁸. Il apprécie, de même, les symbolistes²⁹ et il traduit des poèmes de Mallarmé

et cite souvent Villiers de l'Isle-Adam, Verlaine, Huysmans... Dans les cercles les plus marginaux du Modernisme catalan, il faut citer Alfons Maseras; nous disons marginaux car Maseras est caractérisé par des attitudes décadentistes: de Gautier et du Flaubert de *Salammô* il prend le désir de pénétrer -moyennant la littérature- dans le mystère, la splendeur, la couleur locale, le raffinement et les sensations de civilisations disparues (particulièrement la sensation de grandeur qui accompagnait leur décadence), il s'intéresse donc aux sujets historiques et son style se veut artificieux et rare; fruit de cette idéologie est son roman *L'adolescent* (1909), le plus significatif du point de vue de l'influence de Gautier, car il recrée un Orient de luxe et volupté, tel que nous le trouvons dans certains textes de notre auteur ou dans *Salammô*³⁰.

Un cas à part est constitué par le grand écrivain Josep Pla dont l'oeuvre immense porte traces de sa connaissance de Gautier, ainsi dans son *Madrid, 1921 (Un dietari)*, il fait appel au Gautier du *Voyage en Espagne*, pour expliquer les caractéristiques des cailloux des rues populaires de Madrid :

Els palets punxeguts de riera del carrer -aquests palets de riera dels barris populars de Madrid, que Gautier deia que mossegaven³¹

Et dans une de ses oeuvres les plus importantes, texte de mémoires, *El quadern gris*, il cite Joan Climent qui... "Tradueix els poetes llatins, Villiers de l'Isle-Adam i Gautier"³².

C'est clair, donc, que dans les deux premières décennies du siècle, les écrivains catalans connaissent bien Gautier. Cette connaissance va se poursuivre dans les années vingt et trente.

Après le Modernisme et le cas singulier de Josep Pla, il faut citer dans le domaine de la littérature catalane et de ses rapports avec notre écrivain, le mouvement culturel et politique du "Noucentisme" -qui joue un grand rôle entre 1911 et 1931-. Le programme du "Noucentisme" se définissait, tout d'abord, par une opposition au "Modernisme", même si les noms les plus importants du mouvement sont entrés dans les lettres par le chemin du "Modernisme". Le "Noucentisme" précisait la valeur de la culture par opposition à la nature sauvage, le travail de l'artiste par opposition au mythe de l'inspiration spontanée. Le "Noucentisme" voulait faire du catalan une langue européenne, voulait former une langue littéraire à niveau européen, en faisant table rase de ce qu'Eugeni d'Ors -l'un des grands noms de ce mouvement- définissait comme la rusticité de la littérature catalane du XIX^{ème} siècle. Pour les "Noucentistes", il s'agissait de réinscrire le sens de la langue catalane telle que celle-ci se serait développée, dans des circonstances normales, après le XV^{ème} siècle, lorsque pour des circonstances politiques qu'il serait long d'expliquer ici, la littérature catalane entre dans une période de médiocrité qui s'étend jusqu'au début du XIX^{ème} siècle. Dans cette ambiance, les traductions complétaient ce besoin de parvenir à la constitution d'une langue totale. Ainsi Miquel Farrà, le principal représentant du mouvement à Majorque

et créateur et directeur de la revue littéraire *Mitjorn*, écrivain aussi qui voyait dans les traductions un élément clé pour parvenir à cet idéal du catalan en tant que langue européenne, publia en 1920 un recueil de traductions de poètes européens du XIX^{ème} siècle, parmi lesquels il faut citer, en premier lieu, Gautier.³³

Un peu plus tard, nous trouvons la première traduction catalane, en volume, de Gautier, c'est d'Avatar, publiée en 1930 par Josep Carbonell, dans la collection "Biblioteca literària" de la maison d'éditions "Llibreria Catalònia", créée par Antoni López Llausas, Manuel Borràs de Quadras et Josep M^a Cruzet. Ainsi, la collection "Biblioteca literaria", offrait des traductions de Virgile, Shakespeare, Molière, Goethe, Grimm, Dickens, Villiers de l'Isle-Adam... c'est-à-dire les grands noms de la littérature occidentale de tous les temps. Gautier a été traduit, probablement à cause de la recherche -de la part des "Noucentistes"- d'un nouveau langage -plus frais, plus ductile, plus heureux-, à cause aussi de leur goût de la rigueur poétique, de l'artifice et de la préciosité (effets d'expression, grâce sensuelle et intellectuelle, pouvoir de suggestion...), des qualités qu'on peut, aisément, retrouver dans les oeuvres de Gautier.

Le traducteur fut l'écrivain Josep Carbonell qui, dans sa ville natale, Sitges, créa et dirigea les revues *Monitor* (1921) et *L'Amic de les Arts* (1926)³⁴; il fut aussi en rapport avec la civilisation occitane³⁵, collaborateur -avec Ismael Girard- de l'Institut d'Estudis Occitans (1928) et, sous ses soins, fut publiée l'édition de la *Gramatica Occitana* de Loïs Alibert (1935). En 1934, il publia, avec Josep Vicenç Foix, le livre *Revolució catalanista* (1934) et, en 1968, en espagnol³⁶, un livre sur l'histoire de sa ville natale (*Sitges la real*). C'est en 1930 qu'il traduit Avatar : la date est significative par les raisons esthétiques et sociohistoriques que nous venons d'expliquer. Nous sommes devant une traduction intégrale, très fidèle si nous pensons au vocabulaire très spécialisé dont se sert Gautier dans ce conte, mais l'analyse du texte en catalan nous découvre, facilement, que le côté spirituel du conte fut le plus important pour le traducteur. Ainsi il modifie, supprime ou joint des concepts pour insister sur la notion spirituelle "chrétienne", "orthodoxe" du conte; par exemple, il supprime la phrase dans laquelle Cherbonneau s'identifie à un prêtre catholique (chapitre premier) ou bien il supprime l'adjectif "saint" appliqué par Gautier à Brahma-Logum; le mot "paradis", il l'écrit en majuscule, de même le mot "diluviens" au singulier, avec les nuances bibliques que ce singulier comporte; lorsque Gautier écrit "messe de mort", le traducteur préfère "rèquiem"; un autre exemple: la phrase de Gautier "s'il ne le suit pas encore dans la tombe", Carbonell la modifie dans un sens chrétien: "suposat que no la segueixi també pel camí de l'altre món". De même, les phrases "trop" irrationnelles sont modifiées par notre traducteur; ainsi "l'état bizarre" dans lequel vivent les pénitents de l'Inde se transforme en "estat estrambòtic"; lorsque Gautier affirme que Cherbonneau "faisait des gestes magiques sur une tasse d'eau", le traducteur écrit que Cherbonneau "gesticulava misteriosament sobre un vas d'aigua"... Des exemples consignés et d'autres que je supprime pour ne pas fatiguer l'attention du lecteur, il est aisé de conclure que le plus important d'Avatar -pour

notre traducteur- fut le thème de la pureté et de la fidélité dans le mariage. Sa tâche fut donc infidèle mais digne pour le moment -1930- dont nous sommes en train de parler.

Que ce texte fut connu et apprécié en Catalogne est confirmé, par plusieurs exemples, ainsi un conte d'Enric Valor Vives³⁷, *L'experiment de Strolovikchz*, publié dans la revue de Valence, *El Camí*, avant la guerre civile³⁸. Cet exemple, cependant ne fut pas à l'origine d'une autre influence d'*Avatar* dans le roman d'un exilé catalan au Mexique, Vicenç Riera Llorca, dont les oeuvres -inscrites dans le réalisme historique- constituent un témoignage fidèle d'un moment concret de la réalité et de ses classes sociales. Dans son premier roman, *Tots tres surten per l'Ozama* (Mexique, ed. Catalònia, 1946; nouvelle édition à Barcelone, Edicions 62, 1967) où l'écrivain nous découvre l'aventure humaine des catalans exilés en Amérique, il fait dire à son personnage Ramon le rêve de vivre plusieurs vies...

Ha imaginat ja diverses vegades una vida de marí, una de metge, una d'escriptor, una de polític... Com que aniria acumulant els coneixements arribaria un dia que seria més savi que ningú. Però ben mirat, per què necessitava ser més savi que ningú si un poder com el que imagina el faria superior a tothom?

Et il continue...

Tot això li havia estat suggerit, de menut, per la lectura d'un conte de Conan Doyle i la d'una novel·leta, *Avatar*, de Prosper Mérimée. De Mérimée o de Gautier? Per què confon sempre aquests dos autors? Malgrat la seva gran memòria i que ha llegit llibres de l'un i de l'altre, sempre els ha confosos. Per què? Hi ha, en aquesta confusió, alguna cosa estranya que el Ramon no s'explica. Una vegada, en una història de la literatura francesa, va veure els retrats dels dos i va creure que havia desfet l'equivoc per sempre més. No s'assemblaven de res. "Des d'ara -va pensar- associaré el nom a la imatge". El retrat de Gautier reproduït en aquell llibre tenia una història divertida. Havia estat retocat al volt de la cara, que havia quedat intacta, i se l'havia convertit en un bust femení, que es va pretendre que era el retrat de l'autor d'un llibre que Gautier havia signat amb un pseudònim. Però, era, tanmateix, el retrat de Gautier, aquest? No era el de Mérimée?"

Anecdote amusante qui nous découvre que l'écrivain catalan a lu *Le Théâtre de Clara Gazul*, dans un exemplaire orné d'un portrait de Mérimée, en femme. Mais qui ne réussit pas à expliquer pourquoi Riera i Llorca confond les deux écrivains français.

Pour l'instant, il faut constater que cette édition catalane d'*Avatar* a été rééditée, à Barcelone, en 1997, dans la maison d'édition La Magrana (collection "Els llibres de butxaca", numéro 32, 160 pages, avec un épilogue de 22 pages qui nous renseigne sur Gautier, *Avatar* et les caractéristiques du genre fantastique), tout en modernisant le vocabulaire et en ayant soin de restituer le message de Gautier et les mots modifiés ou supprimés dans l'édition de 1930. Ce volume a obtenu la faveur du public et des critiques littéraires. Ainsi, juste un mois après la parution d'*Avatar* le professeur de Littérature comparée de l'Université de Barcelone et réputé critique littéraire, Jordi Llovet, publia un article très élogieux, intitulé "Fantàstic Gautier", dans lequel il se félicite de la réédition d'*Avatar* car, selon lui, Gautier...

volia aprofitar tots els recursos de la imaginació per sacsejar la mentalitat benpensant -cada dia menys mentalitat i menys pensant- dels burgesos de la França de meitats de segle (com Monnier, com Baudelaire o com Flaubert). I endemés feia uns versos (Émaux et Camées), que sovint resulten més perfectes, per influència d'Hugo, que els del mateix autor de les flors endimoniades⁴⁰

Peu de temps après, Isidor Cònsul, un nom important dans le monde littéraire catalan d'aujourd'hui, publia un autre article élogieux dans les pages du supplément culturel du journal *Avui* ("Gautier, fantàstic", 15 janvier, 1998, *Avui. Cultura*, page XVI); de son côté, le programme culturel de *Catalunya ràdio*, dirigé par Maria de la Pau Janer⁴¹, se félicita aussi de la publication de ce livre auquel elle dédia des phrases flatteuses. Et à Madrid, le professeur Jesús Cantera, de l'Université Complutense, spécialiste de Gautier, consacra un compte rendu très favorable aussi, à la publication d'*Avatar*⁴². Des éloges qui nous réjouissent pour Gautier qui les mérite bien.

Mais, avant cette réédition (en 1991) la maison d'édition Bromera (Alzira, à Valencia) publia *El peu de mòmia*. Arria Marcella, dans sa collection "A la lluna de València" numéro 16. C'est une collection où l'on a traduit aussi des œuvres d'Oscar Wilde, Jules Verne, Arthur Conan Doyle, Henry James, Emilio Salgari, Robert L. Stevenson, Gaston Leroux, Voltaire... Dans tous les cas, y compris l'édition de Gautier, il s'agit d'éditions intégrales (où, bien sûr, les modifications, suppressions... sont inexistantes car ce qui compte, de nos jours c'est la fidélité à l'original) mais destinées aux étudiants de secondaire; par conséquent, elles sont accompagnées d'illustrations en blanc et noir (Enric Solbes, pour l'édition de Gautier) et d'une introduction (écrite dans le dialecte de Valence) ainsi que des exercices didactiques (structure, personnages, genre littéraire, espace et temps...) à réaliser après la lecture; on y trouve aussi un glossaire de mots difficiles, ce qui est bien utile pour comprendre notre écrivain⁴³. Le journal de langue catalane, *Avui*, s'est fait écho de cette édition, qui va, aujourd'hui, pour sa troisième édition, c'est-à-dire, 6.000 exemplaires.

Mais, à part les traductions en volume, l'influence diffuse de Gautier se retrouve -comme c'est le cas déjà analysé de Riera Llorca- dans plusieurs écrivains catalans.

Dans tous les cas, constatons que la longue étape franquiste suppose la mort de la langue catalane.

Pour ne citer que quelques cas d'écrivains très connus dans les dernières années, constatons la présence de notre écrivain dans le titre d'un des derniers romans de Jaume Cabré⁴⁴, *L'ombra de l'eunuc* (première édition : 1996), roman pour lequel Jaume Cabré a reçu les prix Ciutat de Barcelona, Crítica Serra d'Or et Lletra d'Or. *L'ombra de l'eunuc*, c'est à dire "l'ombre de l'eunuque", est un roman qui reflète la

vie d'un personnage -alter ego de l'écrivain- depuis ses années d'étudiant à l'université, à l'époque franquiste, ses combats en faveur de la liberté, ses problèmes sentimentaux et son intérêt pour l'art. Mais cette première lecture en cache une autre sur la recherche de l'idéal artistique qui ne va pas sans rappeler *Mademoiselle de Maupin*.

Comme nous le dit Jaume Aulet, le préfacier du roman :

És clar que al darrere de la jugada també podem llegir-hi una intel·ligent, irònica i amable identificació de l'eunuc amb el pobre crític que exerceix el seu trist ofici de lector⁴⁵

Il est donc curieux de constater comme la préface de *Mademoiselle de Maupin* et la préface de *L'ombra de l'eunuc* présentent des coïncidences. Mais, à l'intérieur du roman nous en trouvons d'autres ; le protagoniste nous avoue :

La meva gran pena és no ser ni músic, ni pintor ni poeta sinó un simple i remalaït diletant, molt sensible, sí, però incapaç de crear⁴⁶

Une affirmation qui ne va pas sans rappeler les affres de la création ressentis par le protagoniste de *Mademoiselle de Maupin*⁴⁷. D'autre part, *L'ombra de l'eunuc* peut se lire comme un roman d'apprentissage et de déception qui ne va pas sans rappeler la jeunesse du protagoniste de Gautier.

Une influence avouée est celle exercée par Gautier sur le premier recueil de contes de Carles Miralles⁴⁸, *Escrit a la finestra* (1998), qui, dans l'introduction au volume, écrit :

En aquest llibre hi ha, grans o petits, explícits o implícits, molts cenotafis. A més del d'un tal senyor K., n'elenco, per respecte i mirant de no ser exhaustiu, els de Landolfi, Evèmer, Calders, Lovecraft, Borges, Hoffmann, Gautier, Petrarca, Ireneu, Schwob, Malinowski⁴⁹

En effet, les personnages de ses contes -tout comme les personnages des contes fantastiques de Gautier- subissent des cas de dédoublement qui nous manifestent combien les limites entre réalité et fantaisie sont floues, s'interpellent constamment... Ainsi -dans le conte "Les cames de la secretària"- un homme obsédé par les jambes de sa secrétaire découvre -épouvanté- comme il se dédouble en une autre personne qui sort avec la secrétaire et a les qualités qu'il voudrait avoir...; dans un autre conte un autre personnage explique ses métamorphoses en arbre, cygne, pierre...; ou bien quelqu'un découvre qu'il est devenu son propre frère ou bien que son propre frère est devenu lui... Voilà des points de départ qui nous font penser tout de suite au Gautier des contes fantastiques, ce qui est aussi un peu rare, car les littératures hispaniques ne se sont guère adonnées aux récits fantastiques.

En conclusion, la connaissance que la culture catalane a eue de Théophile Gautier est assez notable -nous espérons avoir su transmettre cette constatation tout au long de cette communication-, notre contribution n'est donc pas définitive, mais elle devrait animer d'autres chercheurs à poursuivre la route ouverte, une route qui nous pouvons l'affirmer, sera bien fructifère.

Marta GINE JANER
Université de Lleida (Espagne)

NOTES

1. Cf, par exemple, C. Fernández "Théophile Gautier en Espagne", BSTG, n° 5, 1983, pp. 155-157, et aussi, M. Giné Janer: "Las traducciones de Gautier en España. Siglo XIX", *Revista de Filología francesa. Número de Homenaje al Profesor D. Jesús Cantera Ortiz de Urbina*, n° 11, 1997, pp. 367-382, et M. Giné Janer: "Las traducciones españolas de los relatos fantásticos de Gautier", *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, ed. Milenio, Lleida, 1997, pp. 235-248.
2. Il va sans dire que c'est un but scientifique qui nous guide: nous sommes loin de buts nationalistes.
3. L'activité éditoriale de Valence est significative, aussi bien au XIXème qu'au XXème siècle, mais nous allons nous concentrer sur la Catalogne, exception faite des traductions en catalan (non pas en espagnol) à Valence.
4. La première traduction, en volume, date de 1866 (*Espirita. Novela fantástica*, librería Alfonso Durán, Madrid), la deuxième est de 1868 (*Historia de una momia*, librería de Cuesta, Madrid)... Nous avons étudié ces éditions dans les articles cités.
5. 4°, 222 pages. Il y eut une deuxième édition, qui suivait les mêmes caractéristiques que la première, en 1884.
6. 4°, 656 pages, 34 illustrations, reproductions de Gustave Doré. Il y eut aussi une deuxième édition, à Barcelone, maison d'édition Maucci, en 1899: le seul changement, par rapport à la première édition, est la couverture du volume.
7. "El prólogo de Diodoro de Tejada, a la primera edición española :::) En un tono apocalíptico, que recuerda los peores sermones eclesiásticos que el lector haya podido escuchar (...) justifica el interés de la traducción ya que *Spirite*, es -nos afirma- una obra esencialmente espiritista, tiene una especie de "finalidad moral" que ayudará a luchar contra el escepticismo ambiente, contra la falta de honradez en las costumbres, contra el goce de lo material tan habitual en la época, en fin... contra todos los males heredados de la sangrienta revolución de 1789 de la cual el siglo XIX sufre aún las funestas consecuencias" (M. Giné Janer, "Las traducciones españolas de los relatos fantásticos de Gautier", art. cit., pp. 239-240).
8. "Si entramos en el cuerpo de la traducción, observamos que se respeta la estructura original en XXII capítulos, así como sus títulos respectivos, aunque no se reproduce el *Avant-propos* de Gautier a su novela. La edición se acompaña de un conjunto de notas al pie, firmadas por el traductor, para explicar detalles de la obra (...) Por lo que se refiere a la calidad de la traducción, hemos reparado que los largos párrafos de Gautier se acortan, gracias a la puntuación. Asimismo, las frases largas, tan frecuentes en Gautier, se convierten en varias copulativas, la mayor parte de las veces (...) Ni que decir tiene que, en una obra de tal envergadura como es *Le Capitaine Fracasse*, nos ha sido fácil encontrar muchos errores, muchos galicismos... pero es tal la complejidad de la novela de Gautier que no podemos ser muy duros con nuestro traductor" (M. Giné Janer, "Las traducciones de Gautier en España: siglo XIX", art. cit., pp. 380-381).
9. Après une captatio benevolentia aux censeurs (pour justifier le but hygiénique du volume) l'index indique trois parties: 1ère) "*Anatomía y fisiología de la generacion*", 2ème) "*Higiene y medicina de la generacion*" et 3ème) "*Moral y legislación aplicadas*".
10. Le sous-titre indique: "Obra escrita con presencia de las de BERGERET, BOURGEOIS, CURTIS, DEBREYNE, DESLANDES, JEANNEL, LALLEMAND, TISSOT, etc., etc, seguida de un estudio del célebre Dr. Tardieu sobre la *Pederastia y Sodomia* y de una ojeada sobre la *Prostitucion en la antigüedad* (on nous indique aussi que l'ouvrage est épuisé et que l'on est en train de préparer une nouvelle édition corrigée et augmentée).
11. On nous indique aussi que c'est une traduction "de la 41ª edición francesa" et que "Esta novela trata de un VICIO VERGONZOSO, cuyo origen asciende á la mas remota antigüedad".
12. On nous indique: "Libro-resúmen de opiniones de los eminentes moralistas, filósofos, fisiólogos y médo-legalistas, Balzac, Bayle, Buffon, Clement, Debay, Foderé, Jannet, de Ligne, Mahon, Mayer, Michelet, Montaigne, Orfila, Pettigars, Plutarco, Velpeau, Virey, Zaccias, etc., etc., redactado en vista de sus obras, y de varios preciosos manuscritos de las Bibliotecas Nacional y de la Escuela de Medicina de París, por Amancio Peratoner".
13. "*Estractada de los principales analistas de las costumbres de la humanidad*, por AMANCIO PERATONER".
14. "Ensayo histórico, filosófico, moral y arqueológico, extractado de la Biblia, de los Padres de la Iglesia,

y de los mas ilustres escritores de todas las épocas, ampliando la obra especial del erudito Dulaure POR AMANCIO PERATONER”.

15. J. F. Botrel: *La diffusion du livre en Espagne* (1868-1914), ed. Casa de Velázquez, Madrid, 1988, p. 193. Nous devons -dans ce sens- signaler qu'il nous a été impossible de nous procurer un exemplaire de *¿Hombre o hembra?* en Espagne, malgré nos recherches: nous l'avons trouvé aux États Unis!!
16. Nous avons pu trouver quelques omissions, pas significatives et qui se justifient probablement dans le but d'éviter les longues explications de Gautier.
17. Les longs paragraphes de Gautier sur les affres de la création ont été supprimés.
18. On a aussi connu Gautier du point de vue de la musique: un seul exemple (car notre dessein ne va pas dans ce sens-là): nous avons trouvé une *Pastorella*, "imitation de T. Gautier, en 1889, à Barcelone, due à Luigi Carlo Viada (en réalité Luis Carlos Viada, poète et lexicographe).
19. Nous avons dressé ce répertoire avec le titre "Les traductions en Espagne des oeuvres de Théophile Gautier, au XXème siècle", BSTG, n. 19, 1997, université Paul Valéry de Montpellier, pp. 145-155.
20. Traduction, introduction et notes de Guillermo Carnero, c'est -à notre avis- la traduction la plus brillante de *Spirit* en espagnol.
21. La date est une hypothèse car elle n'est pas indiquée dans le volume.
22. L'exemplaire signale aussi une traduction, dans la même collection, que nous n'avons pas pu trouver pour le moment, *Una noche de Cleopatra*. Autres écrivains français traduits dans cette collection: Honorato de Balzac (*La querida falsa, El padre Goriot*), Arsenio Houssaye (*La confesión de Carolina, La bella Julia, Margarita*), Emilio Zola (*Magdalena Ferat, Felicidad, L'Assommoir (La taberna), Nana*), Julio Sandeau (*Magdalena, La Valiente*)... Et, ce qui est plus significatif, à notre égard, une traduction de Mme. (sic) Judith Gautier: *Crueldades del amor*.
23. À nouveau, la date est une hypothèse: elle n'est pas indiquée dans le volume.
24. Juste un an après, c'est à dire, en 1942, nous allons trouver publié en volume, dans la maison d'édition de la Gacela, de Madrid et de Barcelone, le *Charles Baudelaire* de Gautier, dans une belle édition intégrale de la collection "Constelación. Biografías", 111 pages, traduction de Sergio del Valle.
25. Édition intégrale, accompagnée de plusieurs illustrations de l'époque et réservée aux "AMIGOS DE LA HISTORIA", comme est indiqué dans le volume (le nom du traducteur n'est pas cité).
26. Préface d'Emiliano M. Aguilera, traduction et notes de Javier Núñez de Prado. Édition intégrale suivie de *Recuerdos románticos* et *Los progresos de la poesia francesa desde 1830*.
27. Ce sera à Buenos Aires, en 1945, que nous allons trouver une traduction, de Jaime del Valle-Inclán, de *Militona* (maison d'édition: Imán, collection "Prosistas europeos contemporáneos"). Aussi à Buenos Aires, en 1970, nous trouvons une traduction, de Carlos Gardini, de *La muerta enamorada* (maison d'édition: Torres Agüero, collection "Cuentos", 72 pages).
28. J Zanné: "Question littéraires" in *Juventut*, 8.9.1904.
29. Comme l'affirme.: "D'aquesta tradició (...) en valora la base culturalista, la profunditat de ; castellanospensament i de visió, la presentació vigorosa i plàstica dels temes i la utilització d'un llenguatge musical i vobran" (in *Historia de la literatura catalana*, vol. 9, Barcelona, Ariel, 1986, p. 310).
30. Le roman raconte deux actions en parallèle, celle de la chute de l'empire Babylonien par la guerre contre la Perse, et celle des amours d'une femme -Nimmiur- et de son beau-fils. On y trouve de longues descriptions de décors fastueux, un climat plein de couleur et un drame passionnel bien macabre et scandaleux de manière que certains chapitres du roman furent censurés en 1925.
31. Josep Pla, *Primera rosada, Obra completa*, vol. III, éd. Destino, Barcelone, 1 966, p. 567.
32. Josep Pla, *El quadern gris, Obra completa*, vol. I, *Ibidem*, pp. 533-534.
33. D'autres poètes traduits par Ferrà: Hugo, Vigny, Verlaine, Moréas... pour ne citer que des écrivains d'origine française.
34. Des titres qui nous font penser tout de suite à Gautier.
35. Et n'oublions que Gautier est né à Tarbes.
36. Les dates de publication et la langue et le sujet des livres sont bien significatifs.
37. Écrivain et grammairien: il joua un rôle important dans l'adoption des normes orthographiques et grammaticales de l'Institut d'Estudis Catalans à Valence. Comme écrivain il faut souligner ses oeuvres: *Rondalles valencianes* (1950-58), *Narracions de la foia de Castalla* (1953), *Meravelles i picardies* (1964-70) et le roman *L'ambientació d'Aleix* (1971).

38. Les ressemblances entre *Avatar* et *L'experiment de Strolovikchz* est souligné par Vicenç Riera Llorca dans une lettre à Joan Fuster: "He llegit a "El Camí" un conte d'Enric Valor Viver, *L'experiment de Strolovikchz*. El tema no és original; ja el coneixia tractat per Gautier, en *Avatar*" (*Epistolari Joan Fuster-Vicenç Riera Llorca*, édition de Josep Ferrer i Joan Pujadas, éd. Curial, Barcelone, 1993, p. 45).
39. Page 12 de l'édition de Barcelone consignée dans le corpus.
40. Jordi Llovet: "Fantàstic Gautier", *El País. Quadern*, 27 novembre 1997, p. 5.
41. Femme écrivain très réputée aujourd'hui en Catalogne.
42. In *Hieronymus Complutensis. El mundo de la traducción*, 1998, pp. 176-177.
43. La traduction, l'introduction et les notes ont été réalisées par Josep Lozano et Magda Añón. Josep Lozano est un écrivain d'Alginet qui, en 1990 obtint le prix "Ciutat d'Alzira" par son roman *Ribera*.
44. Très renommé parce que, en plus de plusieurs romans et plusieurs prix (*Galceran, l'heroi de la guerra negra*, 1977; *Carn d'olla*, 1978; *La teranyina*, 1984, premi Sant Jordi; *Fra Junoy o l'agonia dels sons*, 1984, premis Bertrana, Crítica Serra d'Or etacional de la Crítica; *Senyoria*, 1991, premis Crexells, Crítica Serra d'Or, Nacional de la Crítica et Bertrana) il est professeur et il a écrit des scénarios pour la télévision catalane (*La granja et Estació d'enllaç*).
45. Jaume Aulet, "Pròleg" a J. Cabré: *L'ombra de l'eunuc*, edicions Proa, Barcelona, 1998 (deuxième édition) p. 11.
46. *Ibidem*, p. 36.
47. Cf, par exemple, le chapitre XI de ce roman.
48. Poète (*Camí dels arbres i de tu. Per fi la tortuga*, 1981; *La mà de l'arquer*, 1990, prix Nacional de Poesia en 1992, et *La ciutat dels plàtans*, 1995) et professeur de Littérature grecque à l'Université de Barcelone.
49. C. Miralles, "Introduction" à son roman *Escrit a la finestra*, ed. Columna, Barcelona, 1998, p. 9.

OCTAVE CREMAZIE ET L'HERITAGE DE GAUTIER AU QUEBEC

Bien que Gautier n'ait jamais voyagé en Amérique, son oeuvre y est allé et y a laissé des traces importantes. Henry James parle de la grande simplicité de l'esprit de Gautier et, donnant le poème "Pot de fleurs" comme exemple, il l'appelle un Keats "gallicisé". Ezra Pound affirme que la technique d'*Albertus* est aussi bonne que celle des meilleurs vers anglais de la fin du siècle². Il cite le poème "Carmen" pour louer ce qu'il appelle l'équité de sa "méthode présentatrice": "Carmen est maigre – un trait de bistre / Cerne son oeil de gitana [...]". "Voilà un art", dit-il, qui "présente", qui "ne commente pas", qui

est aussi communicatif que la Nature et aussi peu communicatif que la Nature

et qui est "le fléau des sots"³. T.S. Eliot, lui aussi, encourage l'imitation de cette poétique de constatation précise et concise qu'il admire chez Gautier et, dans un poème inspiré sans doute par "L'hippopotame" de Gautier, il montre l'hippopotame, dans toute sa lourdeur, qui s'élève dans le ciel⁴. Quant à l'Amérique latine, son *modernismo* a pris essor grâce au poids des pierres précieuses poétiques de Gautier. Le sol, ou l'air, indigène de Rubén Darío, de Manuel Gutiérrez Nájera, de Guillermo Valencia (et de José María de Heredia) a résonné de symphonies en blanc, en gris, et en bleu.

Cette progéniture américaine de Gautier a été notée assez souvent, quoique pour la plupart de façon schématique. Il y a, cependant, d'autres héritiers américains de Gautier dont on ne parle jamais: les Canadiens francophones qui, eux aussi, ont lu Gautier, et qui l'ont répété filialement, ou, selon un mot-clé utilisé par Octavio Paz dans *Les Enfants du limon*, analogiquement. Dans cette oeuvre d'Octavio Paz se trouve une des analyses les plus profondes du paradoxe intertextuel: comment se peut-il que l'imitation de poètes romantiques français ait pu créer une poésie identitaire et moderne pour l'Amérique latine? Paz explique que le vrai romantisme français – et il précise que c'est celui de Gautier, de Baudelaire et des symbolistes, et non celui de l'éloquence et de la sentimentalité de Musset ou de Lamartine – est constitué d'analogie et d'ironie⁵. L'analogie, comme la répétition et comme la progéniture filiale, se compose de différence plutôt que d'identité. L'ironie est la conscience de cette différence analogique selon laquelle, comme l'a dit le jeune Hugo parlant en tant qu'un vieux Frollo, *ceci tuera cela*. La vraie poésie romantique – et je propose avec Octavio Paz que c'est celle de Gautier – est toujours une transposition analogique dans laquelle et par laquelle la textualité ou la littérarité romantique "se replie, se contemple et se dépasse, se questionne et se transcende"⁶. Je voudrais analyser cet héritage poétique que Gautier a transmis à la poésie canadienne française, poésie romantique en train de se refigurer poésie moderne et québécoise.

A la fin d'octobre 1862, presque à la veille de son exil en France pour cause

de banqueroute, le libraire Octave Crémazie a publié dans la revue *Les Soirées canadiennes* un poème déroutant pour un public qui le saluait déjà comme son poète national, connu et reconnu pour ses vers de circonstances et ses chansons patriotiques. “Personne ne pouvait s’expliquer l’étrangeté de ce cauchemar poétique”, a écrit son ami l’abbé Casgrain dans la notice biographique composée pour la première édition des *Oeuvres complètes de Crémazie*⁷. Quoiqu’on se soit plu le plus souvent à expliquer ce poème inusité en insistant sur ses allusions aux malheurs personnels de l’auteur, on se rendait compte de ses emprunts à *La Comédie de la Mort* de Gautier. Dès 1866, un jeune critique, Norbert Thibault, notait que Crémazie s’était inspiré du poème de Gautier pour sa *Promenade de trois morts*, mais l’opinion que ce poème d’outre-tombe n’était qu’une imitation flagrante ne semblait aucunement troubler la conviction des “analogies multiples” du poème avec la situation personnelle de son auteur⁸. Les emprunts au poème de Gautier sont, en fait, évidents: c’est la Fête des Morts et le cadre consiste d’une froide nuit de novembre avec un vent sifflant, une lune – solitaire chez Crémazie, blafarde chez Gautier – et un cimetière. Tandis que Gautier met en scène un narrateur/protagoniste qui est celui qui se promène ou voyage à la façon de Dante, Crémazie propose que les trépassés eux-mêmes profitent de la Fête pour se promener, se parler, et s’interroger de leur sort. La trinité de morts se compose d’un sexagénaire, d’un nouveau-marié, et d’un jeune adolescent ayant à peine vingt ans. Le vieillard a le mauvais goût de se montrer avec un ver toujours attaché à la joue; cette incongruité permet au poète d’introduire un interlocuteur parallèle au ver-possesseur-de-cadavres de Gautier. Quand son jeune compagnon l’exhorte à enlever le ver, le vieillard affirme la royauté et la justesse du personnage larvaire. La femme a sa beauté, explique-t-il, le printemps a ses roses, la foudre a son nuage, l’étoile a ses rayons et le mort a son ver.

Le ver, c’est la couronne épouvantable et sombre
 Qui brille sur nos fronts comme un oeil noir dans l’ombre;
 C’est le baiser reçu dans ce lugubre jour
 Où la mort nous a dit: Viens, je suis ton épouse⁹!

Il se met ensuite à raconter une conversation qu’il avait entendue entre un nouveau-décédé et le ver qui était en train d’initier celui-ci à la vie de la mort. Ce dialogue évite les doubles ententes de dépuçelage qui sont si évidentes dans le dialogue entre la trépassée de “La Vie dans la Mort” de Gautier et son ver:

A moi tes bras d’ivoire, A 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.

C’en est fait! c’en est fait! Il est là! sa morsure

M'ouvre au flanc une large et profonde blessure¹⁰.

Il s'y trouve toutefois des suggestions analogiques, quoique plus mâles:

Où suis-je? Mais qui donc vient ainsi de me mordre?
J'ai senti tout mon corps s'agiter et se tordre
Comme un chêne sous l'ouragan,
Qui donc est-il celui qui partage ma couche? ...
Il s'approche de moi ... je sens encore sa bouche

Qui presse et torture mon flanc¹¹.

Cette possession du jeune homme par le ver mène aux mêmes thèmes que la possession "hétérosexuelle" de Gautier: la mort est impuissance et surtout oubli. Comme la trépassée de Gautier, le mort de Crémazie n'y peut rien: "

J'ai beau heurté du front les planches de ma bière,
Le couvercle est trop lourd! Le fossoyeur dort mieux que les morts qu'il enterre...

dit celle-là¹²; tandis que celui-ci fait écho:

Oh! si je pouvais fuir cette demeure horrible!
Si je criais? ...
On dirait que là-haut on marche sur la terre.
Au secours! Sauvez-moi! ...Le cri de ma misère
Ne trouve pas même un écho¹³.

Les deux vers (vermisseaux) poétiques révèlent à leurs sujets non seulement la vie dans la mort mais la mort dans la vie. Les vivants bien-aimés ne les entendent pas parce qu'ils

n'ont d'oreilles
Que pour ce qui peut les servir.
Il leur faut des honneurs, des fêtes pour leurs veilles ...
O mort! Peux-tu leur en fournir?¹⁴

Cependant, le jeune mort de Crémazie sent couler sur son front une goutte d'eau, et la pensée que c'est une larme de sa mère qui le pleure lui inspire un long chant "d'espérance et d'amour"¹⁵. Son ver raille à la fois ce chant et cette interprétation ou signification donnée à la goutte:

Décidément, ô mort! Tu devais, dans la vie,
Voir bien souvent Phébus le blond
Descendre te verser des flots de poésie,
Et de lauriers couvrir ton front,
Pour qu'une goutte d'eau, courant en étourdie,
Qui tombe et vient tu ne sais d'où,
T'inspire un pathos long comme une tragédie,
Tu dus être ou poète ou fou!¹⁶.

“Ces beaux rêves”, conclut-il,

se brisent comme un verre
Au choc de la réalité”¹⁷,

et il glose que la goutte n’est qu’un allié que la terre lui envoie “Pour hâter ta destruction”¹⁸. La terre, après tout, partage avec lui chaque proie et en prend “la part du lion”¹⁹. Pour ajouter à l’ironie du rôle donné à la mère-terre, il explique qu’il y a, néanmoins, une survie à la mort, car la décomposition charnelle sert à de nouvelles semences :

Quand au pied de l’autel la douce fiancée
Vient courber son front virginal,
C’est peut-être du cœur de sa soeur trépassée
Qu’est fait son bouquet nuptial²⁰.

D’une façon tout à fait semblable, la trépassée de Gautier avait cherché un amour qui se souvienne d’elle:

Mais que faites-vous donc lorsque je vous appelle,
ma mère, ô ma soeur?²¹

et son ver lui avait aussi signalé la consolation ironique d’une survie:

Console-toi. - La mort donne la vie. - Ecluse
A l’ombre d’une croix, l’églatine est plus rose
Et le gazon plus vert.
La racine des fleurs plongera sous tes côtés;
A la place où tu dors les herbes seront hautes;
Aux mains de Dieu tout sert²²!

C’est avec ces mots que cesse le dialogue entre la morte et le ver dans le poème de Gautier; ils avaient réveillé un autre mort qui “les pria de se taire”²³! Dans le poème canadien, le jeune mort se laisse un peu consoler par la promesse de cette survie et, revenant toujours à son désir de la larme maternelle, il “aspire à devenir poussière” afin d’être porté par le vent dans la vallée “Où pleure chaque jour ma mère désolée”²⁴ et devenir fleur.

Et sa pieuse main, sur ma tige posée,
En sentant sous ses doigts les gouttes de rosée
Frémir d’amour et de bonheur
M’ajoutera peut-être aux lys, aux immortelles
Qui forment ce bouquet qu’aux fêtes solennelles
Elle offre à l’Autel du Seigneur²⁵.

Cette évocation de la tige frémissante et de ses gouttes de rosée inspire au ver son

propre chant extatique et triomphant: peu lui importe ce qui arrive à la “froide poussière” du mort, car, pour lui, le cadavre est “la fleur de la mort, la fleur épanouie”, et il va s’en réjouir. “Puis le cri seul du Ver s’éleva triomphant”, réveillant, à son tour, non un autre mort comme chez Gautier, mais les vers du vieux narrateur qui se sont alors mis à le torturer²⁶.

Le plus jeune des trois compagnons-morts avoue que c’était lui qu’avait entendu le vieillard, et il propose que les trois aillent frapper au seuil des vivants qu’ils avaient connus pour apprendre “si le Ver a menti”, pour savoir alors

Ah! qui donc dois-je croire, effroyable mystère!
La parole du Ver ou l’amour de ma mère?...²⁷

D’après sa correspondance, Crémazie prévoyait deux autres parties qui devaient répondre à cette question, mais il ne les a jamais écrites; le poème se termine sur cette question.

Pour des raisons très diverses, les lecteurs de Crémazie minimisent, pour la plupart, l’influence de Gautier. Au XIX^e siècle, “marcher un moment sur les traces de Théophile Gautier” constituait une grave erreur morale et par conséquent esthétique, selon l’ultramontanisme dominant au Québec²⁸. On se méfiait de presque tous les écrivains romantiques et réalistes de l’Hexagone, avec quelques rares exceptions, notamment Chateaubriand et Lamartine. Plus récemment, on s’est plu à souligner l’influence de Hugo ou à insister sur l’originalité du poème canadien; malheureusement, c’est souvent en démontrant une certaine méconnaissance de Gautier et du poème *La Comédie de la Mort*. Laurence Bisson, dans *Le Romantisme littéraire au Canada Français*, avoue :

L’influence du poème de Gautier existe, cela est clair, et nous n’aurons aucune difficulté à la montrer, mais ce n’est pas la seule ni la plus considérable... La “Comédie de la Mort” ne lui a fourni que le cadre et quelques phrases çà et là,

ajoutant quelques pages plus tard, les strophes de sixains hétérométriques²⁹. Bisson cite quinze passages analogues afin de rendre compte des emprunts à Gautier, mais constate néanmoins que “les deux hommes [Gautier et Crémazie] n’avaient que peu de points de contact” et que la “dette la plus considérable [de Crémazie] est envers Hugo”³⁰ – ceci malgré que Crémazie ait toujours été bonapartiste, même à l’époque de la Commune, et qu’il ait affirmé une poétique impersonnelle qui est beaucoup plus “en contact” avec Gautier qu’avec Hugo³¹. Le seul exemple que Bisson cite pour démontrer que Crémazie est redevable à Hugo concerne le thème de la souffrance ou de l’expiation des morts ; cependant, il ne mentionne pas que ce thème est un lieu commun qu’on retrouve chez Dante et chez Hamlet, et que Gautier s’en était servi pour lancer la promenade de son protagoniste, et y avait dévoué tout le dialogue du crâne de Raphaël. Odette Condemine, l’éditeur des *Oeuvres d’Octave Crémazie*, dis-

cerne un peu plus l'étendue des emprunts faits à la *Comédie de la Mort*, mais elle aussi semble préférer les rapprochements avec Hugo aux rapprochements avec Gautier.

On reconnaît, en effet, la métempsychose telle qu'elle apparaît dans la métaphysique hugolienne,

dit-elle, en citant les vers où le jeune mort accepte de devenir poussière afin de devenir une fleur pour sa mère³², mais ne dit rien de la métempsychose ironique du ver de Gautier quand il explique à sa jeune trépassée déflorée:

Console-toi. – La mort donne la vie. ...³³,
La racine des fleurs plongera sous tes côtes

ni de celle du poème "Affinités secrètes" des *Émaux et Camées*.

Quant à l'originalité du poème de Crémazie, il s'agit de variations plutôt que de nouveautés, des variations comme Gautier lui-même avait joué sur l'hypertexte de *La Divine Comédie*. De plus, les exemples de cette originalité qu'on cite viennent surtout de "hors-textes" plutôt que du poème lui-même. Dans une lettre qu'il a écrite de France à son ami l'abbé Casgrain le 29 janvier 1867, Crémazie, conscient de l'article de M. Thibault et de ses accusations que le poème *Promenade de trois morts* témoignait à la fois d'un manque de moralité et d'originalité – en réalité, on l'accusait d'un manque de fidélité aux valeurs ultramontaines – explique la genèse de son poème, aussi bien que la suite qu'il projetait.

Cette idée de la souffrance du cadavre m'est venue il y a plusieurs années; voici comment: j'entrai un jour dans le cimetière des Picotés à l'époque où l'on transportait dans la nécropole du Chemin Saint-Louis les ossements du Campo-Santo de la rue Couillard. En voyant ces ossements rongés, [...] je me demandai si l'âme [...], dans le séjour mystérieux de l'expiation, n'était pas atteinte par les frémissements douloureux que doit causer à la chair cette décomposition du tombeau³⁴.

L'inspiration "originale" de cette expérience personnelle n'est qu'une répétition de l'expérience de Hamlet!

Fidèle au schéma de Dante et de Gautier, Crémazie envisageait deux autres parties à son poème. La deuxième partie se consacrerait aux déceptions des vivants, suivant, comme le constate Condemine, la *Comédie de la Mort*, sauf que les personnages du drame devaient consister en hommes et en femmes ordinaires où les compatriotes de Crémazie auraient pu se reconnaître, tandis que Gautier avait utilisé les archétypes de Faust, Don Juan et Napoléon. Le vieillard et le nouveau-marié se seraient trouvés oubliés et abandonnés par les leurs, mais le jeune mort aurait trouvé sa mère agenouillée, pleurant et priant pour le défunt. Dans la troisième partie, Crémazie proposait une conclusion qui serait comique dans le sens de Dante plutôt que dans le sens de Gautier. Là où le protagoniste de Gautier avait accepté de participer à la comédie de la mort, de jouer son rôle de poète et de vivant-mort, et de rendre

hommage aux beautés de la “[c]ourtisane éternelle”:

Vierge aux beaux seins d'albâtre, épargne ton poète...
Laisse-moi vivre encore, je dirai tes louanges...
Je te consacrerai mes chansons les plus belles :
Pour toi j'aurai toujours des bouquets d'immortelles
Et des fleurs sans parfum³⁵,

les trois morts de Crémazie, eux, se dirigeront à l'église paroissiale pour la Toussaint. Grâce aux prières et au souvenir de “la mère universelle, l'Église” aussi bien que de la mère du jeune mort,

[l]a miséricorde divine ...abrège les souffrances du purgatoire, et, s'élançant sur l'un des caps du ciel, un archange entonne le *Te Deum* du pardon³⁶.

D'une part, il faut admettre, comme le fait Odette Condemine, que Crémazie se sépare, non seulement de Gautier, mais de tous les romantiques français, en se montrant fidèle à une eschatologie et à une mythologie conformément catholiques et optimistes³⁷. Crémazie est toujours resté croyant. Pendant ses années les plus décourageantes en France, il confie à Casgrain que “sa bonne foi *canadienne*” l'a empêché de sombrer dans le désespoir comme Gérard de Nerval³⁸. En revanche, il faut aussi reconnaître l'intertextualité de cette troisième partie: elle aurait voulu répondre à la question liminale du “Portail” de Gautier:

Le peuple est à genoux, le chapelain s'affuble
Du brocart radieux de la lourde chasuble;
L'église est toute prête; y viendrez-vous, mon Dieu?³⁹

Crémazie ferait venir Dieu dans l'église que Gautier avait laissée vide. Sans le dernier vers qui devait compléter la terza rima de “Portail”, c'est le silence, le manque qui répond à sa question. Crémazie avait l'intention, d'après sa correspondance avec l'abbé Casgrain, d'y répondre à l'affirmatif.

Cependant, il faut surtout noter que, malgré l'intention de Crémazie de se distinguer de la comédie mortelle de Gautier et de se lier au modèle d'une comédie divine, le poème *Promenade de trois morts* est toujours resté inachevé et ne répond, lui aussi, qu'avec le silence ou le manque. Que ce soit à cause de son exil, de ses maux de tête, du découragement général, de l'aveu qu'il devient

un peu comme G. de Nerval. Le rêve prend dans ma vie une part de plus en plus large. Vous le savez, les poèmes les plus beaux sont ceux que l'on rêve mais que l'on n'écrit pas⁴⁰,

le but divin reste exilé du poème rédigé. *Promenade de trois morts* ne s'achève pas par l'apothéose d'une foi religieuse. Comme *La Comédie de la Mort* de Gautier, le poème de Crémazie se termine, lui aussi, par une question sans réponse : qui croire,

le ver ou l'amour maternel?

C'est dans cette inconséquence et dans la gratuité conséquente du poème que l'héritage de Gautier se fait profond. La poésie sans signification ultérieure se révèle une comédie ou une architecture érigées selon les caprices de la mort ou de signifiants vides et libres; selon des analogies qui se reconnaissent ironiques, c'est-à-dire gratuites, et, par conséquent, purement et dénudément décoratives ou esthétiques :

Ce ne sont que festons, dentelles et couronnes,
Trèfles et pendentifs et groupes de colonnes
Où rit la fantaisie en toute liberté.

Aussi bien qu'un tombeau, c'est un lit de parade,
C'est un trône, un autel, un buffet, une estrade;
C'est tout ce que l'on veut selon ce qu'on y voit.⁴¹

Dépourvus d'un sens concluant, les vers de *Promenade de trois morts* se montrent et se jouent en pleine survie analogique et ironique. Dans son compte rendu des deux parties du poème qu'il proposait de faire, Crémazie écrit au sujet des deux promeneurs-morts qui ne trouvent que l'oubli auprès de leur famille:

Oui, les absents ont tort ... et les morts sont absents⁴².

À la veille de son exil, le poète Crémazie découvre ce que Gautier avait mis sur la scène poétique: écrire est essayer l'absence ou la mort⁴³.

Un lecteur récent de la *Promenade* commente que

le mot dont l'absence m'a le plus frappé est le mot 'vers' dans une des tirades du ver⁴⁴.

Ce refoulement, selon ce lecteur, suggère que Crémazie

[s'est] fui lui-même, qu'il [a] fui une partie de lui-même à la manière de Rimbaud

– qu'il fuit, alors, la poésie. Le mot *vers*, cependant, s'entend constamment dans son homonyme, le personnage qui se déclare maître de la mort. Comme chez Gautier, le mort du poème de Crémazie se trouve étendu dans une couche rude et un lit étroit⁴⁵ – ne pourrait-on pas y voir le lit prosodique du vers? – et se fait digérer par le ver qui le transforme en verdure et en fleur, qui fait de la mort le site d'un "déjeuner sur l'herbe" éventuel. Dans la lettre à Casgrain où il glose sur son poème, Crémazie utilise le pluriel du mot *ver*, et l'analogie entre les homonymes se révèle d'une façon frappante. Il parle de la fidélité aux idées religieuses qu'il rendra évidente dans la conclusion (elle, absente) de son poème:

La suite du poème, si jamais je la publie, lui [à M. Thibault, auteur de l'article qui critique le poème *Promenade de trois morts*] montrera que, du moment que l'expiation est finie, la

souffrance du cadavre cesse en même temps, et que les vers ne peuvent plus toucher à ces restes sanctifiés par l'âme qui vient d'être admise à jouir de la présence de Dieu⁴⁶.

Bien qu'il parle de vermisseaux ici, il a répété cette même pensée en parlant de versification. Il avoue à Casgrain que, quant à la troisième partie,

Le chant des maudits éternels va assez bien, mais celui des élus rencontre plus d'obstacles dans son exécution. L'homme, *rempli de beaucoup de misères*, comprend facilement les accents de la douleur et du désespoir, mais le bonheur lui est une chose tellement étrangère qu'il ne sait plus que balbutier quand il veut entonner un hymne d'allégresse⁴⁷.

Le ver(s) du poème de Crémazie est donc un ver(s)-frère du vers de Gautier : celui qui se réjouit et qui jouit de toute la comédie de la vie dans la mort et de la mort dans la vie qu'est la poésie. Il chante, comme Gautier, la terre-mère, il chante les oiseaux et les fleurs, il chante "la Mort, notre reine"⁴⁸. Octavio Paz souligne que le *modernismo* américain devient moderne quand il se rend compte de la mortalité de son esthétique; quand il cesse de se prendre au sérieux et se fait ironique, se fait critique poétique⁴⁹. *Promenade de trois morts* s'annonce "une fantaisie" et se laisse mortel.

Les accusateurs canadiens du poème sentaient justement le danger de ce "cauchemar poétique", de ce poème si gratuitement littéraire: "[...] nous ne saurions nous dissimuler la portée incalculable que pouvait avoir l'introduction dans notre littérature de ce genre jusque-là ignoré, genre que l'Église a considéré comme l'application littéraire de principes de morale condamnés par elle"⁵⁰. *Promenade de trois morts* est un des rares poèmes de Crémazie qui affiche son genre: il se dit "fantaisie". L'auteur répondra :

[...] la fantaisie, c'est un prétexte pour remuer des idées[...] C'est justement parce que la fantaisie n'est pas et ne saurait être un *genre* qu'elle s'appelle la fantaisie, car du moment qu'elle serait soumise à des règles comme les autres parties du royaume littéraire, elle ne serait plus la fantaisie, c'est-à-dire la liberté pleine et entière dans le fond et dans la forme. [...] La fantaisie, elle est partout. Le monde intellectuel et moral nous fournit à chaque instant matière à fantaisie, ou si vous l'aimez mieux, à hypothèse, car tout ce tapage n'est qu'une querelle de mots⁵¹.

Le danger ne se trouvait ni dans le sujet – les récits de spectres et de revenants où se mêlaient croyances chrétiennes et indiennes faisaient partie du folklore canadien que le romantisme le plus officiel au Québec embrassait – ni dans le style "réaliste" – la description de souffrances et de tortures "infernales" faisait aussi partie des légendes du peuple et certainement de l'Église elle-même. Le danger se trouvait dans le ver(s) qui se moque "des flots de poésie" qui, eux,

se brisent comme un verre
Au choc de la réalité",

réalité qui inclut leur propre manque de téléologie certaine. Crémazie en avait assez de la poésie où il suffisait de rimer

un certain nombre de fois *gloire avec victoire, aïeux avec glorieux, France avec espérance*⁵².

A la veille de son exil, il laisse un poème de vers, un poème de prétexte, de fantaisie, d'hypothèse, une querelle de mots, une comédie mortelle d'où la divinité, comme la tradition sécurisante et sûre, est exilée.

Odetta Condemine constate que si la réponse de Crémazie à l'article de Thibault avait été publiée quand il l'avait écrite – elle est restée cachée dans les papiers de l'abbé Casgrain pendant quatorze ans – elle aurait pu sauver son dernier poème de l'incompréhension du public et déclencher une "seconde bataille d'*Hernani*. Dans la querelle des classiques et des romantiques à Québec, la littérature canadienne naissante aurait trouvé une nouvelle vigueur"⁵³. Ce n'est que dans les années 1880 et 1890, avec l'École littéraire de Montréal, que l'influence de Gautier commence à s'institutionnaliser⁵⁴. Comme chez les *modernistas* en Amérique latine, un Nelligan, un Chapman, un De Bussières se mettent à faire, à refaire et à défaire du Gautier déjà refait et défait par Baudelaire, Leconte de Lisle, José Maria de Heredia, Verlaine, Mallarmé et Crémazie. L'art pour l'art de Gautier, à la fois si jouissant et si simple (la simplicité admirée par Ezra Pound, T.S. Eliot et Henry James), permet à tous ces poètes canadiens français de découvrir leur voix et leur identité modernes et américaines, ou québécoises. Comme l'explique Octavio Paz au sujet des *modernistas* de l'Amérique latine, l'exil - quitter sa maison, son pays - était essentiel à la modernité, et le cosmopolitisme, la légèreté superflue du luxe et de l'inutile étaient les signes (les stigmates, ajoute-t-il) de leur exil spirituel. Leur modernité était une esthétique qui, en donnant la vie (et j'ajouterais la gratuité) à la beauté, y trouvait aussi la mort⁵⁵ – comme chez Gautier.

Constance GOSSELIN SCHICK

Notes

1. Henry James, *French Poets and Novelists*, MacMillan, 1919, pp. 38, 40.
2. Ezra Pound, *ABC of Reading*, New Directions, 1960, p. 78.
3. Ezra Pound, *Selected Prose 1909-1965*, New Directions, 1974, pp. 186, 187.
4. "I saw the 'potamus take wing / Ascending from the damp savannas, / And quiring angels round him sing / The praise of God, in loud hosannas." *Selected Poems*, Harcourt Brace Jovanovich, 1964, p. 41.
5. Octavio Paz, *Children of the Mire*, trad. par Rachel Phillips, Harvard University Press, 1974, p. 66. La traduction est la mienne. Dans la version espagnole, *Los Hijos del limo* (Editorial Seix Barral, 1974), Gautier n'est pas mentionné (p. 99). Constitutée de conférences données à Harvard (the Charles Eliot Norton Lectures), l'oeuvre traduite est probablement l'originale.
6. *Ibid.*

7. Montréal, Beauchemin & Valois, 1882, p. 14.
8. Norbert Thibault, *Études littéraires. De la poésie - Poètes canadiens: M. Octave Crémazie*, dans *Le Courrier du Canada*, 10e année, no 60, 22 juin 1866, p. 1.
L'abbé Casgrain est un des lecteurs du poème qui a soutenu les deux thèses. Dans la notice biographique, il écrit: "[O]n n'en [de la *Promenade de trois morts*] saisit que plus tard les analogies avec sa situation" (Ibid, p. 14) mais ajoute aussi "son poème [...] a l'irréparable tort d'arriver le second, c'est-à-dire trop tard" (p. 59). Il précise dans une lettre à l'abbé Degagné: "Lisez la *Comédie de la Mort* de Théophile Gautier et vous verrez que la *Promenade des* [sic] *Trois Morts* est une imitation trop flagrante de ce chef-d'oeuvre pour qu'elle puisse être regardée comme originale". Cité par Odette Condemine, *Oeuvres d'Octave Crémazie, Vol. I - Poésies*, Editions de l'Université d'Ottawa, 1972, p. 143-144.
9. *Promenade de trois morts, Oeuvres d'Octave Crémazie*, texte établi par Odette Condemine, Editions de l'Université d'Ottawa, 1972. P. 401.
10. *La Comédie de la Mort, Poésies complètes*, Nizet, 1970, p. 17.
11. *Promenade*, p. 402.
12. *Comédie*, p. 16.
13. *Promenade*, p. 403.
14. Ibid, p. 404.
15. Ibid, p. 408.
16. Ibid, pp. 409-410.
17. Ibid.
18. Ibid, p. 411.
19. Ibid.
20. Ibid, p. 412.
21. *Comédie*, p. 17.
22. Ibid.
23. Ibid, p. 18.
24. *Promenade*, p. 414.
25. Ibid.
26. Ibid, p. 422.
27. Ibid, p. 424.
28. Norbert Thibault, p. 1.
29. Droz, 1932, pp. 136, 138.
30. Ibid, p. 140.
31. "Dans mes oeuvres, je n'ai jamais parlé de moi, de mes tristesses ou de mes joies, et c'est peut-être à cette impersonnalité que je dois les quelques succès que j'ai obtenus". D'une lettre à l'abbé Casgrain du 29 janvier 1867, *Oeuvres d'Octave Crémazie, Vol. II - Prose*, texte établi par Odette Condemine, Editions de l'Université d'Ottawa, 1976, p. 100.
32. *Vol I - Poésies*, p. 152.
33. *Comédie*, p. 17.
34. *Oeuvres, Vol II - Prose*, p. 96.
35. *Comédie*, p. 46.
36. *Prose*, p. 100.
37. Bisson insiste à tort qu'"il n'est jamais question dans le poème de Gautier des idées dont parle le poète canadien dans la lettre où il expose la genèse du sien et le plan des parties non achevées" (p. 138).
38. *Prose*, p. 80.
39. *Comédie*, p. 8. Pour une analyse de la terza rima inachevée chez Gautier, voir Schick, *Seductive Resistance: The Poetry of Théophile Gautier*, Rodopi, 1994, pp. 54-66, 186.
40. *Prose*, p. 100
41. *Comédie*, p.5.
42. *Prose*, p. 99.
43. Pour une étude de ce thème chez Gautier, voir Schick, "La mort du poète", *Bulletin de la Société Théophile Gautier* 18, 1996, pp. 517-531.

44. André Bourassa, "Crémazie et Nelligan au pied de la lettre", *Crémazie et Nelligan*, sous la dir. de Réjean Robidoux et Paul Wyczynski, Fides, 1981, pp. 144. La tirade en question est la suivante :

Le Ver

Décidément, ô mort! Tu devais, dans la vie,

Voir bien souvent Phoebus le blond

Descendre te verser des flots de poésie,

Et de lauriers couvrir ton front.

Pour qu'une goutte d'eau, courant en étourdie,

Qui tombe et vient tu ne sais d'où

T'inspire un pathos long comme une tragédie,

Tu dus être ou poète ou fou.

Ces beaux rêves du cœur qui, là-haut sur la terre,

Ont tant d'attrait et de beauté

Quand on est près de moi, se brisent comme un verre

Au choc de la réalité.

45. La trépassée de Gautier, pensant qu'elle parle à son bien-aimé, dit: "J'ai bien peur, j'ai bien froid/ Réchauffe à tes baisers ma bouche qui se glace. / Oh! viens, je tâcherai de te faire une place, / Car le lit est étroit!" et le ver lui répond: "Cinq pieds de long sur deux de large. La mesure / Est prise exactement; cette couche est trop dure: / L'époux ne viendra pas" (p.15). Le mort de Crémazie se plaint: "Dans cette solitude / Mon Dieu! Comme il fait froid! / Comme ma couche est rude, / Que mon lit est étroit!" (p. 408)

46. *Prose*, p. 96 (je souligne).

47. *Prose*, p. 100. Les vers dont il est question ne se trouvaient toujours que "dans le rêve."

48. *Promenade* pp. 413, 417.

49. Paz, p. 96.

50. Nazaire-Nicolas Olivier, "Crémazie. Conférence faite à l'Institut canadien" dans *Annuaire de l'Institut canadien*, no 12, Québec, A. Côté et Cie, 1888, p. 9. Cité par Condemine, *Poésies*, p. 154.

51. *Prose*, pp. 96-97.

52. "Il faut bien le dire, dans notre pays on n'a pas le goût très délicat en fait de poésie. Faites rimer un certain nombre de fois *gloire* avec *victoire*, *âieux* avec *glorieux*, *France* avec *espérance*, entremêlez ces rimes de quelques mots sonores comme notre *religion*, notre *patrie*, notre *langue*, nos *lois*, le *sang de nos pères*, faites chauffer le tout à la flamme du patriotisme et servez chaud. Tout le monde dira que c'est magnifique". *Prose*, p. 93.

53. *Poésie*, p. 155.

54. Dans un article de revue historique sur la littérature canadienne-française, Benjamain Sulte constate: "L'époque de 1830 a donné Hugo, Lamartine et Béranger dont les imitateurs se partagent encore la défroque. Musset n'a été connu parmi nous que tout récemment. ...On commence à parler de Déroulède et aussi de Coppée; Alfred de Vigny ne s'est pas rendu jusqu'à nous. Théophile Gautier a peut-être été lu par ceux qui débute aujourd'hui, si nous en jugeons par l'amour de la couleur qui se manifeste tout à coup de Québec à Ottawa". "La Poésie française en Canada", dans *La Poésie française au Canada*, compilation par Louis Taché, St Hyacinthe, 1881, p. 13.

55. Paz, pp. 89, 90. Il y avait toutefois des différences entre le contexte culturel des *modernistas* et celui des poètes-membres de l'École littéraire de Montréal. Selon Paz, les *modernistas* réagissaient contre le positivisme dominant de leur élite bourgeoise; au Canada, bien qu'on se soit plaint d'une culture "d'épiciers", c'était le conservatisme religieux et ultramontain du clergé qui constituait l'idéologie de l'élite. Tous les deux, cependant, partageaient l'"exil spirituel" imposé par la menace de la culture anglophone, voisine pour les *modernistas*, sur place pour les Canadiens français.

UN DISCIPLE ANGLAIS DE GAUTIER : JOHN PAYNE

Lors du décès de Théophile Gautier en 1872, un jeune poète anglais, âgé de trente ans et peu connu dans son propre pays, fut invité à participer au florilège nécrologique du maître. Sans doute dut-il cette invitation à l'un ou à l'autre de ses deux amis français, Théodore de Banville ou Stéphane Mallarmé. Il avait été en correspondance avec Banville dès avant le mois de juin 1871 et celui-ci l'avertit du voyage à Londres que projetait Mallarmé¹. Plus tard ce même été, donc, Payne rencontra Mallarmé chez Bonaparte-Wyse et entra en correspondance avec lui dès le mois de septembre². A ses débuts, Payne s'attachait au mouvement préraphaélite par son choix de thèmes, par un penchant médiévisant ainsi que par ses préférences pour les formes du sonnet et de la ballade³. Il méritait même quelques louanges de Swinburne, l'un des rares poètes anglais que Payne reconnaissait comme son maître. Il se faisait un malin plaisir, d'ailleurs, à expliquer aux lecteurs de ses poésies complètes, publiées en 1902, que lui et Swinburne furent les deux seuls poètes anglais invités à collaborer au *Tombeau de Gautier*⁴. Il passait ainsi sous silence le nom de l'Irlandais Bonaparte-Wyse qu'il considérait comme un mauvais caractère.

Mais si les premiers recueils poétiques de Payne révèlent l'influence certaine des préraphaélites prééminents, Swinburne, Rossetti et Morris⁵, ce jeune poète connaissait, en revanche, et lisait de préférence les grands poètes européens, et surtout les poètes français modernes. C'était d'ailleurs un linguiste doué; outre les langues classiques et le français, étudiés à l'école, il lisait couramment l'allemand, l'italien, l'espagnol, le portugais, l'arabe, le turc et le persan⁶. Très jeune il s'était adonné à la traduction de morceaux choisis de Dante, de Boccace, de Goethe, de Schiller, de Calderon, de Villon, de Ronsard, etc., etc. Mais à la longue, il avait une préférence marquée pour la poésie française⁷. Plus tard dans sa vie, après avoir traduit l'oeuvre complète de François Villon, il allait produire, à partir d'environ 1905, toute une série de traductions de la poésie française moderne sous le titre de *Flowers of France (Les Fleurs de la France)*: un volume de poètes de la Renaissance, deux volumes de poètes romantiques et deux volumes de poètes parnassiens et symbolistes de la fin du siècle. En tout, environ 2000 pages de traductions de la poésie française, tâche énorme et admirablement bien réussie, comme nous le verrons plus loin.

De tous les poètes français modernes, il est clair que Payne considérait Gautier comme le premier en ligne. Tout en reconnaissant l'énergie et la créativité révolutionnaires de Victor Hugo, le poète anglais exprimait des réserves sur la facilité de sa versification et son insouciance quant à la documentation historique⁸. De l'autre côté, ce poète anglais de tempérament poétique plutôt français trouvait en Gautier, pour reprendre l'expression de Baudelaire, le "parfait magicien ès lettres françaises". Suite à son éreintement du père du Romantisme français, il le compare à Gautier :

[Hugo] fait un contraste singulier et instructif avec son grand contemporain, Théophile Gautier, qui fut aussi modeste et peu disposé à imposer ses idées par autorité qu'il fut plein d'esprit, de sagesse, de poésie et de perspicacité."

Payne voyait en Gautier un maître de l'expression plastique, goût qu'il cherchait à instaurer dans la poésie anglaise. En Angleterre, après un début prometteur comme jeune poète préraphaélite salué timidement par la critique, on lui fit les mêmes reproches que l'on avait faits à Gautier, à Banville et à Leconte de Lisle en France: point d'idées, point de poésie! C'est le fameux vase vide qu'on a longtemps reproché, et que certains reprochent encore, à Gautier et aux autres chefs de file de la poésie parnassienne.

Des deux premiers recueils que publia ce jeune admirateur de Gautier, écrits tous deux vers 1867-1868, l'un s'intitule *The Masque of Shadows* (*Le Masque des ombres*), un recueil de romances médiévisantes publié en 1870, et l'autre, *Intaglios* (*Gravures ou Entailles*), un ensemble de soixante-quatorze sonnets publié en 1871. Bien que Payne dédie ce dernier recueil à Dante, qu'il invoque comme son maître, et qu'il emprunte la forme du sonnet à Browning et surtout à Rosetti, il est clair au lecteur averti que le titre suggère une affinité avec l'oeuvre de Gautier, et *Émaux et camées* en particulier. L'accent qu'il choisit pour annoncer ces sonnets, c'est l'accent à la fois pictoral et sculptural, c'est l'accent sur la forme et sur la matérialité de la scène dépeinte. Un critique anglais, H. Buxton Forman, put déjà s'apercevoir du rapprochement en 1871. Alors qu'il exprime sa déception à la lecture des sonnets d'*Intaglios*, il fait remarquer que le sonnet qui ouvre l'autre recueil, *The Mask of Shadows*,

est aussi digne du nom *Intaglio* que certaines poésies de M. Gautier sont dignes de l'intitulé *Camées*."

Le goût de la description élaborée chez Payne vient en partie de Rosetti, comme certains de ses contemporains l'ont fait remarquer¹¹, mais ceux-ci ne connaissaient pas suffisamment les oeuvres de Gautier pour s'apercevoir des affinités.

Il y a chez Gautier, du moins dans ses premières poésies, une tendance, d'une part à peindre des paysages riches et nuancés ("Le Marais", "Le Sentier", "Pensées d'automne"), d'autre part à associer l'amour avec un état de rêverie ("La Jeune fille", "Rêve", "Élégie II", "Souvenir") et parfois à associer les deux procédés ("Souhaits", "Le Luxembourg", "Stances"). Ces stratégies générales se retrouvent également dans les *Intaglios* de Payne où il fait preuve d'une aspiration à traduire le désir et le rêve évanescents par une transcription artistique du monde matériel. Prenons, par exemple, ce sonnet, le premier d'une série intitulée "Winter Roses" :

I sought thee when the world was full of flower,
O wide-winged love! And, seeking, found thee not.
In vain the linnets sang, the lilies got
Them robes of silver, and the roses' shower
Of blossom tapestried each fragrant hour;
The skies were idly blue; the glad heats wrought
Their summer sorcery of flowers for nought;

The autumn brought the bridal year its dower
 Of jewell'd fruits and sunlight-colour'd corn.
 But for my part I took no heed of them,
 Wandering, grave-eyed, along the meadows' hem,
 Following my dream, unfriended and apart,
 Sad in the noon-day, joyless in the morn,
 Mirroring all things in my empty heart².

Certes, l'effet que produit ce texte dès la première lecture ne suggère pas une affinité de ton ou de thème avec Gautier, une seconde lecture plus détachée peut révéler des rapprochements de techniques. Quoique l'atmosphère générale chez Payne soit plus ouvertement mélancolique et introspective, la description riche et nuancée du paysage rappelle l'un des procédés les plus chers au jeune Gautier. De même, malgré la note dominante de méditation douloureuse chez Payne, plus lamartinienne que gautiériste il est vrai, l'association de l'état de rêve avec le souvenir ou l'anticipation de l'amour rappelle plus précisément certains textes de Gautier. Les mêmes techniques se retrouvent partout dans le recueil de Payne. Le poète est hanté par rêve après rêve d'un amour qu'il concrétise dans la description matérielle du paysage; et pourtant cet amour ne se matérialise point, disparaissant au bout de la rêverie sur les ailes d'un soupir.

Même dans des poèmes qui traitent de sujets et de thèmes totalement différents, une comparaison avec Gautier peut s'établir au seul niveau de la technique. Le sonnet "Hesperia", par exemple, n'a rien qui suggérerait un rapprochement avec le "Sonnet I" des *Poésies* de 1830. Le sujet, les thèmes, la scène décrite, tout semble refuser un rapprochement.

My dream is of a city in the west,
 Built with fair colours, still and sad as flowers
 That wear the blazon of the autumn hours,
 Set side by side of some wide wave's unrest;
 And there the sun-fill'd calm is unimprest
 Save by a flutter as of silver showers,
 Rain-rippled on dim Paradisal bowers,
 And some far tune of bells chimed softliest.
 About the still clear streets my love-thoughts go;
 A many-colour'd throng — some pale as pearl,
 Some gold as the gold brow-locks of a girl:
 And 'midst them, where the saddest memories teem,
 My veil'd hope wanders, musingly and slow,
 And hears the sad sea murmur like a dream³

Même s'il s'agit ici d'une scène diurnale et d'un paysage fictif ou de fantaisie face à une scène nocturne et moyenâgeuse dans le "Sonnet I", les procédés employés sont comparables. Le souci de peindre la scène, de délimiter les contours du paysage par la couleur et le son et d'en dégager un air de ressouvenir profond et triste qui rappelle

la manière de Gautier. Lisons quelques vers du "Sonnet I" pour observer cette technique de définir la scène par ses couleurs:

Aux vitraux diaprés des sombres basilique,
Les flammes du couchant s'éteignent tour à tour,
...
Et la lune paraît, de ses rayons obliques
Argentant à demi l'aiguille de la tour,

Et comparons au sonnet de Payne cité ci-dessus:

.....une cité dans l'ouest,
Construite en couleurs douces, ... comme des fleurs
Qui portent l'éclat des heures d'automne
...
C'est un essaim multicolore ---certaines aussi pâles qu'une perle,
D'autres aussi dorées que la frange d'or d'une enfant

De même, les deux écrivains ont soin de dégager du paysage la tristesse profonde qui hante le poète. Chez Gautier:

Et le poète, assis près des flots, sur la grève,
Écoute ces accents fugitifs comme un rêve,
Lève les yeux au ciel, et triste se souvient.

Chez Payne:

Et parmi [mes pensées amoureuses], là où les souvenirs les plus tristes fourmillent,
Mon espoir voilé erre, pensif et languissant,
Écoutant la triste mer murmurer comme un rêve

En 1872, Payne publia un nouveau recueil, *Songs of Life and Death (Chants de la vie et de la mort)* où l'influence de plusieurs poètes français, Baudelaire, Banville et Mallarmé entre autres, est visible à côté de celle de Gautier. Parmi les pièces inspirées par celui-ci, on trouve une "Barcarolle". Pour fonder la comparaison, rappelons quelques vers de celle de Gautier:

Dites, la jeune belle,
Où voulez-vous aller?
...
Est-ce dans la Baltique,
Sur la mer Pacifique,
Dans l'île de Java?
Où bien dans la Norvège,
Cueillir la fleur de neige,

Ou la fleur d'angsoka?

Et mettons en face ces deux strophes de Payne:

Pleine voile à la brise qui se lève!
Mon coeur
Désire prendre le large.
Une douce lune en fleur brille, comme une délice rêvée,
Sur la pleine marée.
Secouez les voiles! Mon amour, nous partirons,
Nous partirons sur la mer ce soir,
Alors que, sur l'écume qui s'enfuit,
La brise nonchalante halète et les algues flottent doucement,
La lune au-dessus et la marée en-dessous.

...

On dit que nous chassons un rêve;
On dit
Que les mondes brillants qui rayonnent
Au-delà du jour mourant
Ne sont que des spectacles nés de l'air et de la lumière,
Illusions fabriquées au loin pour la vue;
Simple mirages, qui paraissent et qui fuient devant nous;
Nous dissipons nos vies, on dit, à poursuivre
Une chose vaine et irréaliste

On voit que cette chanson d'amour en barque prend des proportions tout à fait étonnantes et que, comme chez Gautier, l'appel de la mer, l'attrait des destinations lointaines et d'un ailleurs exotique remplacent la simple romance du canotier. Une différence majeure, tout de même, la "Barcarolle" de Payne, longue de onze strophes écrites sur un rythme compliqué, on dirait même prétentieux, s'érige en véritable concerto en comparaison avec la simplicité conventionnelle du genre que Gautier a su respecter tout en y donnant un nouveau souffle de vie.

C'est dans ce même recueil de 1872 que Payne propose à ses lecteurs anglais une première traduction de Gautier, un texte choisi dans les *Poésies nouvelles* mais qui continue le thème du voyage en mer, "Les Matelots".

Les Matelots

Sur l'eau bleue et profonde
Nous allons voyageant,
Environnant le monde
D'un sillage d'argent,
Des îles de la Sonde,
De l'Inde au ciel brûlé,
Jusqu'au pôle gelé...

Sailors.

Across the deep-blue sea
We go a-voyaging,
With silver wake a-lee
The world environing;
From Sonda's island-sea,
From India's skies of gold,
Unto the Arctic cold.

Les petites étoiles
Montrent de leur doigt d'or
De quel côté les voiles
Doivent prendre leur essor;
Sur nos ailes de toiles,
Comme de blancs oiseaux
Nous effleurons les eaux.

Nous pensons à la terre
Que nous fuyons toujours,
A notre vieille mère,
A nos jeunes amours;
Mais la vague légère
Avec son doux refrain
Endort notre chagrin.

Le laboureur déchire
Un sol avare et dur;
L'éperon du navire
Ouvre nos champs d'azur,
Et la mer sait produire,
Sans peine ni travail,
La perle et le corail.

Existence sublime!
Bercés par notre nid,
Nous vivons sur l'abîme
Au sein de l'infini;
Des flots rasant la cime,
Dans le grand désert bleu
Nous marchons avec Dieu!

The little stars denote,
With fingers all of gold,
Which way our keel shall float,
Which way our sails unfold.
With canvas wings unrolled,
Like birds as white as snow,
Across the waves we go.

Our thoughts fly to the shore
We're leaving far away,
The youthful loves of yore,
Our mother's locks of gray;
But the light ripple's play,
With its soft murmurous sweep,
Soon lulls our grief asleep.

The husbandman doth plow
A niggard soil and sealed;
The vessel with its prow
Divides our azure field
And the rich sea-deeps yield,
Withouten toil or woe,
Coral and pearls eno'.

A wondrous life is ours!
Cradled in this our nest,
We traverse the abyss,
On the sea's boundless breast.
Skimming the billows' crest,
Across the great blue waste,
Alone with God we haste.

Notons que la traduction respecte rigoureusement le mètre et la cadence de l'hexasyllable. Bien sûr, l'anglais ne présente pas les mêmes problèmes prosodiques que le français; les difficultés associées avec l'"e" muet, par exemple, sont peu nombreuses et le problème de l'hiatus n'existe pas. Cela facilite la tâche du traducteur, car il n'a besoin de se soucier que de ce qui se prononce comme une syllabe. Il y a tout de même une flagrante erreur d'inattention dans cette traduction. Dans la première strophe, Payne reproduit exactement le schéma des rimes de l'original: ababacc; mais à partir de la deuxième strophe, il s'égare et suit le schéma ababbcc. Faute assez rare chez ce traducteur scrupuleusement exact pour tout ce qui touche à la forme.

A la fin de 1872, suite à la mort du maître, Payne fut invité, nous l'avons déjà dit, à collaborer au *Tombeau de Théophile Gautier*. A cette occasion, il compose trois pièces dont deux en français et une en anglais. Lemerre finit par en publier deux, une en chaque langue, ne retenant que celles qui célèbrent le thème de l'apothéose du poète. La pièce en français reprend un rythme de Ronsard, un rythme prisé par

Banville mais jamais utilisé par Gautier, celui du poème “De l’élection de son sépulcre,” en quatrains d’hexasyllabes avec une chute de quatre syllabes.

Je te salue, o maître,
Qui, charmé de connaître
L’idéal le plus beau,
Vas au tombeau,

O sépulcre! Non: temple
D’où, statue au vol ample,
Ta gloire grandira
Et planera

Par-dessus l’homme terne
Et lourd qui se prosterne,
Et, fils aux fiers genoux,
Par-dessus nous!

...

Payne avait envoyé cette pièce à Mallarmé dès le milieu de décembre, 1872, peu de temps après que le projet du *Tombeau* avait été décidé. Il paraît que le jeune Anglais put profiter des conseils de son nouvel ami pour éviter quelques petites inélégances¹⁵. Malgré cette assistance et aussi étonnant que cela puisse paraître, Payne se décida plus tard à refaire entièrement cette ode, et le résultat est loin d’être aussi beau que l’original¹⁶.

La pièce en anglais que Payne envoya à Lemerre, “Un Funeral Song for Théophile Gautier” (“Ode funèbre pour Théophile Gautier”), est décidément meilleur. Ici, Payne reprend l’idée de l’apothéose du poète, une destinée dignement méritée comme récompense des luttes menées dans la cause de l’art. A certains égards, on se rappelle l’ambiance du “Triomphe de Pétrarque”.

Que, de l’assemblée couronnée de lauriers
Qui attend son arrivée, toute voix élève
Un cri de joie qui de loin
Saluera l’arrivée au ciel de la nouvelle étoile majestueuse
Qui se lève en rayonnements calmes et intenses
Pour briller à tout jamais dans
Les cours qu’habitent les dieux.

Oui, que les trompettes et les clairons sonnent,
Qu’il tombe une pluie de roses et que le ciel résonne
Des chants de tous ses égaux,
Tandis que les splendeurs du triomphe procèdent dans les
rues et passent sous le portique¹⁷

Et le poète de nous rappeler sa jeunesse et ses origines anglaises:

Moi aussi, qui l'ai aimé d'au-delà de la mer,
Apporte une faible note à cet accueil sublime¹⁸

La troisième pièce que Payne envoya à Lemerre, et celle que l'éditeur ne retint pas pour le volume, fut recueilli par Payne dans ses oeuvres complètes. De nouveau, il choisit la forme parmi celles que Banville avait voulu remettre en honneur, la ballade à forme fixe, celle de Charles d'Orléans et de François Villon. Ici, le poète adopte plutôt le ton de la plainte, rappelant d'abord la joie de la lutte et la gloire de la réussite pour évoquer ensuite la douleur de la perte :

Le noble temps d'espérance première,
D'amour et foi, d'efforts loyaux et pieux,
Quand une bande croyante et guerrière
Entonnait, à l'instar des jeunes dieux,
l'hymne divin de l'Art harmonieux,
Où chacun, ivre de beauté, fut boire
Aux sources de l'aurore et toi, pilier
De nue et feu, soulais en tête aller!
Les nobles jours auxquels ton nom fait croire !
Nous les pleurons, ne pouvant que pleurer.

En 1880, Payne publie un nouveau recueil de poésies, intitulé *New Poems (Poésies nouvelles)*, qu'il dédie "A la mémoire du bien-aimé Théophile Gautier". Mais ce livre, où il recueille pour la première fois son "Chant funèbre pour Théophile Gautier," doit encore plus à Banville qu'à Gautier. On y remarque surtout de nombreuses pièces à forme fixe, à la Banville: un virelai, un rondeau, un rondeau redoublé, un rondel, deux villanelles, etc., etc. Mais, comme son poème liminaire le souligne, il n'a pas évolué comme poète autrement que par la forme. Comme dans son premier recueil, *The Masque of Shadows*, il chante toujours

Ces deux soleils jumeaux de nos ténèbres — l'Amour et la Mort — / Qui gouvernent ensemble les chemins du passé et de l'avenir¹⁹.

Ce serait en effet le dernier recueil de poésies que Payne allait publier pour une vingtaine d'années. Las d'une réception médiocre par la presse anglaise et affligé par la mort de sa "Béatrice", une certaine Mrs. Snee²⁰, il abandonne la poésie pour la traduction, où il excelle d'ailleurs.

Ce n'est qu'à la fin de sa vie que Payne se décide à publier une suite de traductions des poètes français. Ses *Flowers of France*, que nous avons déjà évoquées, paraissent de 1906 à 1911 lorsqu'il a entre soixante-cinq et soixante-dix ans. Les deux premiers volumes de 1906 sont consacrés aux poètes romantiques, ceux qui avaient été ses inspireurs principaux, sinon ses contemporains et certainement ses préférés. Le premier volume est consacré aux romantiques de la première heure: Hugo, Gautier, Musset, Barbier et Lamartine²¹. ²¹ Sur quelque 250 pages, Payne en consacre 95 à Hugo et 100 à Gautier, ce qui ne laisse pas beaucoup de place pour Musset ou

Lamartine. Il est clair que pour Payne, bien que Hugo soit le fondateur et le père du romantisme français, Gautier en est indiscutablement le maître. Il traduit dans ce volume une cinquantaine de pièces de Gautier, choisies judicieusement dans les divers recueils depuis les *Poésies* de 1830 jusqu'à *Émaux et Camées*. Le seul recueil mal représenté est *España*, d'où il ne tire que deux poèmes.

Les traductions de Payne sont tout à fait remarquables, car il ne se contentait pas de traduire en vers anglais, de choisir simplement un mètre qui pourrait convenir approximativement au mouvement rythmique de l'original, mais il tenait en même temps à respecter la métrique syllabique de la prosodie française, tâche qu'il accomplit, à mon sens, d'une virtuosité absolument étonnante, mais parfois imparfaite. Pour conclure ce bref survol d'une admiration poétique, examinons quelques échantillons des traductions de Gautier par Payne pour mieux apprécier les tours de force, et les inélégances, dont ce poète oublié était capable. Payne est un traducteur méticuleux reproduisant à un degré étonnant et la forme et le fond de l'original. Dans les comparaisons qui suivent, nous n'insisterons pas sur l'exactitude des équivalences du fond; le lecteur les constatera en lisant les extraits. Nous ferons remarquer par contre le degré de respect pour la forme de l'original, tâche infiniment plus difficile pour le traducteur, et surtout si la traduction doit rester fidèle au fond.

Prenons comme exemples trois mètres différents. Le premier est l'octosyllabe de "La Source".

La Source

Tout près du lac filtre une source,
Entre deux pierres, dans un coin;
Allégrement l'eau prend sa course
Comme pour s'en aller bien loin.

Between two boulders, in a nook,
Hard by the lake there wells a source;
Blithely it starts, as if the brook
Were bent upon a distant course.

La traduction, comme c'est toujours le cas chez Payne, respecte le mètre syllabique. "Tout près du lac filtre une source", "Be/tween/ two/ boul/ders,/ in/ a/ nook". Ajoutons que la pause du vers après la quatrième syllabe est maintenue également: "Hard by the lake — there wells a source; / Blithely it starts, — as if the brook / Were bent upon — a distant course." Enfin, non seulement le schéma des rimes est-il reproduit (abab), mais il n'est pas rare de trouver le même mot ou son équivalent à la rime: dans la première strophe, chez Gautier, vers 1 et 3 "source, course" — chez Payne, transposés au vers 2 et 4, "source, course". Chez Gautier vers 2, "coin", chez Payne vers 1 "nook".

Le deuxième extrait est tiré d'*España*, la chanson "J'ai dans mon coeur..." en quatrains de décasyllabes. De nouveau, Payne reproduit exactement le rythme et la coupe du vers dans sa traduction, la césure venant comme il convient après la quatrième syllabe :

I've/ in/ my/ heart, — to/ eve/ry/ eye/ un/barred,
 A/ ta/ble/ and — two/ stools/ off/ i/vo/ry,
 Whereon, each hol — ding in his hand his card,
 Thy false love and — my true love seated be.

Les rimes de la strophe trois, en particulier, demeurent exceptionnellement fidèles à l'original:

Delve in my heart, this heart which thou disdain'st
 And which is peopled yet with none but thee;
 And thou wilt see, beloved, that thou reign'st
 Over a land where no man king may be.

Correspondant à “dédaignes, règnes, toi” on trouve “disdain'st, reign'st, thee”.

Enfin, comme exemple de l'alexandrin en traduction, nous avons choisi “Montée sur le Brocken”.

When you have made your way up to the eagle's seat
 And when the proudest peaks you see, beneath your feet,
 Melt and dissolve away the mountain's flanks into,
 And like a lake, the plains for distance all wax blue,
 At last that one might climb a thousand years one feels,
 What while the flesh yet clung unto the bleeding heels,
 Without approaching heaven, that still recedes from us,
 And that we're, after all, Titans ridiculous.

Cette traduction, comme les précédentes, contient le nombre exact de syllabes; la césure est régulièrement placée après la sixième et les rimes sont plates, comme dans l'original.

L'effet le moins agréable dans toutes ces adaptations, c'est que le traducteur est souvent réduit à choisir son lexique parmi les monosyllabes afin de maintenir le rythme iambique (bref / long, ou syllabe non accentuée + syllabe accentuée) qui convient le mieux à ce genre d'adaptation.

When you / have made / your way // up to / the eag /le's seat

Il serait difficile d'imaginer un mètre suivi ou même mixte composé de ou contenant nombre de dactyles ou d'anapestes, car à la longue, le traducteur aurait besoin de plus de syllabes que ne contient l'original. La conséquence du choix de respecter le mètre syllabique est donc la monotonie rythmique des traductions anglaises où l'iambe règne tyranniquement. Toutefois, la passion de John Payne pour la poésie française marque un moment décisif pour la pénétration des poètes français en Angleterre. Ce moment, où l'esprit et la vigueur de la poésie française ont rayonné au-delà de la manche, devait être suivi de près d'une période où la poésie roman-

tique et symboliste aurait une importance certaine pour les poètes anglais. Dans ce premier mouvement de rapprochement, tout au moins, John Payne s'établit comme l'interprète le plus dévoué des poètes français et ce qui demeure significatif, c'est qu'il prisait, au-dessus de tous, celui qu'il appela en 1902 "le plus grand homme de lettres du dix-neuvième siècle":²² Théophile Gautier.

Peter J. EDWARDS
Mount Allison University

NOTES

¹ Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin. 12 vols. Gallimard, 1959-1985. II, 21, note 3.

² *Ibid.* I, 349, note 1. Voir aussi Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1941, p. 320, note 2. Pour une esquisse des relations entre Payne et Mallarmé, voir Mariana Ryan, "John Payne et Mallarmé, une longue amitié," *Revue de littérature comparée*, vol 32 (1958), pp. 377-389.

³ Il faut entendre le mot "ballade" dans son sens de poème narratif sur un sujet légendaire, et non comme un poème à forme fixe.

⁴ *The Poetical Works of John Payne*. 2 vols. London: Villon Society, 1902, II, 389.

⁵ Voir à ce sujet les remarques de William E. Fredeman in Frederic E. Faverty (éd), *The Victorian Poets, a Guide to Research*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1968, p. 312-13. Voir aussi C.W. Willerton, "John Payne," *Dictionary of Literary Biography*, Vol. 35, *Victorian Poets after 1850*, Detroit, MI: Gale Research Co., 1985, pp. 197-203. Ce dernier article, quoique uniquement biographique, est la meilleure étude sur Payne dont les oeuvres n'ont pas été sérieusement étudiées.

⁶ Thomas Wright (ed.), *The Autobiography of John Payne*, Olney: Thomas Wright, 1926, p. 10.

⁷ "I translated in English Verse... unnumbered pieces by Franch poets of the fifteenth, sixteenth, and nineteenth centuries." (*Idem.*)

⁸ Voici un exemple de ses griefs contre Hugo: "It is sad to have to note that this magnificent poem (one of the author's finest achievements) is founded upon a complete perversion of the facts [...]. But this is only a single instance of the innumerable grotesque errors and falsifications of the commonest facts which disfigure the writings of the author of *La Légende des Siècles*, surely the shallowest, the vainest and the most disregardful of truth of all great writers." ["Il est triste de devoir faire remarquer que ce poème magnifique (l'une des plus belles réussites de l'auteur) est fondé sur une falsification complète de la réalité historique [...]. Ce n'est toutefois qu'un seul exemple des erreurs grotesques et des falsifications des faits les plus connus qui dévalorisent les écrits de l'auteur de *La Légende des Siècles*; il est sans aucun doute le moins pondéré, le plus vaniteux et le plus désinvoltement inattentif à la vérité de tous les grands écrivains."] (*Flowers of France, The Romantic Period*. 2 vols. London: villon Society, 1906, I, 84-85, note 1.)

⁹ "In these and other particulars he offers a singular and instructive contrast to his great contemporary, Théophile Gautier, who was as modest and as disinclined to unbecoming self-assertion as he was full of wit, wisdom, poetry and insight." (*Idem.*)

¹⁰ "It is quite as worthy of the name *Intaglio* as some of M. Gautier's pieces are to be called *Cameos*." (*Our Living Poets, An Essay in Criticism*, London, Tinsley Brothers, 1871, p. 507.)

¹¹ Voir par exemple le compte rendu d'*Intaglios*: "A highly poetical style, made positively gorgeous by a word-painting which uses liberally the most brilliant colours, attracts the reader with great promises of beauty." ["Un style hautement poétique, rendu absolument magnifique au moyen d'une peinture langagière qui se sert largement des plus brillantes couleurs, séduit le lecteur avec des promesses de beauté."] (*The Spectator*, cited in John Payne, *Songs of Life and Death*, London: King, 1872, feuille non paginée à la fin du volume.)

¹²

Je te cherchai quand le monde se couvrait de fleurs,

O mon amour aux ailes larges! et, cherchant, ne te trouvai pas.
Les linottes chantèrent en vain, les lis mirent
Leurs robes d'argent, et la cascade des roses

En fleur tapissa de parfums doux le passage des heures.
Le ciel fut d'un bleu oisif; la magie des chaleurs d'été
Fit s'épanouir les fleurs pour rien.
L'automne investit l'année nouvellement mariée

De sa dot de fruits précieux et de maïs jaune soleil.
Mais pour ma part je n'y fis pas attention,
M'en allant, les yeux sombres, suivant la lisière du bois,

A la poursuite de mon rêve, seul et sans amie,
Triste à midi, sans joie le matin,

Mon rêve, c'est d'une cité dans l'ouest,
Construite en couleurs douces, immobiles et tristes comme des fleurs
Qui portent l'éclat des heures d'automne,
Située au bord de l'impatience de quelque onde large;

Et là le calme ensoleillé n'est impressionné
Que par un doux frou-frou, comme celui d'une petite pluie argentée,
Légèrement ondoyant sur les bosquets du Paradis,
Et par quelqu'écho lointain des plus doux carillons.

Mes pensées amoureuses s'en vont dans les rues silencieuses et vides;
C'est un essaim multicolore — certaines aussi pâles qu'une perle,
D'autres aussi dorées que la frange d'or d'une enfant:

Et parmi elles, là où les souvenirs les plus tristes fourmillent,
Mon espoir voilé erre, pensif et languissant,

14
Out sails to the fresh breeze!
My heart
Pines for the open seas.
The soft moon flowers, like a dream-delight,
Over the full tide flow.
Shake out the sails! Sweetheart, we will depart,
We will depart and sail the seas to-night,
Whilst on the foam that flees
The blithe breeze flutters and the weed floats slow,
The moon above us and the tide below.

...
Folk hold we chase a dream;
They say
That the bright worlds, which beam
Beyond the setting and the dying day,
Are shows begotten of the air and light,
Delusions distance-woven for the sight,
Mere mirages, that seem

And flee before us with unceasing flight:
We lose our lives, they tell us, following

15. Mondor, *Vie de Mallarmé*, p. 337, note 2.

16. Voir Payne, *Complete Poetical Works*, London, The Villon Society, 1902, tome II, p. 211-213. Nous ne citerons ici que les deux premières strophes, pour donner une idée:

Je te salue, ô maître,
Qui du tracas de l'être,
De la vie âpre et sombre,
Passes à l'ombre,

A l'ombre bienfaisante,
Qui d'aile douce et lente
Toute peine balaie

...but from the laurelled throng
That stand await, let every voice prolong
A noise of jubliance that from afar
Shall hail in heaven the new majestic star
That rises with a radiance calm and strong,
To burn for ever unobscured among
The courts where the Gods are!

Ay, let the trumpets et the clarions blow,
The air rain roses, and the sky resound
With harpings of his peers that stand around,
What while the splendours of the triumph go
Along the streets and through the portico!

(*New Poems*, London, Newman, 1880, p.8)

18

I too, who loved him, from beyond the sea
Add my weak note to that sublime acclaim...
(*Ibid.*)

¹⁹ "Those twin suns of our darkness — Love and Death — / That rule the backward and the forward ways."
(*New Poems*, p. 1.)

²⁰ Voir à ce sujet la biographie du poète par Thomas Wright, *The Life of John Payne*, London: Unwin, 1926, pp. 65-67.

²¹ Si le nom de Vigny manque ici, c'est sans doute parce que Payne ne goûtait pas vraiment ses poésies. Il ne figure que dans le deuxième volume parmi "the Rank and File", les "simples soldats", et même là on ne trouvera que deux poèmes de lui.

²² *Poetical Works*, II, 389.

VOIX ET VOIES DE LA FEMME-VAMPIRE : DE GAUTIER A LE FANU

*D'ailleurs, je n'avais pas grand'peur
La femme me répondait du vampire.....*

La Morte amoureuse

A en croire la sagesse populaire, comparaison n'est pas raison, a fortiori lorsque, s'agissant de littérature fantastique, la mise en rapport s'origine dans une certaine forme, sinon de déraison, tout au moins d'irrationnel. L'exercice proposé ici s'annonce donc d'autant plus périlleux qu'aucun témoignage formel, non plus qu'aucune trace textuelle ou extratextuelle, n'atteste l'existence ni la pertinence d'une éventuelle filiation entre d'une part *La Morte amoureuse* -assez bref récit que Théophile Gautier, puisant aux meilleures sources (Cazotte, Lewis, Hoffmann, pour ne citer que ceux-là), fait paraître en 1836, et depuis considéré comme un des sommets du genre- et de l'autre *Carmilla*, longue nouvelle de Joseph Sheridan Le Fanu publiée quelque trente-six années plus tard et aujourd'hui inscrite au sommaire de la plupart des anthologies anglo-saxonnes consacrées au fantastique. Sans doute serait-on mal avisé de voir dans *Carmilla* un récit proprement hanté par *La Morte amoureuse* (à la manière par exemple du *Dernier des Valerii* de Henry James s'inspirant, à près de quarante ans de distance et dans une langue autre, de *La Vénus d'Ille* de Mérimée) ou, selon un registre métaphorique légèrement décalé, parasitant délibérément l'œuvre de Gautier comme ce fut étrangement l'usage en Europe dans les années 1820 à 1850 avec la mode des histoires de vampires¹.

En revanche, on ne peut que constater que l'un comme l'autre de ces deux textes ont joué un rôle prépondérant dans la constitution du mythe vampirique. *La Morte amoureuse*, tout en faisant figure d'hapax dans la production de Gautier qui ne reprendra jamais ce thème, peut ainsi être tenu pour le premier grand texte français portant intégralement et explicitement sur un cas de vampirisme -si l'on excepte le domaine théâtral où Nodier et consorts se sont déjà illustrés, et des tentatives éparses, telles que *La Gusla* de Mérimée (1827), où la question est abordée de manière non négligeable, mais isolée. Quant au récit de Le Fanu, son influence déterminante sur le *Dracula* que publie son compatriote irlandais, Bram Stoker, un quart de siècle plus tard (1897) n'est plus à souligner ; elle est encore plus évidente dans « L'Invité de Dracula » (« Dracula's Guest »), nouvelle désormais autonome qui constituait à l'origine un chapitre du roman de Stoker. Vaut du reste d'être relevé l'intéressant et significatif croisement qui s'opère, au sein de la critique, entre *La Morte amoureuse* et *Carmilla* autour de *Dracula*, précisément, comme si ce dernier constituait un point de référence obligé, bien que chronologiquement postérieur².

En outre, un point commun spécifique est d'emblée perceptible entre *La Morte amoureuse* et *Carmilla* qui l'un et l'autre mettent en scène, dans un contexte ici hétérosexuel

là saphique, un personnage de vampire féminin qui, pour n'être pas tout à fait novateur dans la littérature européenne de l'époque³, n'en figure pas moins parmi les plus beaux fleurons du genre. Les deux jeunes femmes se trouvent au reste rapprochées par un effet d'anagrammatisation onomastique, ici certes partielle (Clarim-onde ; Carmil-la), qui revêtira une fonction heuristique dans la structure en abyme du conte de Le Fanu singulièrement dans l'auto-engendrement de la vampirique comtesse Karnstein sous les espèces tantôt de Carmilla tantôt de Millarca⁴. Dans une moindre mesure et de manière plus approximative encore, l'extermination de la femme fatale de Gautier aura pour préalable indispensable sa métamorphose ultime sous le regard horrifié de Romuald en « cadavre immonde »⁵, selon le (jeu de) mot(s) de l'abbé Sérapion et le rituel orchestré par ses soins.

Employons-nous donc à prêter l'oreille aux impérieuses voix du sang, à emprunter les innombrables voies du sens, en nous attachant à quelques unes de leurs inflexions communes, de leurs sinuosités parfois convergentes -autrement dit, « comparons les notes », à la manière des deux jeunes héroïnes du conte de Le Fanu.⁶

S'adressant expressément à des absents -le destinataire de la confession censément édifiante de Romuald est un « frère » religieux qui jusqu'au terme demeurera résolument muet, anonyme et indéfini ; la narrataire du récit trompeusement inhibé de Laura est une mystérieuse « dame de la ville » (« a town lady ») dont le lecteur ignore jusqu'aux nom et fonction-, les récits qui nous intéressent sont aussi, dans une certaine mesure, des discours d'outre-tombe. Si le feu couve encore sous « la cendre (du) souvenir », le prêtre de Gautier déjà entouré à l'époque de son noviciat d'individus pour le moins cacochymes (une mère « vieille et infirme » et un évêque « vieillard vénérable », semblable à

Dieu le Père penché sur son éternité⁷

le seul abbé Sérapion s'avérant plus fringant que de prime abord) est lui-même à présent âgé de soixante-six ans et s'exprime en un lieu que l'apparition de Clarimonde lui a tôt fait d'assimiler à un tombeau. Laura, elle, a rédigé son récit autobiographique « plus de dix ans » après les événements, mais d'une main pourtant toujours « tremblante »⁸. Frémissement équivoque, il est vrai, tenant à la fois de la terreur rétrospective et d'une jouissance enfuie : dans la foulée nous est dépeinte une scène d'une sensualité particulièrement explicite entre Carmilla et Laura à l'issue de laquelle cette dernière s'avoue derechef « toute tremblante »⁹. C'est un « frisson glacé » qu'elle ressentira plus tard, comme « à contre-courant », au cours d'un de ces rêves érotiques remontant lui aussi le cours de la sensualité....¹⁰ Or Laura, la narratrice, s'est depuis éteinte, comme nous l'apprend le Prologue.

L'effet de rémanence ou de « revenance » qui entretient par-delà les années des sentiments mêlés d'excitation et de peur chez le narrateur et la narratrice signale non seulement la permanence, serait-elle ostensiblement refoulée, de l'expérience vam-

pirique, mais aussi la manière dont cette dernière absorbe tout un vécu, fait table rase du passé. Une période d'amnésie qui suit ainsi l'apogée nécrophilique de la passion de Romuald avant sa *résurrection*¹¹ et prélude à l'avènement de sa « vie bicéphale »¹² :

J'avais oublié tout à ce moment-là, et je ne me souvenais pas plus d'avoir été prêtre que de ce que j'avais fait dans le sein de ma mère, tant était grande la fascination que l'esprit malin exerçait sur moi.¹³

Vie intra-utérine d'un côté, re-naissance de l'autre¹⁴. Chez Le Fanu, c'est l'imgo maternelle même qui est d'entrée oblitérée, la narratrice évoquant

la perte de (s)a mère qu'(elle) ne (s)je rappelle d'aucune façon, tant (elle) étai(t) jeune au moment de sa mort.

S'y subroge en revanche l'imgo compensatoire de Mme Perrodon, la gouvernante :

Je ne saurais évoquer une période de mon existence où son large visage bienveillant ne soit pas une image familière dans ma mémoire¹⁵.

Ceci serait sans conteste à replacer dans le contexte du rôle pour une part maternel que Romuald comme Laura seront tour à tour amenés à endosser vis-à-vis de la femme-vampire (non, d'ailleurs, sans une certaine réciprocité)¹⁶.

Notons pour lors que, de même que pour le jeune prêtre de Gautier, la première rencontre (et union) vampirique fonde dès l'âge de six ans pour Laura une nouvelle existence qui ne doit rien à une mémoire d'ordre littéraire, fût-elle en rapport avec *l'enfance*. La narratrice ne se fait pas faute de le signaler qui fut soigneusement gardée

dans l'ignorance des histoires de fantômes, des contes de fées, et de toutes ces légendes traditionnelles qui nous font cacher notre tête sous les couvertures quand la porte craque brusquement (...)¹⁷

Ce qui est aussi une manière pour le Fanu d'alerter dès le seuil son lecteur : foncièrement, le présent récit n'appartient pas à ces catégories simplistes ou réductrices de la littérature ou de *l'epistémé*. Ne s'arrêtant pas à occulter tout ce qui précède, le point d'origine ainsi mis en relief tend également à offusquer ce qui suit immédiatement :

Le premier incident de mon existence, qui produisit une terrible impression sur mon esprit et qui, en fait, ne s'est jamais effacé de ma mémoire compte au nombre de mes souvenirs les plus lointains. (...)

J'ai oublié toute la partie de mon existence antérieure à cet événement, et la période qui le suivit immédiatement n'est pas moins obscure ; mais les scènes que je viens de décrire sont aussi nettes dans ma mémoire que les images isolées d'une fantasmagorie entourée de ténèbres.¹⁸

Cet îlot de lumière sur un océan enténébré, clair-obscur renversé, apparition fantômatique et fantasmagique, n'est pas sans évoquer l'épiphanie de la morte amoureuse de Gautier, à proprement parler luciférienne, porteuse de clarté, comme le suggérait déjà son nom :

(...) il se fit par toute l'église une complète obscurité. La charmante créature se détachait de ce fond d'ombre comme une révélation angélique ; elle semblait éclairée d'elle-même et donner le jour plutôt que le recevoir¹⁹.

Si le texte fantastique -et celui de Gautier, exemplairement, qui s'ouvre et s'achève en forme de démonstration, sur les périls insoupçonnés pour l'homme du regard posé sur une femme- ne cesse de réactiver la prégnance de la *libido vivendi* en mettant en exergue l'incomparable et irrésistible beauté physique de la femme fatale, la séduction vampirique ne saurait se réduire tout à fait à cette pulsion scopique. C'est qu'elle s'exerce aussi, et peut-être surtout, en définitive, par la médiation de la voix. S'adossant pour une partie au précédent de la redoutable Biondetta de Cazotte alliant dans *Le Diable amoureux* attirance visuelle et rhétorique diabolique, l'exemple offert par Clarimonde est d'une remarquable équivoque :

Elle me lança une oeilade pleine de divines promesses. Ses yeux étaient un poème dont chaque regard formait un chant.

Elle me disait : « Si tu veux être à moi, je te ferai plus heureux que Dieu lui-même dans son paradis ; les anges te jalouseront. Déchire ce linceul où tu vas t'envelopper ; je suis la beauté, je suis la jeunesse, je suis la vie ; viens à moi, nous serons l'amour (...) ». Il me semblait entendre ces paroles sur un rythme d'une douceur infinie, car son regard avait presque de la sonorité, et les phrases que ses yeux m'envoyaient retentissaient au fond de mon cœur comme si une bouche invisible les eût soufflés dans mon âme²⁰.

Est ici patent le processus de contamination sémantique qui, subvertissant l'idiome religieux, l'assujettit à une topique à la fois érotique et sacrilège, à l'image de ces « divines promesses » et de ces muettes suppliques qui semblent infliger à leur destinataire un tourment plus grand que celui enduré par la *mater dolorosa* -cette « mère des douleurs » s'opposant en quelque sorte à Clarimonde dont Romuald se doute qu'

elle ne sortait certainement pas du flanc d'Eve, la mère commune²¹.

Plus fondamentalement, tout porte à croire ici que le personnage masculin, plutôt que d'entendre une voix féminine que la modalisation (« Il me semblait entendre... ») et la littérisation (« poème », « chant ») rendent encore plus improbable ou suspecte, n'ouït et ne jouit que de la sienne propre, celle de son désir, de même que la Carmilla de Le Fanu peut être tenue pour l'émanation ou la projection des fantasmes de Laura. Pendant toute une première moitié du récit de Gautier la tentatrice putative est en réalité bien peu loquace :

Malheureux ! malheureux ! qu'as-tu fait ?²²

ce sont là ses seules paroles, d'un hiératisme quasi parodique, presque fétichisées par Romuald qui se les remémore

comme une espèce de refrain involontaire²³.

Jusqu'à ce que Romuald bascule dans une existence pleinement dédoublée, Clarimonde se bornera à lui parler en rêve

de cette voix argentine et veloutée à la fois que je n'ai connue qu'à elle²⁴.

Ou bien à lui adresser des paroles au sens strict d'outre-tombe ou de l'au-delà, paroles indicibles qui font la matière même de l'énonciation fantastique (et que *Spirite* portera à son comble) :

Je t'ai attendu si longtemps que *je suis morte*.²⁵

L'importance de la voix vampirique est encore plus manifeste dans *Carmilla* dans la mesure où, non contente d'affaiblir les défenses de sa victime par son subtil pouvoir d'envoûtement agissant à la manière de quelque stupéfiant ou népenthès²⁶ (forme moins « romanesque », assurément, mais tout aussi efficace que cette poudre versée par Clarimonde dans la coupe de vin de Romuald afin de pouvoir ensuite saigner ce dernier à son aise),²⁷ elle conduit la narratrice vers une régression de type infantile et lui procure une forme de jouissance pré-génitale :

Ses paroles murmurées à voix très basse, étaient une berceuse à mon oreille, et leur douce influence transformait ma résistance en une sorte d'extase d'où je ne parvenais à sortir que lorsque mon amie retirait ses bras²⁸.

L'effet de cette berceuse qui accompagne l'étreinte ne laisse pas de rappeler le « calme délicieux »²⁹ éprouvé par la même Laura lors de son expérience érotico-onirique d'enfant (que nous évoquions plus haut) lorsque la mystérieuse jeune fille de son rêve, assumant les fonctions d'une instance maternelle là encore très problématique (elle prend le relai de la bonne et de la nourrice, dont l'absence est dès le début de la scène notée par l'enfant) apaise ses pleurs en la caressant et en s'étendant auprès d'elle sur sa couche. Le réveil brutal dû à

la sensation de deux aiguilles qui s'enfonçaient profondément dans (s)a gorge³⁰

emblématise l'inversion de la *bonne mère* en *mauvaise mère*³¹ ou du bien-être *in utero* en agression phallique, et précipite le retour des mères de substitution.³²

En outre, Laura ne manque pas d'entendre des voix dans ses rêves, ou plus exactement *une* voix, toujours identique mais jamais identifiable -voix de femme rendue quelque peu ambiguë par ses résonances viriles,

très distincte, lente, au timbre grave, qui semblait venir de fort loin et ne manquait jamais de (lui) inspirer une indicible terreur solennelle,

alors que l'héroïne, en proie à « de vagues et curieuses sensations » et plongée « dans un lieu plein de ténèbres », donc imperméable aux regards, converse « avec des êtres

invisibles »³³. Une autre voix, beaucoup plus singulière celle-là, finit toutefois par se manifester, de manière non moins ambivalente :

Une nuit, la voix que j'avais coutume d'entendre au cœur des ténèbres fut remplacée par une autre, mélodieuse et tendre aussi bien que terrible, qui prononçait les paroles suivantes : « Ta mère t'avertit de prendre garde à l'assassin. » Au même instant, une lumière soudaine jaillit devant mes yeux, et je vis Carmilla, debout près de mon lit, vêtue de sa chemise de nuit blanche, baignant du menton jusqu'aux pieds dans une immense tache de sang.³⁴

La polarité chromatique (rouge/blanc) ainsi mise en place (au reste, encore plus dominante, on le sait, dans *La Morte amoureuse* et dans d'autres récits de Gautier) définit la voix/e-maternelle et vampirique- du sang. Le lecteur attentif découvrira au détour d'une conversation que Camilla et Laura sont en réalité parentes par leurs mères respectives. De manière symptomatique, c'est par la bouche du père que l'indice s'échappe :

Ma chère femme en descendait (i.e. des Karnstein) par sa mère³⁵.

En ce sens la question que la jeune narratrice troublée par ses étranges « transports » et autres témoignages d'amour, pose à sa compagne -« Sommes-nous donc apparentées ?³⁶- n'est peut-être pas aussi naïve et *déplacée* qu'il n'y paraît. Cette bichromie exemplifiée par ailleurs le battement symbolique entre virginité et sexualité, innocence et transgression, menstruation et vampirisation, mais aussi entre la perte originelle de la mère et la résurgence de celle-ci. Cette dernière oscillation n'est pas sans générer un effet pervers, au niveau de l'énonciation (rien n'assure que ce soit la mère de Laura qui s'exprime, peut-être y est-il au contraire fait référence comme à une tierce personne) que de l'énoncé et de son interprétation (Laura s'imagine à tort que c'est Camilla, et non pas elle-même, qui se trouve menacée et vidée de son sang).

Est-ce à dire que la séduction par la voix doit se comprendre comme plus spécifiquement féminine, voire saphique ? Il est vrai que l'ineffable volupté ressentie par Romuald « tomb(é) en rêverie » dans la salle mortuaire aux allures de chambre nuptiale où (se) repose Clarimonde, semble d'abord d'ordre essentiellement visuel (ce qui n'est guère de nature à surprendre, compte tenu du penchant fortement esthétisant de Gautier et de son goût plus particulier dans cette scène de *La Morte amoureuse* pour la statuaire) et, plus encore peut-être, olfactif. Outre une « fébrile senteur de rose à demi-fânée », le jeune prêtre détecte et se délecte en effet, tel Don Giovanni, d'une puissante et enivrante *odor di femina* (« je ne sais quelle amoureuse odeur de femme »).³⁷ De même si Clarimonde à Venise, « créature masquée et carnavalesque » selon les mots de M. Crouzet³⁸ et Camilla-Marcilla au château de Carlsfield, jouant avec art de son masque lors d'un bal costumé, sont l'une et l'autre adeptes et expertes du déguisement, celui-ci prend des valeurs diverses chez Gautier et chez Le Fanu. La narratrice de *Carmilla*, en mal d'interprétation quant à la conduite amoureuse de sa jeune compagne à son égard, s'oriente un moment vers une hypothèse éminemment romanesque, celle

du travestissement³⁹, aussitôt abandonnée car démentie, songe-t-elle, par les codes culturels et sexuels en vigueur⁴⁰. Dans *La Morte amoureuse*, Clarimonde, grâce notamment à « des déguisements de toute espèce »⁴¹, prolongerait plutôt un fantasme masculin éternel en incarnant pour Romuald la femme mimétique absolue, celle qui subsumerait toutes les autres :

Avoir Clarimonde, c'était avoir vingt maîtresses, c'était avoir toutes les femmes tant elle était mobile, changeante et dissemblable d'elle-même ; un vrai caméléon ! Elle vous faisait commettre avec elle l'infidélité que vous eussiez commise avec d'autres, en prenant complètement le caractère, l'allure et le genre de beauté de la femme qui paraissait vous plaire⁴².

Encore ne faudrait-il pas se leurrer sur le compte de cette femme-objet dont la passivité -labilité et plasticité à la fois- n'est que d'apparence. Renversant en quelque sorte les rôles du mythe de Pygmalion, Clarimonde habille Romuald en « jeune seigneur fat et libertin », le regardant

d'un air de complaisance *maternelle* et paraissa(nt) très contente de son œuvre.⁴³

Où esthétique et obstétrique se confondent... Romuald n'a plus dès lors qu'à prendre connaissance de sa propre métamorphose, de sa re-naissance dans un miroir de poche que lui tend la belle :

Je n'étais plus le même, et je ne me reconnus pas. Je ne me ressemblais pas⁴⁴.

Si le miroir, élément structurel récurrent dans l'œuvre de Gautier, est absent du récit de *Le Fanu*, l'effet d'étrangeté à soi-même y est en revanche tout aussi explicite :

Je ne te reconnais pas, je ne me reconnais pas moi-même, quand tu prends ce visage, quand tu prononces ces paroles

avouera Laura, transportée par les ardeurs de Camilla⁴⁵.

Ce principe de perte de l'identité par la fusion avec l'autre (ou mutation par l'autre) n'est cependant pas aussi unilatéral qu'on pourrait le supposer dans un contexte vampirique où le monstre est censé se repaître de la substance de sa proie, avant de la laisser exsangue -pire, contaminée. C'est à très juste titre que J. Bellemin-Noël, par exemple, relève ce qu'il nomme « le don ou contre-don du vampire » à partir du « signe de la réciprocité » sous lequel se trouvent placées « les toutes premières relations nouées avec le corps maternel »⁴⁶. Plus largement, il s'agit d'une loi tacite de l'échange, dont la mère de Millarca tire habilement profit lors de la scène du bal :

Vous n'avez pas de masque à ôter

déclare-t-elle au pauvre Général qui n'en peut mais,

Vous ne pouvez donc rien m'offrir en échange⁴⁷.

Dans le cas de *La Morte amoureuse*, le vampirisme se fait *communion* par le sang⁴⁸, mais aussi par le souffle : ramifiée par l'échange de leurs haleines (« O prodige ! un léger souffle se mêla à mon souffle »), Clarimonde rend aussitôt à Romuald « la vie qu('il a) rappelée sur (elle) »⁴⁹.

Distincte tant du pacte diabolique classique et de la redoutable dette qu'elle fait encourir à l'imprudent signataire que de la logique contractuelle dévoyée, dans un autre registre, par Don Juan, la stratégie vampirique l'est aussi en quelque sorte d'elle-même. Contrairement à la Vulgate vampirique (qui ne commencera à être fixée qu'à la fin du siècle, il est vrai), il est en effet moins question ici de contagion que de reconnaissance mutuelle, cette dernière fût-elle feinte par l'une des parties intéressées. Laura et Camilla se sont vues l'une et l'autre en rêve dans leur tendre enfance, et tout discours de bienvenue est dès lors superflu : il s'agit en quelque sorte d'un retour aux sources, à la voix du sang. De même Clarimonde déclare-t-elle à Romuald :

Je t'aimais bien longtemps avant de t'avoir vu, mon cher Romuald, et je te cherchais partout.
*Tu étais mon rêve.*⁵⁰

Ruinant les fondements de l'échange, de la réciprocité et de la reconnaissance, un rituel d'extermination similaire et barbare prétend *in fine* faire disparaître à jamais les deux femmes-vampires. Dans *Carmilla*, l'exécution est relatée de manière impersonnelle et de seconde main⁵¹, la voix de Laura étant depuis plusieurs chapitres déjà couverte (autrement dit dépossession, aliénée) par celles, entrecroisées, de toute une succession de figures masculines d'autorité et d'authentification qui tendent à infantiliser la jeune narratrice, à l'exclure du savoir⁵². Dans *La Morte amoureuse*, en revanche, la confrontation est directe et brutale : selon un reflet inversé de la première apparition de Sérapion considérant en silence un « spasme furieux »⁵³ de Romuald sur son lit, ce dernier est désormais en position d'observateur passif, pour ne pas dire de voyeur. Scène originaire par excellence, comme le suggère J. Bellemin-Noël⁵⁴, où, par le viol, le père « me(t) à nu »⁵⁵, souille et renvoie au néant -rend pour ainsi dire inutilisable- la mère-amante du fils qui, impuissant, en est réduit à fantasmer le meurtre du père⁵⁶.

Peu importe, en définitive, que la Loi du Père -voix du maître, voix des pères- paraisse prévaloir et reprendre les rênes du récit. Pour les lecteurs et les lectrices, comme pour Laura, la mémoire ne manquera pas de restituer, en rêve ou en rêverie,

le pas léger de Camilla devant la porte du salon⁵⁷.

Philippe MET
Université de Pennsylvanie

NOTES

1. On pensera notamment à Byron pillé par Polidori qui lui-même fut plagié par Nodier, pour ne rien dire des Bérard, Scribe, et autres Dumas. Sur cette question, on pourra se reporter aux récents travaux de Daniel Sangsue, dont « Les Vampires littéraires » (*Littérature* n°75, 1989, p. 92-111) et « Nodier et le commerce des vampires » (*RHLF* 98^e année, n°2, mars-avril 1998, p.231-245).
2. C'est ainsi que, dans un collectif consacré au roman de Stocker (*Dracula, De la mort à la vie*, Paris, L'Herne, 1997), Jean Bellemin-Noël considère une possible parenté entre la Clarimonde de Gautier et le Prince des Ténèbres (« La Morte amoureuse, une cousine de Dracula ? », p. 142-153), Alain Roger se penchant pour sa part, dans une perspective également psychanalytique, sur le vampirisme en tant que fétichisme dans les deux chefs-d'œuvre du fantastique irlandais (« Dracula et Carmilla. Fétichisme et sangsualité », p. 154-161).
3. Il conviendrait de mentionner notamment la fiancée de Corinthe dans la ballade de Goethe du même nom (1797), la Géraldine du poème inachevé de Coleridge, *Christabel* (1816), dont Le Fanu saura se souvenir pour sa Carmilla, la Lamia de Keats (1820), ou encore le vampire d'E.T.A. Hoffmann (1815-1820) (« Vampirismus », traduit par « Vampirisme » in les *Contes des frères Sérapion*, IV ; texte français établi sous la direction d'A. Béguin et de M. Laval, Paris, Phébus, 1982, p. 215-229 ; « La Vampire » dans la traduction d'H. Egmont, in *Vampires, Dracula et les siens*, textes choisis et présentés par R. Bozzetto et J. Marigny, Paris, Omnibus, 1997, p. 31-45). Ce dernier exemple fait intervenir une « mère dénaturée » (p.39) encore plus sinistre que chez Le Fanu et introduit l'usage d'un narcotique qui a pu inspirer Gautier pour sa propre nouvelle.
4. Ce procédé n'est pas inhabituel dans la production vampirique, notamment au cinéma. Ainsi d'Irma Vep, incarnée dans *Les Vampires* de Louis Feuillade (1915-16) par la Musidora adulée des surréalistes, ou encore d'Alucard, personnage au patronyme tout aussi transparent du film de Siodmak, *Son of Dracula (Le Fils de Dracula)*, 1943.
5. *La Morte amoureuse*, in *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, Paris, Gallimard, 1981, p. 113, nous soulignons.
6. « We Compare Notes », tel est le titre du troisième chapitre de *Carmilla*, rendu en français par « Echanges d'impressions » dans la traduction de Jacques Papy (*Carmilla*, in *Vampires, Dracula et les siens*, op. cit., p. 61).
7. *La Morte amoureuse*, p. 77, 78 et 79.
8. *Carmilla*, p. 70.
9. *Ibid.*
10. P. 87. L'original et plus précis, si l'on ose dire, dans l'ambivalence, ce « cold thrill » étant dans le même souffle qualifié de « pleasant » (p. 307). Le Romuald de Gautier est pareillement « frissonnant de crainte et de plaisir » (op. cit., p. 96-97), tant dans le feu de l'action que dans l'exercice de l'anamnèse.
11. La symbolique christique de la temporalité est en l'occurrence éloquent : « J'ai su depuis que j'étais resté trois jours ainsi, ne donnant d'autre signe d'existence qu'une respiration presque insensible. Ces trois jours ne comptent pas dans ma vie, et je ne sais où mon esprit était allé pendant tout ce temps ; je n'en ai gardé aucun souvenir » (p. 99, nous soulignons).
12. *La Morte amoureuse*, p. 108. Le Fanu évoquera pour sa part « l'existence amphibie » des vampires (*Carmilla*, p. 121).
13. *La Morte amoureuse*, p. 107.
14. « Je venais de naître à un nouvel ordre d'idées » s'était déjà exclamé Romuald découvrant pour la première fois Clarimonde (p. 81). Rappelons que l'une des origines du mythe vampirique a trait à l'enfantement (c'est notamment le cas de la lamia grecque et de la *langsuyar* malaise qui menacent les femmes en couche).
15. *Carmilla*, p. 51. L'effet de redondance sémantique est encore plus marqué dans l'original : « (...) the loss of my mother, whom I do not even remember, so early I lost her » ; « I could not remember the time when her fat, benignant face was not a familiar picture in my memory » (op. cit., 276, nous soulignons).
16. On sait que le vampirisme est fréquemment conçu comme une forme d'allaitement. Sur ce point, voir notamment A. Montandon « Gautier et Balzac : à propos de *La Morte amoureuse* (BSTG, n°15, 1993, p. 274-275 notamment).
17. *Carmilla*, p. 52.

18. P. 52 et 54.
19. *La Morte amoureuse*, p. 79-80. Ici encore il serait loisible d'entendre cette dernière formule (« donner le jour ») comme un autre acte de naissance.
20. P. 83. Le « discours », ici tronqué, s'apparente à un véritable défi satanique, d'ordre faustien : il s'agit bel et bien pour Clarimonde, de « prendre (Romuald) à (s)on Dieu ».
21. P. 83 et 80.
22. P. 84.
23. P. 92.
24. P. 102.
25. P. 98. Nous soulignons.
26. Laura évoque, pour toute explication de sa langueur de plus en plus prononcée, « le narcotique d'une influence cachée (qui) agissait sur (elle) et engourdisait tous (s)es sens » (*Carmilla*, p. 69).
27. *La Morte amoureuse*, p. 111.
28. *Carmilla*, p. 69.
29. P. 52.
30. *Ibid.*
31. Cette dernière est peut-être discrètement figurée au sein du récit par cette anonyme mais « hideuse négresse » tapie dans le carrosse des Karnstein et aperçue de la seule préceptrice de Laura lors de l'incidence qui va déterminer le cours de l'histoire (p. 62).
32. « Nourrice, bonne et femme de charge entrèrent en courant » (p. 52), « la bonne me cajola tenrement » (p. 53).
33. P. 87.
34. P. 88.
35. P. 99. La filiation est symétriquement de type patrilinéaire pour ce qui est de la lutte contre le vampirisme des Karnstein. C'est plus particulièrement le cas du Baron Vordenburg dont « les recherches jusqu'à la tanière du monstre » ont été facilitées par des traces écrites d'un de ses ancêtres, gentilhomme morave jadis amoureux de la belle Millarca (p. 121).
36. P. 70.
37. *La Morte amoureuse*, p. 96 et 95 (l'hypallage, qui fait qualifier d'amoureuse la fragrance plutôt que la femme elle-même, est indicielle de l'investissement libidinal du protagoniste dans ce passage).
38. In Théophile Gautier, *L'Oeuvre fantastique*, éd. Michel Cruzet, Paris, Bordas, vol. I, 1992, p. 262.
39. « Un jeune amant s'était-il introduit dans la maison pour essayer de me faire sa cour en vêtements de femme, avec l'aide d'une habile aventurière d'âge mûr ? » (*Carmilla*, p. 70-71). On pensera, réciproquement, à l'androgynie de l'héroïne éponyme de *Mademoiselle de Maupin*, roman que Gautier a fait paraître un an auparavant, mais il faudrait sans doute remonter à la Biondetta de Cazotte d'abord apparue sous les dehors du page Biondetto.
40. « Je ne pouvais me vanter de recevoir aucune de ces petites attentions que la galanterie masculine se plaît à prodiguer (...) En dehors de ces brèves périodes de mystérieuse exaltation, elle avait un comportement tout féminin, entièrement incompatible avec un organisme masculin en bonne santé » (p. 71). « Oragnisme » traduit « system », terme contextuellement tout aussi discordant.
41. *La Morte amoureuse*, p. 95.
42. P. 109. Ceci serait également à rapporter au modèle selon lequel la multiplicité infinie des conquêtes possibles ne saurait jamais être épuisée, encore moins ramenée à l'uni(cité) monogame.
43. P. 108 et 106, nous soulignons. Ce qui vérifie une nouvelle fois que derrière celui, peut-être trop visible, d'épouse-maîtresse, c'est bien le rôle de la mère que tient Clarimonde pour Romuald. Ce que ce dernier ne parviendra jamais à atteindre est le bonheur (trop ?) simple, bourgeois, du couple et de son enfant dont il est le témoin haineux et jaloux, de la fenêtre de sa cellule, après son ordination (p. 87).
44. P. 106.
45. *Carmilla*, p. 70.
46. *Art. cité*, p. 145 et 146.
47. *Carmilla*, p. 102.
48. C'est dans l'enthousiasme que Romuald accomplit le sacrifice de sa substance vitale : « (...) je ne marchandais pas ma vie goutte à goutte. Je me serai ouvert le bras moi-même et je lui aurais dit « Bois ! et

- que mon amour s'infiltré dans ton corps avec mon sang ! » (*La Morte amoureuse*, p. 112).
49. P. 98. Les principales images du souffle ont été relevées par A. Montandon (*art. cité*, n.35, p. 285).
50. P. 104. Nous soulignons.
51. « Mon père possède une copie du procès-verbal de la Commission Impériale, sur lequel figurent les signatures de tous ceux qui assistèrent à l'enquête et à l'exécution. Ma relation de cette affreuse scène est un simple résumé de ce document officiel » (*Carmilla*, p. 119). Le chapitre de conclusion participe, lui, d'un discours didactique -donc d'une voix collective- sur le phénomène du vampirisme, auquel Laura, renonçant à sa voix propre, se rallie d'avance : « Pour ma part, je ne connais aucune théorie permettant d'expliquer ce que j'ai moi-même éprouvé, à l'exception de celle qui nous est fournie par l'antique croyance du pays » (p. 118).
52. Ce point a été suffisamment commenté par la critique francophone et anglophone pour que l'on n'y revienne pas ici en détail. On se reportera par exemple à G. Girard, « Les Ecrits de Laura » (*Eros, science et fiction, fantastique*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 1991, p. 21-35). Particulièrement symptomatique d'une rétention concertée de l'information est la scène de la « consultation » de Laura, qu'encadrent deux entretiens privés entre son père et le médecin (*Carmilla*, p. 93-95), où l'on pourra voir un effet de mise en abyme de la structure d'ensemble de la nouvelle.
53. *La Morte amoureuse*, p. 87.
54. *Art. cité*, p. 153.
55. *La Morte amoureuse*, p. 116.
56. « Je regardais au fond de moi-même l'action du sévère Sérapion comme un abominable sacrilège, et j'aurais voulu que du flanc des sombres nuages qui roulaient pesamment au-dessus de nous sortît un triangle de feu qui le réduisît en poudre » (p. 114).
57. *Carmilla*,

OSCAR WILDE ET THÉOPHILE GAUTIER : LE CAS DU *PORTRAIT DE DORIAN GRAY*

La véritable passion que Oscar Wilde éprouvait pour l'œuvre de Théophile Gautier semble remonter à l'époque de ses études à Oxford (1874-1878), où ses lectures de Swinburne et de Pater, grands admirateurs de Gautier, ainsi que d'autres adhérents des mouvements décadent et esthétique, ont dû l'initier à l'œuvre du maître qu'il ne cessa de citer tout au long de sa brève, fulgurante et tragique carrière. Il est d'ailleurs possible que l'essai intitulé 'The Rise of Historical Criticism' ('Les Origines de la critique historique'), que Wilde rédigea à Oxford mais qui ne fut pas publié de son vivant, doive quelque chose à l'*Histoire du romantisme* ainsi qu'à *Mademoiselle de Maupin*.¹

Oscar Wilde passa l'année 1882 aux États-Unis et au Canada, où il entreprit une tournée de quelque cent quarante conférences. Il n'avait que vingt-sept ans et n'avait publié jusque-là qu'un recueil de poésies, paru l'année précédente.² Dans une lettre du 6 juillet 1882, écrite lors de son passage à Augusta (Georgia), il se plaint de ce que sa malle est «Cyclopean!» («cyclopéenne»), et ajoute

But I can't travel without Balzac and Gautier, and they take up so much room[...]» («Mais je ne saurais voyager sans Balzac et Gautier, qui prennent tant de place [...]).³

Nous ne savons pas si Wilde a souvent évoqué Gautier dans les cours qu'il fit en Amérique du Nord, car les textes, à quelques exceptions près, ne nous sont pas parvenus. Il est cependant certain que dans la première conférence, intitulée 'The English Renaissance of Art' ('La Renaissance de l'art en Angleterre'), qu'il fit à New York le 9 janvier 1882, Wilde appelle Gautier

most subtle of all modern critics, most fascinating of all modern poets⁴ (le plus subtile des critiques modernes, le plus passionnant des poètes modernes).

Constatant que le renouveau de l'art anglais au dix-neuvième siècle vient de la synthèse du romantisme et de l'hellénisme, il évoque les conseils de Gautier à un jeune poète de lire chaque jour le dictionnaire, le compare à Baudelaire, et lui attribue la remarque «le monde visible a disparu», dans un contexte qui suggère que Wilde se réclame, sans le citer, soit du passage de l'*Histoire du romantisme* (1874), où Gautier prétend que

De tous les arts celui qui se prête le moins à l'expression de l'idée romantique, c'est assurément la sculpture. Elle semble avoir reçu de l'antiquité sa forme définitive.

soit du chapitre IX de *Mademoiselle de Maupin* où d'Abert déclare que depuis l'avènement du christianisme « le monde palpable est mort » et qu'il n'y aura plus de sculpteurs⁵.

Le secret de la vie moderne, dit Wilde dans ce même cours, se trouve dans la

doctrine, qu'il trouve déjà chez Goethe, de la *consolation des arts*, qui est «the keynote»⁶ («la note dominante») de la poésie de Gautier. La formule, qui sera reprise huit ans plus tard dans *Le Portrait de Dorian Gray* (chapitre IX) est sans doute calquée sur celle de Baudelaire dans son essai sur Gautier de 1859, où il prétend que Gautier

a introduit dans la poésie un élément nouveau, que j'appellerai la consolation par les arts, par tous les objets pittoresques qui réjouissent les yeux et amusent l'esprit.⁷

L'esthétique de Wilde doit en effet beaucoup à Baudelaire.⁸

On trouve dans la correspondance du mois de novembre 1882 une référence qui témoigne de la connaissance approfondie que Wilde avait déjà de l'œuvre de Gautier, lorsqu'il félicite le journaliste américain Theodore Tilton de la qualité exceptionnelle de sa traduction d'*Affinités secrètes*.⁹ La même année, Wilde prétend être l'un de ces «jeunes guerriers du drapeau romantique» évoqués par Gautier¹⁰, encore une référence à l'*Histoire du romantisme*, et il cite Gautier sur l'importance de l'émotion :

Les émotions ne se ressemblent pas, mais être ému – voilà l'important.¹¹

Citer un écrivain est aussi un moyen de cacher de petits plagiats, comme cet emprunt à Gautier que l'on trouve dans le même texte :

Mr Rodd is one of those who *sonnent le sonnet*, as the Ronsardists used to say,

formule qui reprend

ceux qui aujourd'hui *sonnent le sonnet*, pour parler comme les Ronsardisants.¹²

La lecture de *Mademoiselle de Maupin* laissa à Wilde une impression indélébile. En 1885, dans un compte rendu de *Comme il vous plaira*, il qualifie le premier roman du «*maître impeccable*» de

golden book of spirit and sense, [...] holy writ of beauty (livre d'or de spiritualité et d'intelligence, [...] écriture sainte de la beauté).¹³

Cette dernière désignation, que l'on retrouve sous la plume de Wilde lorsqu'il parle de Pater, est empruntée textuellement aux deux premiers vers d'un sonnet que Swinburne consacra à *Mademoiselle de Maupin*.¹⁴ Dans une lettre du 8 novembre de la même année, Wilde cite de mémoire un passage du chapitre IX du roman, tout en le déformant quelque peu :

Je trouve la terre aussi belle que le ciel, et le corps aussi beau que l'âme.¹⁵

Dans le curieux récit-essai *Le Portrait de monsieur W.H.* de 1889¹⁶ le protagoniste efféminé Cyril Graham, qui croit avoir trouvé l'identité de celui auquel Shakespeare adresse ses *Sonnets*, à savoir un jeune acteur dénommé William Hughes, mais se suici-

de lorsqu'on découvre que le portrait qui est censé démontrer le bien-fondé de sa théorie est un faux, joue à merveille le rôle de Rosalind dans *Comme il vous plaira*. Il s'agit selon toute probabilité d'un clin d'œil complaisant vers l'ambiguïté sexuelle qui sous-tend *Mademoiselle de Maupin*, de même que le souvenir du démaillotage de la momie de femme au masque doré et du rouleau de papyrus jaune qui fournit aux réflexions du narrateur une comparaison inattendue, renvoie visiblement au Prologue du *Roman de la momie*. En 1888 Wilde dit qu'il partage l'enthousiasme de Gautier pour la Vénus de Milo et admire l'aspect visuel du style de l'écrivain¹⁷. Gautier est devenu pour lui le véritable arbitre du goût et des élégances. Wilde semble même apprécier Balzac, du moins en partie, à travers l'étude de Gautier de 1858/1859 et, en notant l'importance de l'argent comme moteur de la *Comédie humaine*, reprend à deux reprises la notion de *héros métallique* dont Gautier fait état.¹⁸ Même *Les Fleurs du Mal* lui semble en 1890 être d'autant plus beau que Gautier admirait le recueil¹⁹. Il voue, en effet, une admiration sincère à Gautier critique, mais il reconnaît qu'il a, comme Diderot, ses limites.²⁰

Wilde prisait par-dessus tout *Émaux et Camées*, recueil qui devint pour lui un véritable bréviaire d'esthétique et dont il demanda un exemplaire en 1897 lors de son incarcération à Reading²¹. Le recueil lui fournit quelques modèles pour ses propres poésies. Il est impossible, par exemple, de lire 'Symphony in Yellow' ou la première strophe de 'In the Gold Room. A Harmony' sans penser à la *Symphonie en blanc majeur* autant qu'à certains tableaux de Whistler. La peinture impressionniste lui rappelle en 1890

the unapproachable beauty of Gautier's immortal *Symphonie en blanc majeur*, that flawless masterpiece of colour and music which may have suggested the type as well as the titles of many of their best pictures ²² (la beauté sans pareille de l'immortelle *Symphonie en blanc majeur* de Gautier, chef-d'œuvre sans défaut de couleur et de musique, qui a pu suggérer le genre aussi bien que les titres de plusieurs de leurs meilleurs tableaux)

Wilde approuve d'ailleurs dans un article de 1889 la technique de *transposition d'art* en poésie moderne, procédé qui est caractéristique de Gautier.²³

On a identifié de nombreux ouvrages dont Wilde a pu s'inspirer dans *Dorian Gray*, dont certains, tels *Melmoth l'homme errant* (1820) de Maturin, *La Peau de chagrin* (1831) et autres récits de Balzac²⁴, *William Wilson* (1839) et *Le Portrait ovale* (1842) d'Edgar Poe, *Le Portrait* (1839/1842) de Gogol, *La Faustin* (1882) d'Edmond de Goncourt, *À Rebours* (1884) de Huysmans, et *L'Étrange cas du Dr Jekyll et Mr Hyde* de Stevenson (1886), sont des récits aussi célèbres aujourd'hui qu'au dix-neuvième siècle, tandis que d'autres, de *Vivian Grey* de Disraeli au *Suicide de Sylvester Gray* de Edward Heron-Allen et au *Modern Mephistopheles* de Louisa May Alcott ne sont guère connus maintenant que des spécialistes²⁵. Il ne s'agit pas ici de recenser les nombreux textes auxquels Wilde, qui avait l'habitude de prendre son bien là où il le trouvait, fait écho, mais d'insister sur l'importance dans la genèse de ce récit fantastique (qui est aussi un roman 'gothique' d'aventures, un mélodrame psychologique, une comédie mondaine, un roman philosophique et un traité d'esthétique) d'un auteur dont

il se réclame explicitement dans son texte, Théophile Gautier.

L'influence de Gautier semble en l'occurrence être plus importante que celle de Huysmans, bien que le célèbre livre jaune que Lord Henry Wotton prête à Dorian Gray pour le corrompre soit basé en partie sur *À Rebours*, comme le reconnaît Wilde dans une lettre d'avril 1892.²⁶ Il ne faut pas cependant confondre le livre à couverture jaune de Dorian Gray et le roman de Huysmans. On notera que l'édition originale d'*À Rebours*, publiée par Charpentier en 1884, est un volume in-18, mais les neuf exemplaires que Dorian Gray fait relier de couleurs différentes, pour refléter ses humeurs, sont de grand format.²⁷ Il est vrai que Dorian Gray partage l'enthousiasme du héros du livre jaune pour les parfums, les pierres précieuses et les vêtements ecclésiastiques, ce qui le rapproche de Des Esseintes, mais les chapitres VII-IX de l'ouvrage que Wilde évoque à la fin du chapitre XI de *Dorian Gray*, ne correspondent pas aux chapitres VII-IX d'*À Rebours*. Il serait, bien entendu, fastidieux de vouloir identifier un ouvrage qui est, de l'aveu même de Wilde, imaginaire²⁸, et pour lequel il avait créé d'abord un auteur et un titre fictifs²⁹. Certains journaux considéraient *Dorian Gray* comme un livre profondément immoral, issu des œuvres malades du décadentisme français³⁰. En réalité, le livre jaune pourrait évoquer *The Renaissance* de Pater³¹, voire d'autres ouvrages, comme *Mademoiselle de Maupin*, ou même *Fortunio*, où le culte du beau trouve une expression tout aussi passionnée et sanglante que dans *Dorian Gray*. Wilde connaissait certainement *Fortunio*, quoiqu'il l'ait attribué une fois par inadvertance à Alfred de Musset³².

Il est curieux de noter dans le compte rendu extrêmement défavorable de *Dorian Gray* paru dans la *Saint James's Gazette* du 24 juin 1890, une référence favorable à Gautier, qui, selon le critique anonyme, aurait pu faire de la transformation fantastique du portrait quelque chose

de romantique, d'envoûtant et de beau (romantic, entrancing, beautiful),

là où Wilde n'en tire que des effets

ennuyeux et désagréables (dull and nasty).

Wilde cite Gautier à plusieurs reprises dès la version préoriginale du roman qui parut en revue en 1890, références qui seront toutes conservées, et parfois développées lors de la publication en volume l'année suivante.³³ La Préface, qui ne se trouve que dans la version définitive, consiste en vingt-cinq aphorismes, dont il suffit de citer deux

(There is no such thing as a moral or immoral book. Books are well written, or badly written. That is all. [...])

All art is quite useless *(Il n'existe pas de livre moral ou immoral. Les livres sont bien ou mal écrits. Voilà tout.[...] Tout art est parfaitement inutile)

pour voir combien Wilde s'inspire de la doctrine de *l'art pour l'art* que Gautier avait élaborée dès *Albertus* et particulièrement dans la Préface de *Mademoiselle de Maupin*, sans pour autant se servir encore de la célèbre formule qui revient souvent sous la plume de Wilde et des ses contemporains. Il se peut aussi que Wilde ait eu connaissance de textes publiés plus tard, comme 'Du beau dans l'art' (1847) ou même l'Introduction à *L'Artiste* (1856) où Gautier nuance sa doctrine.³⁵

Dorian Gray est l'histoire d'un pacte diabolique, conclu par mégarde par un jeune homme qui laisse échapper un vœu imprudent, guère plus qu'une boutade

(If it were I who was always to be young, and the picture that was to grow old! [...] I would give my soul for that!³⁶ Si c'était moi qui devais rester toujours jeune, et le tableau qui devait vieillir! [...] Je donnerais mon âme pour cela!).

Le désir insensé sera en fait exaucé et le héros assouvi ses désirs refoulés, deviendra un monstre d'égoïsme et y perdra sa vie. Son âme sera d'abord transférée au portrait-talisman, qui vieillira et portera les traces des péchés de Dorian Gray, tandis que celui-ci reste indemne et éternellement jeune. Si l'inadvertance qui est à l'origine du pacte rappelle *Deux Acteurs pour un rôle*, où Henrich, jouant au théâtre le rôle du démon, sera remplacé par le Diable en personne, il faut admettre que le thème du pacte et du désir faustien est très répandu dans la littérature européenne. Wilde est d'ailleurs conscient de reprendre une matière traditionnelle

{...} an idea that is old in the history of literature but to which I have given a new form [...]'³⁷
([...] une idée qui est ancienne dans l'histoire de la littérature mais à laquelle j'ai donné une forme nouvelle [...]).

Le portrait est donc l'emblème de la vie et du comportement de Dorian Gray. La scission du protagoniste, dont le portrait retient la conscience morale, tandis que le personnage lui-même peut mal agir sans en souffrir les conséquences, met symboliquement en valeur la transgression de l'interdit. Lorsque, dégoûté de lui-même, et n'arrivant pas à s'amender, le héros cherche finalement à enfoncer son couteau dans la toile, acte qui ne détruit pas l'objet, dont la pérennité artistique est assurée et qui revient alors à son état premier, mais qui achève le protagoniste dont le cœur est transpercé par le couteau, on pense au dénouement du *Chevalier double*, où Oluf souffre des blessures qu'il inflige à son double, mais le motif est un poncif de la littérature fantastique. *Dorian Gray* est, bien entendu, une histoire de dédoublement, comme le sont de nombreux textes de Gautier, depuis *La Morte amoureuse* jusqu'à *Avatar*. Dorian Gray, comme Romuald, mène une vie diurne et une vie nocturne, et, comme le comte Labinski, sera obligé de vivre la séparation de l'âme et du corps, mais là encore le thème est récurrent dans la littérature romantique et Wilde aurait tout aussi bien pu s'inspirer de Hoffmann, de Hogg, de Stevenson³⁸ ou de tant d'autres, de sorte qu'il serait peu légitime de vouloir conclure ici à une quelconque influence de Gautier.

La présence de Gautier dans ce texte n'en est pas moins certaine. Rien que l'exploitation systématique des références culturelles, qui eurent mauvaise presse en Angleterre lors de la publication de la version préoriginale³⁹, témoigne indirectement de l'inspiration gautiérienne du roman. L'énumération des livres et des objets d'art aux chapitres IV et IX⁴⁰ est caractéristique de la manière de Gautier, dont le nom est cité par Dorian Gray quand il prétend avoir trouvé dans l'atelier de Basil Hallward un petit volume relié en vélin, où il a repéré l'expression *la consolation des arts*. Puisque la formule est à peu près celle de Baudelaire, on peut penser que le petit volume en question est bien la plaquette sur Gautier publiée chez Poulet-Malassis et De Broise en 1859. Wilde puise, bien entendu, dans un vaste intertexte, mais l'on se demande si, au début du chapitre IV, quand Dorian Gray découvre dans la bibliothèque de Lord Wotton une statuette de Clodion, l'auteur ne pense pas à 'La Frileuse' de ce sculpteur, œuvre que Gautier évoque dans 'Fantaisies d'hiver' et dans *Deux Acteurs pour un rôle*.

Quoi qu'il en soit, Dorian Gray s'inscrit de toute évidence dans la lignée des héros romantiques, équivoques et sensibles, travaillés par

the passion for impossible things⁴¹(la passion de l'impossible),

qui remonte à René et à d'Albert. La fatalité inexorable qui s'attache à Dorian Gray nous fait penser à *Jettatura*, sans que nous puissions conclure à une filiation entre les deux récits. Le nom de Gautier se trouve cité aussi aux chapitres IX, XI et XIV, et cette dernière référence consiste en non moins de trois pages consacrées à *Émaux et Camées*.

Au chapitre IX, après le suicide de Sybil Vane, le héros se laisse vite consoler de la perte d'une actrice qu'il idolâtrait lorsqu'elle incarnait un rôle mais avec qui il entretenait des relations difficiles dans la vie quotidienne. Entraîné par le nouvel hédonisme prôné par le cynique Wotton, doctrine qui vient de Pater autant que de Gautier, Dorian Gray justifie son indifférence devant la mort de cet être fantasmatique au nom de l'art et, plus précisément, de la doctrine de la "*consolation des arts*" élaborée, dit-il, par le poète français. Nous avons constaté plus haut que Wilde s'est servi de cette formule, calquée sur celle de Baudelaire, huit ans avant la publication de son roman. Soit dit en passant que la phrase qui conclut le chapitre XI

(There were moments when he looked on evil simply as a mode through which he could realize his conception of the beautiful⁴². Par moments, il considérait le mal comme un simple moyen de réaliser sa conception du beau.)

renvoie aussi à Baudelaire plutôt qu'à Gautier, mais c'est ce dernier qui, par la doctrine de la *consolation des arts*, fournit à Dorian Gray le critère esthétique qui lui permettra de voir les choses dans une perspective artistique et donc de se tirer d'affaire. C'est que Gautier est un des maîtres à penser du protagoniste aussi bien que de l'auteur. Dorian Gray incarne l'idéal du jeune dandy hédoniste voué au culte du beau; il est, selon la formule faussement attribuée à Dante au chapitre XI, un de ceux qui cherchent

à atteindre à la perfection

by the worship of beauty⁴³(par le culte de la beauté), et, Like Gautier, he was one for whom the visible world existed. ⁴⁴(pour lui, comme pour Gautier, le monde visible existait).

Cette dernière référence semble être empruntée non directement à Gautier mais au *Journal des Goncourt* du 1^{er} mai 1857, où, s'en prenant à ceux qui l'avaient critiqué pour son emploi de termes techniques dans le *Roman de la momie*, il est censé avoir dit :

Toute ma valeur, ils n'ont jamais parlé de cela, c'est que je suis un homme *pour qui le monde visible existe*.⁴⁵

Il se peut cependant que Wilde se souvienne aussi d'un passage du chapitre VIII de *Mademoiselle de Maupin*, où d'Albert,

trop blasé pour croire à la beauté morale,

déclare à Silvio :

Tu sais avec quelle ardeur j'ai recherché la beauté physique, quelle importance j'ai attaché à la forme extérieure, et de quel amour je me suis pris pour le monde visible; [...].⁴⁶

Le 10 novembre 1896 Wilde devait d'ailleurs se qualifier lui-même d'homme «pour qui le monde visible existe» lors de son incarcération à Reading.⁴⁷

Il sera de nouveau question de Gautier, au chapitre XIV, quand Dorian Gray, après avoir assassiné le peintre Basil Hallward, prend au hasard dans sa bibliothèque un livre pour se distraire. C'est un exemplaire d'*Émaux et Camées*⁴⁸, qui est identifié comme

Charpentier's Japanese-paper edition, with the Jacquemart etching⁴⁹ (l'édition Charpentier sur Japon, avec l'eau-forte de Jacquemart).

Il s'agit donc de l'édition définitive du recueil, parue chez Charpentier en 1872, avec un portrait de Gautier gravé à l'eau-forte par Jules Ferdinand Jacquemart (1837-1880). Selon Vicaire il y eut de cette édition seize exemplaires sur papier de Hollande (trente-six selon Talvart et Place) et six sur papier de Chine. Dans ces exemplaires le portrait est sur Chine monté et le titre est imprimé en rouge et noir. On se demande si Wilde n'a pas eu entre les mains un tel exemplaire, celui de Dorian Gray, relié en cuir vert-citron, étant une édition de luxe sur papier de Japon.

Les détails bibliographiques fournis par le narrateur à propos d'*Émaux et Camées* constituent un *effet de réel* d'autant plus saisissant qu'ils créent un puissant contraste avec la description fantaisiste de l'édition grand format du livre jaune. De plus, là où ce dernier livre a exercé sur Dorian Gray une influence si pernicieuse et durable, *Émaux et camées*, comme la doctrine esthétique de Gautier évoquée au chapitre IX, va lui apporter un soulagement temporaire. Ce n'est pas par hasard qu'il tombe d'abord sur

la deuxième partie d'*Études de mains*, qui traite de Lacenaire et dont il cite le septième vers («Du supplice encore mal lavé») et le quinzième, où se trouve la métaphore des «doigts de faune» de l'assassin, qui rappelle à Dorian Gray, comme il contemple ses propres doigts longs et blancs, son crime et, dans une variante de 1891, le font

frissonner légèrement malgré lui (shuddering slightly in spite of himself⁵⁰).

Il suffit de relire les cinquième et sixième strophes du poème pour se convaincre que Wilde a voulu en faire une mise en abyme de son propre texte :

Tous les vices avec leurs griffes
Ont dans les plis de cette peau,
Tracé d'affreux hiéroglyphes,
Lus couramment par le bourreau.

On y voit les œuvres mauvaises
Écrites en fauves sillons,
Et les brûlures des fourmaises
Où bouillent les corruptions ;

Ces strophes renvoient au portrait, miroir de l'âme pervertie de Dorian Gray, où s'inscrivent les «vices» et les «œuvres mauvaises» du dandy qui, comme Lacenaire, appartient à cette «criminelle aristocratie» (v. 33) dont l'outil «fut un couteau» (v. 36) de l'avant-dernière strophe du poème. Le détail de l'arme assassine a un caractère à la fois analeptique et proleptique, car c'est bien avec un couteau que Dorian Gray a tué Basil Hallward mais ce n'est qu'à la fin du roman qu'il se saisira du même instrument pour porter à l'œuvre du peintre le coup qui remettra à neuf le tableau magique mais qui sera mortel à sa propre personne.

Rien d'étonnant alors qu'il passe rapidement au poème suivant avec

those lovely stanzas upon Venice» («ces adorables strophes sur Venise).

Il en cite trois dans la deuxième partie (*Sur les lagunes*, str. 10-12), et les qualifie d'«exquise» («exquises»)⁵¹. Les 'Variations sur le carnaval de Venise' suivent, dans l'édition définitive comme dans l'édition originale de 1852, 'Études de mains'. La forme typographique même du poème, aussi bien que les couleurs que Gautier évoque, le transportent en imagination dans cette belle ville, où il avait connu l'amour. Toute Venise lui semble tenir dans deux vers qu'il se répète inlassablement

(Devant une façade rose,/Sur le marbre d'un escalier.)⁵²

et qui lui rappellent avec intensité la douceur de l'automne qu'il y avait passé dans un décor fait sur mesure pour un grand amour et, lit-on dans une variante de 1891, pour

the true romantic⁵³ (le vrai romantique»).

En dépit de la beauté consolatrice de ces vers, la pensée du meurtre de Basil Hallward, qui était venu le voir à Venise, vient pourtant détruire sa rêverie esthétique, et, reprenant le volume, il se plonge dans la lecture d'autres poèmes pour trouver un calmant à sa douleur.

Sans que les titres soient cités, il est facile, d'après les détails de la lecture de Dorian Gray fournis par le narrateur, d'identifier les poésies en question.

He read of the swallows that fly in and out of the little café at Smyrna where the Hadjis sit counting their amber beads and the turbaned merchants smoke their long tasselled pipes and talk gravely to each other; [...].⁵⁴ (Il lut l'histoire des hirondelles qui entraient et sortaient à tire d'aile du petit café de Smyrne où les Hadjis restaient assis à compter leurs grains d'ambre et les marchands enturbanés fumaient leurs longues pipes à glands et s'entretenaient gravement, [...].)

Ces lignes résument tant bien que mal les strophes 6-7 de 'Ce que disent les hirondelles':

L'autre : "J'ai ma petite chambre
A Smyrne, au plafond d'un café.
Les hadjis, comptent leurs grains d'ambre
Sur le seuil, d'un rayon chauffé.

« J'entre et je sors, accoutumée
Aux blondes vapeurs des chibouchs,
Et parmi les flots de fumée,
Je rase turbans et tarbouchs." »

[...]; he read of the Obelisk in the Place de la Concorde that weeps tears of granite in its lonely sunless exile, and longs to be back by the hot lotus-covered Nile, where there are Sphinxes, and rose-red ibises, and white vultures with gilded claws, and crocodiles, with small beryl eyes, that crawl over the green steaming mud; [...].⁵⁵ (Il lut les vers consacrés à l'obélisque de la place de la Concorde, qui pleure des larmes de granit dans son exil solitaire et sans soleil, et aspire à retourner au Nil brillant et couvert de lotus, où se trouvent des sphinx, des ibis roses, des vautours blancs à griffes d'or, et des crocodiles aux petits yeux de beryl, qui rampent sur le limon vert et fumant.)

Ces lignes résument de toute évidence *L'Obélisque de Paris*, première partie de 'Nostalgies d'obélisques'.

[...]; he began to brood over those verses which, drawing music from kiss-stained marble, tell of that curious statue that Gautier compares to a contralto voice, the '*monstre charmant*' that couches in the porphyry-room of the Louvre.⁵⁶ ([...]; il se mit à réfléchir à ces vers qui, tirant leur musique d'un marbre entaché de baisers, évoquent cette étrange statue que Gautier compare à une voix de contralto, ce '*monstre charmant*' qui repose dans la salle de porphyre du Louvre.)

La notion du «marbre entaché de baisers», interprétation curieuse de la cinquième strophe de 'Contralto', ne se trouve pas dans la version de 1890 et montre qu'en amplifiant sa phrase en 1891, Wilde a dû relire le poème où Gautier fait l'éloge de la beauté hermaphrodite, afin de créer encore une mise en abyme du récit. L'androgynie n'est-il pas en effet Dorian Gray, homosexuel et hétérosexuel? On comprend alors qu'en citant Gautier, Wilde ne veut pas simplement mettre en valeur un beau livre qui incite

son héros à rêver, sans que l'ouvrage puisse finalement apaiser ses inquiétudes, mais qu'il cherche à broder, à partir des poésies d'*Émaux et Camées*, des variations sur le caractère et l'état d'âme de son protagoniste bisexuel, entrecoupant l'analyse critique.

Le volume incarne en même temps l'idéal d'esthétique que le héros ne saurait atteindre, surtout à une époque que Lord Henry qualifie de *fin de siècle* et Lady Narborough de *fin du globe*⁵⁷, époque où Dorian Gray, beau comme Narcisse⁵⁸, Antinoüs⁵⁹, Adonis⁶⁰ et Apollon⁶¹, mais devant faire un choix néfaste comme Pâris⁶² et destiné à subir un sort abominable comme Marsyas⁶³, pour reprendre les références mythologiques du texte, mène une double vie, qui fera de lui un héros dégradé, opiomane, maître-chanteur et assassin. Paradoxalement, *Dorian Gray* est alors, dit Pascal Aquien, «un roman esthétique qui condamne, au moins pour la forme, les excès de l'esthétisme», où l'auteur prône dans la Préface la séparation de l'esthétique et de l'éthique, pour l'annuler dans son texte.⁶⁴ Le beau plastique ne saurait donc prévaloir contre le crime. Le dénouement fait néanmoins penser à Gautier, non seulement sur le plan narratif (*Le Chevalier double*) mais encore sur le plan de l'art, car l'objet surnaturel redevient objet esthétique, comme pour montrer le bien-fondé de la thèse de Gautier : «L'Art robuste/ Seul a l'éternité». La notoriété du roman vient de l'incompréhension des critiques de l'époque devant ce symbolisme original. On notera aussi que Dorian Gray partage l'enthousiasme de Gautier pour *Tannhäuser*,

seeing in the prelude to that great work of art a presentation of the tragedy of his own soul (voyant dans le prélude à ce chef-d'œuvre de l'art une représentation de la tragédie de sa propre âme.)⁶⁵

Dans la mesure où Wilde considère *Dorian Gray* comme un défi lancé au réalisme, il se rapproche encore de Gautier pour qui le roman était tout une évasion hors du réel.

The supreme pleasure of literature is to realize the non-existent⁶⁶ (Le plaisir suprême de la littérature consiste à réaliser ce qui n'existe pas),

constatait Wilde. Il va jusqu'à dire dans une lettre du 30 juin 1890, où il est question d'*Émaux et Camées* :

My story is an essay on decorative art. It reacts against the brutality of plain realism. ⁶⁷ (Mon récit est un essai sur l'art décoratif. Il réagit contre le caractère brutal du réalisme sans fard.)

Si l'influence de Gautier se fait moins pressentir dans les autres récits de Wilde, il n'en reste pas moins quelques traces. Un récit au caractère merveilleux, *Le Fantôme de Canterville*, parodie d'une histoire de revenant, rappelle par sa verve satirique et son intrigue burlesque, *Deux Acteurs pour un rôle*. Dans *Le Crime de Lord Arthur Savile*, le chiromancien Podgers n'est pas sans rappeler Cherbonneau dans *Avatar*. Le style poétique de *L'Enfant de l'étoile*, avec son motif du lépreux, rappelle plutôt *La Légende de Saint-Julien l'Hospitalier* de Flaubert. *Le Pêcheur et son âme*, récit légendaire qui

décrit les merveilleuses aventures d'une âme privée de son corps, s'inspire de Chamisso et d'Andersen. L'influence de celui-ci se fait sentir aussi dans le pathétique et mièvre *Le Prince heureux*, où la passion de l'hirondelle pour le voyage en Égypte est sans doute un souvenir de 'Ce que disent les hirondelles', et le motif de la fin, où le bon Dieu garde la petite hirondelle morte pour chanter au Paradis, semble faire écho au dénouement du *Nid de rossignols*. Wilde s'est souvenu peut-être du même conte dans un autre récit merveilleux, *Le Rossignol et la rose*, qui traite du sacrifice du rossignol, bien que le symbolisme chrétien du conte wildien soit tout à fait différent du symbolisme artistique du récit de Gautier. Il se peut aussi, selon Isobel Murray, que Wilde se soit souvenu d' 'Inès de las Sierras' et du *Voyage en Espagne* dans *Le nain* (*The Birthday of the Infanta*).⁶⁸

Il est vrai que Wilde prétendit un jour que, parmi les modernes, il n'avait subi l'influence que de Keats, de Flaubert et de Pater⁶⁹, mais il est évident qu'il s'inspire souvent, sans toujours le citer, de Gautier, bien qu'il soit parfois difficile, voire impossible, de séparer l'influence de Gautier de celle d'autres écrivains, surtout ceux du décadentisme et du mouvement esthétique. Wilde, qui lisait bien le français et rédigea *Salomé* dans cette langue, se passionnait pour les poètes français depuis Lamartine jusqu'à Verlaine, pour les grands romanciers (Balzac, Stendhal, Hugo, George Sand, Flaubert, les Goncourt, Maupassant, Zola), ainsi que pour les petits (Daudet, Bourget, Gyp, Gaboriau), et prenait Renan⁷⁰, avec Darwin, pour l'un des penseurs les plus innovateurs du siècle.

Vivian, porte-parole de Wilde dans 'Le Déclin du mensonge' (1889), qui déplore le réalisme romantique d'un Meredith⁷¹, pense que Balzac a su faire coexister le tempérament artistique et l'esprit scientifique. En comparant *Illusions perdues* et *L'Assommoir*, Vivian cite le célèbre passage de Baudelaire sur Balzac visionnaire pour montrer que l'œuvre de Zola représente le réalisme dénué d'imagination, tandis que celle de Balzac participe de la «réalité imaginative» («imaginative reality»), mais il trouve finalement que Balzac s'intéresse trop à la modernité et que ses romans ne valent pas *Salammô*, *Esmond* (de Thackeray), *Le Cloître et le foyer* (de Charles Reade) ou *Le Vicomte de Bragelonne*⁷². Il n'en admire pas moins beaucoup de ses œuvres, en particulier *Splendeurs et misères des courtisanes*⁷³, et fait écho à Taine en prétendant qu'après Shakespeare, Balzac a rassemblé la plus riche documentation sur la nature humaine qui existe⁷⁴. Pour Wilde, Stendhal est peut-être le plus grand des romanciers français⁷⁵, mais Flaubert est l'artiste suprême («the supreme artist»)⁷⁶ et *Madame Bovary* est le chef-d'œuvre du style.⁷⁷ Le mérite principal de ce roman, dit-il, n'est pas la leçon de morale, pas plus que le mérite principal de *Salammô* n'est sa portée archéologique⁷⁸. Il avait lu *Les Misérables*⁷⁹, mais il déplorait l'abus de termes techniques d'architecture dans le roman archéologique, tel que *Notre-Dame de Paris*⁸⁰. Il appréciait les romans poétiques de George Sand mais il lui reprochait de ne pas bien comprendre le sens de la doctrine de *l'art pour l'art*⁸¹. Il tenait *Manette Salomon* pour

un chef-d'œuvre⁸² et il dit à Edmond de Goncourt le 17 décembre 1891, dans une lettre écrite en français, que "la base intellectuelle de mon esthétique" est "la Philosophie de l'Irréalité"⁸³. En ce qui concerne Maupassant, le porte-parole Vivian dit combien il admire le style et l'ironie acerbe, mais considère que le conteur met trop l'accent sur la réalité tragique et comique dans ses récits.⁸⁴ On ne s'étonnera pas qu'un auteur qui privilégie la fantaisie et le beau style n'approuve pas pleinement la littérature naturaliste, car les romanciers se documentent au lieu de se livrer aux pulsions de l'imagination⁸⁵. Bien que Wilde prenne la défense de Zola sur le plan moral, il fait dire à Vivian que sa doctrine est pernicieuse sur le plan de l'art et qualifie *Germinal* d'épopée mal conçue⁸⁶, de même que, dans *Dorian Gray*, Lord Henry Wotton déplore

vulgar realism in literature⁸⁷ (le réalisme vulgaire en littérature).

Si Daudet vaut mieux, Vivian regrette qu'il se soit inspiré directement de la réalité pour certains de ses personnages⁸⁸, de même que les romans de Paul Bourget lui semblent abuser de procédés analytiques, en faisant la part trop belle à l'âme humaine⁸⁹.

Wilde s'intéressait aussi à Émile Gaboriau,

that master of murder and its mysteries⁹⁰, (ce maître du meurtre et de ses mystères)

et tenait Gyp pour le plus spirituel des auteurs français de l'époque moderne, «the wittiest writer in France at present»⁹¹. L'influence d'autres auteurs français se fit sentir dans son théâtre : Dumas *filz* dans les comédies de mœurs, Sardou dans *Salomé* et *Vera*, et Hugo dans *The Duchess of Padua*⁹². Il connaissait bien entendu d'autres littératures, et raffolait des romanciers russes (Tolstoï, Dostoïevsky et Tourguéniev)⁹³, mais parmi tous les écrivains étrangers qui l'ont marqué, il faut mettre au premier rang Gautier, avec qui il partageait la notion que l'art est la réalité suprême. Wilde imaginait un jour un éditeur fantôme pénétrant aux Champs Élysées, pour distribuer aux ombres vertueuses des exemplaires du *Portrait de Dorian Gray*. Il aurait voulu que l'éditeur offrît cet ouvrage à deux grands hommes disparus, Goethe, qui, pensait-il, prendrait un plaisir particulier à la lecture de son récit, et Gautier. L'exemplaire de ce dernier, dit-il, devrait faire l'objet d'une reliure spéciale et la couverture en serait

powdered with gilt asphodels⁹⁴ (parsemée d'asphodèles dorés).

Bel hommage, s'il en fut!

Peter WHYTE
University of Durham

NOTES

1. C'est la thèse de W. Schrickx, 'Oscar Wilde in Belgium and his early interest in Théophile Gautier', *Revue des langues vivantes*, XXXVII, 1971, p. 117-127, 245-256 [p. 252-253].
2. London, Bogue, 1881.
3. *The Letters of Oscar Wilde*, London, Rupert Hart-Davis, 1962, p. 122.
4. *Miscellanies*, Methuen, 1908, p. 255. Pour la chronologie de la tournée de conférences de 1882, voir E.H. Mikhail (éd.), *Oscar Wilde. Interviews and Recollections*, t. I, Macmillan, 1979, p. 252-255.
5. Voir *Histoire du romantisme*, Charpentier, 1895, p. 29, et *Miscellanies*, p. 254, 255, 264. C'est W. Schrickx qui a le premier fait état de cette dette de Wilde envers Gautier, *art. cit.*, p. 252. Voir aussi *Mademoiselle de Maupin*, Imprimerie Nationale, 1979, p. 219. Cette dernière référence nous a été aimablement communiquée par Paolo Tortonese.
6. *Miscellanies*, p. 271.
7. *Œuvres*, t. II, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', 1976, p. 126. L'article sur Gautier parut d'abord dans *L'Artiste* du 13 mars 1859 et reparut la même année en plaquette chez Poulet-Malassis et De Broise, avant d'être repris en 1869 (avec le millésime 1868) dans *L'Art romantique*, t. III des *Œuvres complètes* de Baudelaire chez Michel Lévy.
8. Dans la célèbre lettre à Lord Alfred Douglas écrite en janvier-mars 1897, et connue sous le titre 'De Profundis', il est trois fois question de Baudelaire. (Voir *Letters*, p. 480, 490, 493). La même année Wilde demanda à Robert Ross de lui envoyer une dizaine de livres français, dont *Les Fleurs du Mal* (*ibid.*, p. 522).
9. «You have done the only translation of Théophile Gautier which has the music and colour and form of the original. It is a little masterpiece [...]». *Letters*, p. 130-131 (lettre à Theodore Tilton).
10. *Miscellanies*, p. 30. ('L'Envoi', introduction que fit Wilde pour les poésies de James Rennell Rodd, *Rose Leaf and Apple Leaf*, Philadelphia, Stoddart, 1882).
11. *Miscellanies*, p. 39. La citation se trouve parmi les remarques de Gautier sur Arsène Houssaye dans 'Les Progrès de la poésie française' (*Histoire du romantisme*, p. 310), Est-ce par inadvertance, ou pour brouiller les pistes, que Wilde prétend ici citer un «compte rendu» de Gautier ?
12. *Miscellanies*, p. 34, et *Histoire du romantisme*, p. 345 ('Les progrès de la poésie française').
13. *Dramatic Review*, June 6, 1885 ('As You Like It at Coombe House'). Article repris dans *Reviews*, Methuen, 1908, p. 32-36 [p. 32].
14. 'Sonnet (with a copy of *Mademoiselle de Maupin*)', in *The Complete Works of Algernon Charles Swinburne. Poetical Works*, vol. III, London, Heinemann, 1925, p. 60. Wilde utilise la même formule en 1890 à propos des essais de Pater (*Reviews*, p. 539).
15. *Letters*, p. 181. Gautier avait écrit : «[...] – mon corps rebelle ne veut point reconnaître la suprématie de l'âme, et ma chair n'entend point qu'on la mortifie – Je trouve la terre aussi belle que le ciel, et je pense que la correction de la forme est la vertu.» (*Mademoiselle de Maupin*, ch. IX, Imprimerie nationale, 1979, p.216). Vers la fin de sa vie, Wilde demanda la reproduction d'une aquarelle de l'héroïne, faite par Beardsley, pour l'offrir à Diaghilev (voir *Letters*, p. 734).
16. *Blackwood's Edinburgh Magazine*, CXLVI, n° 885, juillet 1889. Voir *Works of Oscar Wilde*, London, Spring Books, 1963, p. 937-957.
17. *Reviews*, p. 296 et p. 350.
18. Wilde 'The Truth of Masks' (1891), *Works*, p. 904, et *Letters*, p. 804; Gautier, *Portraits contemporains*, deuxième édition, Charpentier, 1874, p. 75. 'Honoré de Balzac' parut d'abord dans *L'Artiste* des 21, 28 mars, 4, 18, 25 avril et 2 mai 1858 et fut repris en plaquette chez Poulet-Malassis en 1859. C'est selon toute probabilité dans les *Portraits contemporains* que Wilde prit connaissance de ce texte.
19. 'The Critic as Artist', *Works*, p. 880.
20. *Letters*, p. 268.
21. *Letters*, p. 522.
22. 'The Critic as Artist', *Works*, Spring Books, p. 891.
23. 'Pen, Pencil and Poison', *ibid.*, p. 850 (article paru d'abord dans *The Fortnightly Review*, vol. XLV, N° 265, janvier 1889). Selon Kelver Hartley, Wilde se serait inspiré dans 'The Harlot's House' de 'Bûchers et tombeaux' (*Oscar Wilde. L'influence française dans son œuvre*, Paris, Sirey, 1935, p. 56-57).

24. Pierre Laubriet a trouvé dans le chapitre VII de *Dorian Gray* un rappel de *Massimilla Doni*, et pense que le rapport entre Basil Hallward et le portrait reflète celui de Frenhofer et de sa Catherine dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* (*Un catéchisme esthétique. 'Le Chef-d'œuvre inconnu' de Balzac*, Didier, 1961, p. 165-168).
25. Sur l'apport de Disraeli, voir Charles C. Nickerson, 'Vivian Grey and Dorian Gray', *Times Literary Supplement* 14/8/69, ainsi que les lettres du même critique du 26/8/69 et du 9/10/1969, *ibid.* Isobel Murray a fait état des emprunts de Wilde à Heron-Allen dans son édition de *The Picture of Dorian Gray*, *Oxford English Novels*, 1974, p. xxi-xxiv, et de sa dette probable envers Alcott dans "Oscar Wilde in his Literary Element: Yet another Source for *Dorian Gray*?" in *Rediscovering Oscar Wilde* (éd. C. George Sadulescu), Gerrards Cross, Smythe, 1994, p. 283-296.
26. *Dorian Gray* est alors «a fantastic variation on Huysman's over-realistic study of the artistic temperament in our inartistic age» («une variation fantastique de l'étude trop réaliste faite par Huysmans sur le tempérament artistique à notre époque peu artistique»), *Letters*, p. 313. Wilde n'aimait pas beaucoup les œuvres de Huysmans, et disait en 1897 que le style d'*En route* était pire que celui de Georges Ohnet (*Letters*, p. 520). La dette envers Huysmans fut cependant de nouveau reconnue par Wilde lors du désastreux procès en diffamation qu'il intenta au marquis de Queensbury en mars 1895 (voir *The Picture of Dorian Gray*, Norton, 1988, p. 359).
27. Selon Vicaire, il y eut de l'édition originale dix exemplaires sur papier de Hollande, et deux sur papier de Japon, qui ne furent pas mis en circulation. À notre connaissance, la première édition de luxe date de 1903 (Paris, par les Cent bibliophiles, Gr in-8°).
28. En juillet 1890, Wilde prétendait que le livre en question était «one of my many unwritten works. Some day I must go through the formality of putting it on paper.» («[...] l'un de mes nombreux ouvrages non rédigés. Il faudra un jour que je fasse l'effort de le coucher par écrit.» (*Letters*, p. 89; voir aussi p. 352).
29. Dans le texte dactylographié ayant servi à l'impression de la version préoriginale du roman dans le *Lippincott's Monthly Magazine* de juillet 1890, et qui est conservé à la William Andrews Clark Memorial Library de Los Angeles, on lit (en français) : «*Le Secret de Raoul* par Catulle Sarrazin». Selon Donald L. Lawler toutes les références à cet ouvrage auraient été supprimées par l'éditeur de *Lippincott's*, John Marshall Stoddart. Voir à ce propos *The Picture of Dorian Gray*, Norton, 1988, p. x et p. 240, n. 7.
30. Voir les comptes rendus dans la *St James's Gazette* (24 juin 1890) et la *Daily Chronicle* (30 juin 1890) où il est question des "French Decadents".
31. Robert Merle pense que c'est pour brouiller les pistes que Wilde fait du livre «véneux» un ouvrage français, parce qu'il vise certainement *The Renaissance* de Pater (*Oscar Wilde*, Hachette, 1948, p. 291).
32. *Letters*, p. 270.
33. Pour la version préoriginale de *The Picture of Dorian Gray*, qui comporte treize chapitres, voir *Lippincott's Monthly Magazine*, t. XLVI, N° 271, juillet 1890, p. 3-100 (publié le 20 juin). L'édition en librairie, avec addition de six nouveaux chapitres et une préface (Londres, Ward, Lock & Co) parut le 1^{er} juillet 1891 mais le livre était déjà imprimé au mois de mai. Les chapitres 3, 5, 15-18 et la Préface ne se trouvent pas dans *Lippincott's Monthly Magazine*.
34. *The Picture of Dorian Gray*, éd. Isobel Murray, 'Oxford World's Classics', Oxford University Press, 1994, p. xxiii-xxiv. Toutes nos références renvoient à cette édition. La Préface parut d'abord dans la *Fortnightly Review* en mars 1891 (p. 480-481). Nous avons consulté aussi l'édition des 'Oxford English Novels' (Oxford University Press, 1974) due à la même Isobel Murray, et celles de Peter Ackroyd (London, Penguin Books, 1988), de Peter Faulkner (London, Everyman, 1993) et de Donald L. Lawler (New York, Norton, 1988). Cette dernière édition est la seule à reproduire la version préoriginale du texte aussi bien que la version définitive. Pour nous aider à rendre les citations en français nous avons consulté les traductions d'Edmond Jaloux et Félix Frapereau ('*Livre de Poche*', Stock, 1966), de Richard Crevier (Garnier-Flammarion, 1995), et de Michel Étienne et Daniel Mortier (Pocket, 1998).
35. L'expression *l'art pour l'art*, que l'on trouve dans les *Cours de philosophie* (1818) de Victor Cousin (publiés en 1836 et, sous le titre *Du vrai, du beau et du bien*, en 1853), est employée dans la *Revue encyclopédique* de juillet 1833. Swinburne et Pater emploient la formule *art for art's sake* à partir de 1868. 'Du Beau dans l'Art ; réflexions et menus propos d'un peintre genevois, ouvrage posthume de M. Töppfer', *Revue des deux mondes*, 1^{er} septembre 1847, fut reproduit dans *L'Art moderne*, Michel Lévy, 1856, p. 129-166. L' 'Introduction' de Gautier parut dans *L'Artiste* du 14 décembre 1856.

36. Ce n'est qu'au chapitre XVI, quand la prostituée appelle Dorian Gray «the devil's bargain» (p. 189) («le suppôt du Diable») et raconte que «They say he has sold himself to the devil for a pretty face» (p.192) («On dit qu'il a vendu son âme au Diable contre un joli visage»), que le lecteur trouve la justification suraturelle de la chute du jeune homme. Pour le vœu, voir *DG*, p. 25-26.
37. *Letters*, p. 263.
38. Wilde connaît bien l'œuvre de Stevenson, mais regrette que *Dr Jekyll et Mr Hyde* n'échappe pas à la tendance néfaste de la littérature mimétique de l'époque, car la transformation de Jekyll en Hyde a un aspect trop médical 'The Decay of Lying' ('Le Déclin du mensonge'), *Works*, p. 828. Wilde, peu épris de littérature naturaliste, fait des reproches semblables à la plupart des romanciers anglais et américains contemporains, qui abusent de la couleur locale et s'adonnent trop au réalisme littéraire (*ibid.*).
39. La *Daily Chronicle* du 30 juin 1890 reprocha à Wilde un étalage inutile de références faciles.
40. *DG*, p. 44, p. 110.
41. *DG*, p. 92.
42. *DG*, p. 147.
43. *DG*, p. 129.
44. *Ibid.*
45. Éditions de l'Imprimerie nationale de Monaco, t. II, 1956, p. 103.
46. *Mademoiselle de Maupin*, Imprimerie nationale, 1979, p. 203.
47. *Letters*, p. 509.
48. Donald L. Lawler fait remarquer que dans le manuscrit autographe de *Dorian Gray* qui se trouve à la Morgan Library à New York, il fut question d'abord d'un recueil sonnets de Verlaine et non d'*Émaux et camées* (éd. cit., p. 266, n. 3).
49. *DG*, p. 163.
50. *DG*, p. 164.
51. *DG*, p. 164.
52. *Ibid.*
53. *DG*, p. 165.
54. *Ibid.*
55. *Ibid.*
56. *Ibid.*
57. *DG*, p. 179.
58. *DG*, p. 3, p. 105.
59. *DG*, p. 10, p. 114.
60. *Ibid.*
61. *DG*, p. 216
62. *DG*, p. 114.
63. *DG*, p. 216. Wilde évoque aussi Ganymède et Hylas, *ibid.*, p. 146.
64. *Le Portrait de Dorian Gray*, Garnier-Flammarion, 1995, p. 15.
65. P. 165. Voir à ce propos les remarques de Gilbert, porte-parole de Wilde lui-même, dans 'The Critic as Artist', qui parut d'abord, sous le titre 'The true function and value of criticism [...]' dans le *Nineteenth Century*, vol. xxviii, N° 161, juillet 1890 (*Works*, p. 874). Gautier rendit compte d'une représentation de *Tannhäuser* à Wiesbaden dans le *Moniteur universel* du 29 septembre 1857. Il n'y a aucune raison de supposer que Wilde ait pris connaissance des opinions de Gautier sur le compositeur allemand.
66. *Letters*, p. 259.
67. *Letters*, p. 264.
68. Oscar Wilde, *Complete Shorter Fiction*, 'Oxford World's Classics', Oxford University Press, 1998, p.270.
69. *St James's Gazette*, 18 janvier 1895. Voir *Letters*, p. 195.
70. Voir 'The Critic as Artist', *Works*, p. 898.
71. *Works*, p. 830.
72. *Ibid.*
73. *Letters*, p. 493.
74. *Reviews*, p. 77. ('Balzac in English', *Pall Mall Gazette*, 13 septembre, 1886).
75. *Reviews*, p. 379.

76. 'The Soul of Man under Socialism', *Works*, p. 915.
77. 'The Critic as Artist', *Works*, p. 871-872.
78. *Letters*, p. 269.
79. *Reviews*, p. 101.
80. 'The Truth of Masks', *Works*, p. 905.
81. *Reviews*, p. 47, p. 317-318.
82. *Letters*, p. 53.
83. *Letters*, p. 303-304.
84. 'The Decay of Lying', *Works*, p. 827.
85. *Works*, p. 828.
86. *Works*, p. 829.
87. *DG*, p. 194.
88. *Works*, p. 829.
89. *Ibid.*
90. *Reviews*, p. 40.
91. *Reviews*, p. 412.
92. Selon Jacques de Ricaumont «tout son théâtre est français d'essence» ('Préface' à Jacques de Langlade, *Oscar Wilde, écrivain français*, Stock, 1975, p. 11).
93. *Reviews*, p. 157-161.
94. *Letters*, p. 269.

LE GILET ROUGE D'OSCAR WILDE

*De là naissent ces sympathies
Aux impérieuses douceurs,
Par qui les âmes averties
Partout se reconnaissent soeurs.
Emaux et Camées, « Affinités secrètes »*

Après des écrivains de l'Angleterre victorienne la France parnassienne et décadente jouit d'un certain prestige¹. Le comble surtout, c'est que chassés des bibliothèques de Huysmans ou de Lautréamont, les volumes de l'« épicier » Gautier franchissent la Manche pour partir à la conquête de ceux qui, pour lui, représentaient le nectar des philistins.

Whistler notamment, le « papillon »² perfide, s'est allègrement inspiré de l'oeuvre de Gautier. Ce qui ne l'a pas empêché d'accuser Wilde d'avoir « le courage de l'opinion des autres »³, en l'occurrence des siennes. C'est qu'en art la notion d'héritage est une question délicate, impliquant que l'on distingue les récupérations directes ou indirectes des affinités fortuites, le plagiat de la recréation. Wilde le sait bien, et c'est pourquoi Whistler, en dehors de l'admiration qu'il lui voue sur le plan pictural, le fait beaucoup rire.

Wilde, lui, joue avec les clichés. Son dandysme protéiforme crée la manie des lys et des tournesols, ou bien, en 1883, emprunte à Balzac sa bure et sa canne d'ivoire au pommeau serti de turquoises. Mais ce qui est plus intéressant, c'est que Wilde ait posé pour William Rothenstein vêtu d'un admirable gilet rouge⁴...

Il s'agit là bien davantage que d'un accès de coquetterie creuse. L'oeuvre de Gautier circule en Wilde, et la pensée de l'un se recomposant dans celle de l'autre, il est possible de suivre le lent devenir de quelques affinités secrètes. La survie du militantisme « implanté » de Gautier s'insère notamment dans une commune méditation sur la valeur des catégories et l'enjeu de leur transgression. La limitation de cette étude à la pensée critique s'en trouve donc faussée, tant l'approche paradoxale de Wilde lui donne le statut de création esthétique. Et nous verrons qu'en brouillant les cartes des catégories constituées, la pensée de Wilde, là encore, rencontre celle de Gautier tout en la dépassant.

Pour rendre compte de l'influence de Gautier sur Wilde, il faut d'abord rappeler l'intercession picturale de Whistler. Whistler établit un contact entre la culture anglaise et une culture française qu'il connaît bien⁵. Certes Wilde ne méprise que trop ses capacités critiques pour en tirer quoi que ce soit sur le plan des conceptions esthétiques. Un peintre conférencier, c'est un peintre raté. Or quand Whistler pense, il

n'est plus qu'un Delaroche⁶, et Delaroche, pour Wilde comme pour Gautier, c'est une sorte de mètre étalon de la nullité. Wilde renvoie donc Whistler à son chevalet, parce que là, le peintre parvient à capter l'esprit de Gautier, écrivant ses poèmes en tableaux et pratiquant ainsi une sorte d'alchimie esthétique. Gautier a vu « La Symphonie en blanc majeur »⁷, l'a admirée comme l'admira Wilde, et ce devenir de son oeuvre prouve que les affinités secrètes de l'héritage n'excluent nullement l'expression des individualités artistes.

Quant à Swinburne, qu'Edmond de Goncourt appelle le « bestialitaire », il est un fervent lecteur de *Mademoiselle de Maupin* et d'*Emaux et Camées*. Sa féconde mais inégale collaboration à l'écriture du *Tombeau* de Gautier consacre une admiration de toute première importance. Aux alentours de 1868 en effet, Swinburne est l'âme d'un cercle où se retrouvent notamment Payne, autre collaborateur au *Tombeau* de Gautier, et surtout Walter Pater⁸ dont l'on connaît l'ascendant sur la pensée de Wilde.

Swinburne fut ainsi un lien déterminant entre Gautier et Pater, et donc entre Gautier et Wilde. En réalité le lien est profond, parce que Pater lit vraiment Gautier. Vers 1875, il fut même accusé, avec Browning, de corrompre la jeunesse d'Eton en lui recommandant la lecture de *Mademoiselle de Maupin*.⁹ Or Pater et Browning sont présents dans *Dorian Gray* : le premier à travers un long passage du chapitre XI louant un nouvel hédonisme que défend Pater dans son essai sur la Renaissance; le second au chapitre XIX, dans la bouche de Lord Henry faisant l'éloge des sensations. George Moore dira même que Pater donne la main à Gautier dans son roman *Marius l'épicurien* (1885) qui entretient avec *Mademoiselle de Maupin* une sympathie profonde nourrie du « même culte joyeux du monde visible »¹⁰. Pater connaît aussi les contes fantastiques (il mentionne notamment *La Morte amoureuse* dans la postface d'*Appréciations*), et dans les pages consacrées à Monna Lisa¹¹ s'infiltrèrent les préoccupations panthéistes d'« Affinités secrètes » et l'influence sulfureuse d'une « Etude de mains », celle qui concerne « Lacenaire ». En tout cas dès lors que Pater aborde la question de l'asexualité éthique qui selon lui définit la plénitude naturelle de l'art grec, Gautier est convoqué¹². Pater dénonce aussi le « tranchant des divisions absolues »¹³ dont a souffert l'histoire de l'art, et d'une façon générale il défend, sur le plan esthétique, une idéologie antinomienne dont le mythe d'Hermaphrodite, en tant que lieu de confusion des catégories, est l'illustration privilégiée. C'est-à-dire que Gautier et sa théorie de l'art pour l'art sont pour lui bien davantage qu'un instrument de clivage avec l'esthétique socialisante de Ruskin : bien que transmis à travers une approche sélective de l'oeuvre, ils constituent le point d'accord d'une profonde affinité dont Wilde tirera profit.

Ce dernier éprouve un immense respect pour Gautier poète, romancier et critique. Il est le « précurseur des impressionnistes »¹⁴,

le plus subtil de tous les critiques modernes, le plus fascinant de tous les poètes modernes¹⁵.

Aux Etats-Unis, Wilde écrit d'ailleurs qu'il ne peut voyager sans lui ni Balzac.¹⁶ Ses poèmes publiés en 1881 sont marqués par l'influence d'*Emaux et Camées* et dix ans plus tard, *Dorian Gray* cite la poésie de Gautier tout en se souvenant de *Mademoiselle de Maupin*. Wilde d'ailleurs, offrant en idée son roman à Gautier, fait le voeu fervent que

le fantôme d'un éditeur soit actuellement en train d'en répandre des exemplaires ombragés dans les Champs Elysées et que la couverture de l'exemplaire de Gautier soit étoilée d'asphodèles d'or¹⁷.

Dans *Le Déclin du mensonge*, Vivian exprimant son dégoût de la nature et de ses horribles bestioles rappelle d'Albert. Au fond de la géôle de Reading, Wilde dit encore être, comme Gautier, un de ceux « pour qui le monde visible existe »¹⁸, et lorsqu'enfin Diaghilev le prie, en 1898, de lui faire parvenir une oeuvre de Beardsley, c'est une reproduction du portrait de Mademoiselle de Maupin qu'il commande à Leonard Smithers.¹⁹ Ce parcours nécessairement incomplet confirme l'impact particulier du roman de l'androgynie et d'*Emaux et Camées*, c'est-à-dire de deux oeuvres aux fortes positions militantes.

Sans doute Wilde vient-il puiser dans le roman de Gautier de quoi attiser sa haine pour le philistin. Il faut mettre fin au règne de l'utile, en un mot à l'attitude bourgeoise dont Wilde donne cette excellente définition dans une lettre à Lord Douglas :

Le philistin est celui qui soutient les forces mécaniques, lourdes, encombrantes et aveugles de la société et qui ne sait pas reconnaître une force dynamique quand il la rencontre soit dans un homme, soit dans un mouvement de la pensée.²⁰

Les cibles sont les mêmes, à ceci près que la sévérité particulière de la société victorienne constitue peut-être un facteur d'exacerbation.

Comme Gautier, Wilde use d'un langage percutant pour lutter contre cette force d'inertie de la bêtise bourgeoise. La préface de *Dorian Gray*, qui prend appui sur celle de *Mademoiselle de Maupin*, en est l'exemple le plus net. Elle est publiée en mars 1891 dans la *Fortnightly Review*, un mois avant celle du roman, et cette publication lui confère une autonomie militante destinée à « rectifier » les « mauvaises manières » des « misérables journalistes ».²¹ Constituée de vingt-trois maximes, elle se donne pour but de caractériser l'art dans ses rapports avec la critique, avec la morale et la laideur du monde moderne. Les formules brèves, mémorisables qu'elle utilise possèdent une portée publicitaire et polémique, et reprennent quelques idées clefs de la préface de *Mademoiselle de Maupin*, par exemple « Tout art est parfaitement inutile », ou bien « Nul artiste n'a de sympathies éthiques ».²² L'essentiel des revendications y est semblable et consiste à arborer fièrement la bannière d'un art indépendant de toute subordination morale dans un siècle de Calibans²³.

Dans cet ordre d'idées, l'anti-utilitarisme s'accompagne d'une anti-philanthropie permanente que la lecture de Gautier, et plus encore celle de *Fortunio* n'a pu que favoriser. Le narrateur de *Fortunio* raille, au chapitre III, les

honnêtes philanthropes distributeurs de soupes économiques²⁴.

Lord Henry Wotton, dans *Dorian Gray*, est le dépositaire sarcastique de ces théories tant il ne cesse de persifler les philanthropes qui, comme Lord Goodbody, sont prodigieusement ennuyeux parce que « sans égoïsme, explique-t-il au chapitre VI, les gens sont incolores ». ²⁵ Sur le chapitre de la philanthropie, *L'Âme de l'homme sous le socialisme*, publié dans la *Fortnightly Review* de février 1891, c'est-à-dire deux mois avant *Dorian Gray*, expliquait déjà que la charité dégrade et démoralise, que l'altruisme est malsain et excessif, ce qui ne l'empêchait pas de prôner un socialisme favorisant l'émulation des individualités. Pour résoudre cet apparent paradoxe, il répartit les tâches : à l'Etat revient la charge de l'utile, à l'individu celle de l'art ou de toute forme de création originale. Le projet de *L'Âme de l'homme sous le socialisme* est essentiel parce qu'il implique une fonction pédagogique de l'artiste dans une société qui fait de lui le garant des valeurs esthétiques.

D'où cette passion des arts décoratifs, de la mode, que partage Wilde avec Gautier, tâchant, d'une certaine manière, d'éduquer le goût de Caliban. Dans une large mesure l'adhésion de Wilde à l'Art pour l'Art et à la pensée de Walter Pater n'exclut nullement, comme chez Gautier, un sens des responsabilités de l'artiste vis-à-vis de la société que son admiration pour les préraphaélites n'a pu que développer. Ruskin, Hunt, Wilde et les préraphaélites raillèrent l'hérésie des papiers peints, du mauvais rococo ou des Cupidons endormis sur les horloges anglaises²⁶. Tout ce qui constitua le militantisme de Gautier dans les années 1835-1840²⁷ se retrouve dans les combats de Wilde et des préraphaélites : non seulement la passion de la décoration et une défense du mécénat, mais encore la haine éprouvée pour une autre « vieille coquette » uniformisante, la Royal Academy. Faut-il pour autant voir en Gautier le propagateur posthume de ce militantisme-là ? En réalité ce serait bien hâtif. L'image de Gautier qui circule alors est surtout celle du poète travaillant derrière ses vitres fermées : on imagine difficilement qu'en dehors de quelques textes de *L'Artiste*, les Anglais aient pu avoir une connaissance directe des articles inédits défendant la participation active de l'artiste à l'esthétique du monde moderne. En tout cas il ne s'agit pas de l'image dominante. En fait il est probable que les fonctions de conseiller esthétique communes à Gautier et à Wilde relèvent de leurs affinités individuelles et de la similitude des facteurs d'apparition de leur militantisme, plutôt que d'une filiation directe.

C'est sans doute à l'influence de Ruskin, défenseur des préraphaélites, qu'incombe cette filiation. Or Wilde a dépassé la bipolarité Ruskin / Pater opposant le rôle social d'un art idéal et chrétien au matérialisme et à l'hellénisme, de même que Gautier a dépassé la solitude stérile d'une doctrine de l'Art pour l'Art mal comprise,

faisant des artistes des Narcisses boudeurs et condamnés. C'est pourquoi l'influence de Gautier sur la pensée sociale de Wilde se cantonne plus probablement au mépris des systèmes et des prisons identitaires qui permet aux thèses de *L'Âme de l'homme sous le socialisme* d'enjamber Pater pour rejoindre les théories de Ruskin et de son disciple William Morris. Pater, Ruskin et Wilde instaurent tous une relation entre l'éthique et l'esthétique selon laquelle la forme infiltre l'être qui l'absorbe et transforme sa pensée, idée très présente chez Gautier et que Pater développe en s'appuyant sur Platon. Seulement le clivage résulte de l'attitude de l'artiste une fois ce constat établi : prudente rupture du poète par rapport aux préoccupations sociales chez Pater, implications socialisantes chez Ruskin et Wilde, à condition que l'Etat garantisse la liberté de l'artiste.

La capacité de Wilde à transcender les systèmes de pensée est à mettre en relation avec le culte de l'individualité. Son dandysme qui est création d'un type correspond point pour point à cet « affûtage » des angles individuels que défendait Gautier dans « De l'Originalité en France »²⁸. Naturellement le type a généré des stéréotypes, et d'innombrables petits-romantiques, d'innombrables Wilde ont emboîté le pas à leurs maîtres. Mais ce que Gautier avait mis en scène dans le roman allégorique des pseudo-romantiques, ces *Jeunes-France* qui racontent l'histoire tragi-comique d'individualités absorbées par des types, Wilde y a échappé d'emblée. Son narcissisme l'a fait se développer loin des cénacles, des écoles, de ce phalanstère momentané dont Goncourt rapporte les altercations entre Rossetti, Whistler, et Swinburne « nu et ivre »²⁹. Or la solitude esthétiquement salvatrice de Wilde, le refus de l'étiquetage se situent dans le droit fil du combat anti-normatif de Gautier. Simplement Gautier a commencé par vouloir « sauver » le romantisme en l'extrayant de cette usine à stéréotypes que pouvaient être les Jeunes-France.

D'où, chez Wilde et Gautier, le culte commun du paradoxe. Sur ce point il semble que l'influence de *Mademoiselle de Maupin* soit essentielle, tant le paradoxe est y au domaine conceptuel ce que l'hermaphrodisme est au corps, une sorte d'androgynie de l'esprit. Gautier pratique cette étrange expérience consistant à être et à penser, tour à tour ou simultanément, le masculin et le féminin, la thèse et l'antithèse : au fond l'attrait du roman n'est pas la juxtaposition épistolaire d'identités « contraires » et alternatives, mais leur insertion dans une dynamique du devenir. Ainsi, le type, incessamment mouvant, échappe au stéréotype, de même que chez Wilde le devenir protéiforme permet d'échapper à la sclérose de l'être.

Pour Gautier, les paradoxes sont des mensonges provisoires, l'antichambre d'une révélation : ils sont porteurs du devenir d'une pensée libre de toute codification. Certes au départ et comme chez Wilde, le paradoxe possède une fonction revendicatrice : l'idée n'a pas de « sens » proprement dit, et sa vertigineuse réversibilité s'oppose au pragmatisme bourgeois. Les *Jeunes-France* proposent une préface qui ne sert à rien, celle de *Mademoiselle de Maupin* est une longue variation sur l'inutile.

Mais le paradoxe, étant également esthétique et herméneutique, n'est pas *que* cela. La longue annulation du sens opérée par la préface du roman de l'androgynie permet ainsi de conjuguer la revendication de l'inutile et la création de la beauté : le paradoxe est l'expression performative de son militantisme, au même titre que chez Wilde. D'où ce goût commun pour la forme du dialogue et sa théâtralisation, et cette passion commune pour *Comme il vous plaira* de Shakespeare et son jeu identitaire que l'on retrouve dans *Double amour*, *Dorian Gray* ou *La Vérité des masques*.³⁰ On connaît cette propension des *Jeunes-France* ou de *Double amour* à cultiver le goût du dialogue théâtralisé : lorsque Wilde s'inquiète de la fâcheuse tendance du *Portrait de Dorian Gray* à ne proposer que des personnages qui bavardent au lieu d'agir, il rejoint le cabotinage des *Jeunes-France*, l'impasse épistolaire du roman de l'androgynie, et ce long début de *Fortunio* aussi, où l'on bavarde avant et après avoir attendu le héros. Chez Gautier comme chez Wilde, on parle d'autant plus que la conscience de cette logorrhée versatile a pour effet pervers le retournement métatextuel du paradoxe sur lui-même. Les deux écrivains pratiquent une sorte de funambulisme verbal consistant à se tenir en équilibre sur la crête de l'idée et de son contraire, comme cela est expliqué dans *La Vérité des masques* :

Non que je sois d'accord avec tout ce que j'ai dit dans cet essai. Il y a bien des points avec lesquels je suis en complet désaccord. Cet essai représente simplement une position artistique et, dans la critique esthétique, l'attitude est tout. Car, en art, il n'y a tout simplement pas de vérité universelle. En art, est vérité ce dont le contradictoire est également vrai. (...) Les vérités de la métaphysique sont les vérités des masques³¹

Le retournement conceptuel vertigineux est pratiqué jusqu'à ce que l'idée se détache du vrai, qu'elle devienne une sorte « d'électron libre » esthétique et autonome : sa beauté devient alors la caution de sa vérité, et la forme le creuset du sens.

Seulement, les pratiques respectives de Gautier et de Wilde semblent suivre des chemins différents. Que l'on compare par exemple les arabesques de la préface de *Mademoiselle de Maupin* à la brièveté elliptique de celle de *Dorian Gray*. La densité conceptuelle de la préface de Wilde l'écarte de cette forte actualisation qui inscrit le texte de Gautier dans une perspective plus ouvertement et plus narcissiquement polémique. En débarrassant l'écriture de Gautier de la prolifération de ses images satiriques, elle en extrait finalement le substrat, et cisèle l'idée comme Gautier cisèlera ses vers. Pour l'heure, sa prose use d'une sorte de trop-plein de l'improvisation, tandis que Wilde joue avec les vides du paradoxe. Lorsque Wilde affirme :

Aucun artiste ne désire prouver quoi que ce soit. Même des choses vraies peuvent être prouvées »,

il appartient au lecteur de combler cette logique elliptique. Si d'un certain point de vue Wilde condense les perles que Gautier noie dans les arabesques d'une écriture grotesque, de l'autre il n'hésite pas à « tailler » l'idée afin d'en multiplier les facettes logiques :

Ceux qui trouvent à de belles choses des significations laides sont corrompus sans être séduisants.

C'est là une faute.

Ceux qui trouvent à de belles choses des significations belles sont les gens cultivés. D'eux on ne doit pas désespérer.

Ceux pour qui les belles choses ne signifient que Beauté sont les élus »

A partir d'un constat inaugural proche du pléonasmе (« L'artiste est le créateur de belles choses »³⁴), Wilde pratique à la fois un dégrossissement et une décomposition prismatique de l'idée. Il joue alors autant avec le mystère de l'ellipse

(Le mode autobiographique est la forme de critique la plus haute, mais aussi la plus basse

oui, mais pourquoi ?) qu'avec l'évidence de certaines réciproques frôlant le superflu. En somme, pour détruire la pensée bourgeoise, il arase l'horizon des certitudes : il n'y a plus ni évidences, ni aberrations dans le monde des amants de la Beauté, mais une annulation qui implique une réinvention.

Naturellement cette dynamique paradoxale qui affine l'idée, la creuse et la retourne, déborde de la préface dans le corps du roman. Lorsque Lord Henry, que Dorian surnomme le « Prince du Paradoxe »³⁶, dit que « définir, c'est limiter »,³⁷ il rejoint précisément Gautier pour qui la difficulté fut d'être militant sans être normatif.

Wilde, épris du système hégélien des contraires, ira jusqu'au bout de l'expérimentation paradoxale, plus loin encore que Gautier. Cela va jusqu'à la confusion des genres critique et narratif. *Le Déclin du mensonge*, *Le Critique comme artiste*, respectivement publiés dans la *Fortnightly Review* et *The Nineteenth Century* en 1889 et 1890, font dialoguer Vivian et Cyril, Gilbert et Ernest, tout comme *Le Portrait de Dorian Gray* fait dialoguer Basil Hallward et Lord Henry Wotton. Dans *Le Critique comme artiste* le dialogue est considéré comme la forme suprême de la critique comptant Platon, Lucien, Giordano Bruno parmi ses plus illustres représentants. Il imprime à la pensée une bipolarité qui permet au lecteur de s'identifier soit dans le défenseur, soit dans le détracteur de la thèse défendue, et grâce à cette possible identification l'essai à personnages acquiert l'une des dimensions du récit. Comme cet aspect survit dans la plupart des récits de Wilde, ceux-ci acquièrent inversement une dimension critique très prononcée, l'exemple le plus frappant de cette confusion des genres étant sans doute *Le portrait de Mr W. H.* Ce texte publié en juillet 1889 dans le *Blackwood's Edinburgh Magazine* est en fait un essai de critique littéraire sous forme romancée, cherchant à prouver que l'identité du destinataire des sonnets de Shakespeare n'était pas Lord Pembroke, mais un jeune comédien d'une beauté admirable, Willy Hughes. En fait c'est sa propre thèse que défend Wilde à travers celle de Cyril Graham, à qui il prête sa méthode consistant à utiliser le faux pour prouver le vrai³⁸. Graham en effet, qui veut convaincre Erskine, un ami incrédule, fait peindre un faux portrait de Willy Hughes tenant les Sonnets, mais

se suicide lorsque Erskine découvre le stratagème. Et là un aspect essentiel de sa pensée détache Wilde de Gautier : c'est le caractère éminemment dangereux du paradoxe.

Cela *Le Déclin du mensonge* le dit très bien,

les paradoxes sont toujours choses dangereuses,³⁸

parce que c'est la vie qui imite l'art et non l'inverse. Lorsque Dorian Gray écoute pour la première fois Lord Henry lui lancer des mots nés « d'un goût délibéré du paradoxe », il sent vibrer une « corde secrète »⁴⁰. Du reste la préface avait déjà prévenu le lecteur : on ne plonge dans les surfaces et ne déchiffre les symboles qu'à ses « risques et périls ». *Le Critique comme artiste* avance même qu'

une idée qui n'est pas dangereuse dans la sphère pratique ne mérite même pas le nom d'idée.⁴¹

Et là nous sommes en présence d'un point de rupture entre Gautier et Wilde parce que Gautier s'est généralement bien gardé de franchir la ligne de démarcation qui sépare la pensée, la libre confusion des catégories conceptuelles, de l'existence réelle. Naturellement on ne saurait nier le poids de l'homosexualité masculine dans cette confusion dangereuse qui a précipité l'art de Wilde dans le réel, qui a fait du rêve amoral une réalité immorale, du moins aux yeux de la société victorienne. La composante homosexuelle fut probablement entre Wilde et Gautier un facteur de différenciation expliquant, dans une certaine mesure, la plus grande implication du premier dans une pensée utopique et sociale légitimant l'épanouissement individuel.

Toujours est-il que

ce qui est anormal dans la vie entretient un rapport normal à l'Art⁴²

et que toute confusion est fatale. Par exemple la réflexion sur le destinataire des Sonnets de Shakespeare, dans *Le Portrait de Mr W.H.*, fait deux morts par suicide. Dans *Le Crime de Lord Arthur Savile*, un chiromancien lit l'avenir criminel de Lord Arthur dans les lignes de sa main. Alarmé, le héros décide de supprimer un parent, puis un autre, mais en vain. La première fois la mort est accidentelle et non criminelle, et la seconde fois l'attentat échoue, si bien que Lord Arthur finit par passer sa colère sur le chiromancien qu'il jette du haut d'un pont. Le héros semble devenu criminel pour se conformer aux prédictions du chiromancien, illustrant la thèse du *Déclin du mensonge*. L'essai intitulé *La Plume, le Crayon, le Poison*, publié pour la première fois en 1890, raconte l'histoire du peintre et poète Wainwright qui sombra dans le crime. Il renforce cette idée selon laquelle les arts littéraires ou picturaux ont partie liée avec la mort. A bien y réfléchir cette idée peut paraître assez drôle dès lors qu'on la considère à la lumière de *Dorian Gray* parce que dans ce roman, quand on lit Gautier, c'est qu'on vient de tuer quelqu'un. Pour Dorian, la lecture de Gautier a deux vertus : identification à la lecture de « Lacenaire », « consolation par les arts » lorsque Dorian

lit « Ce que disent les hirondelles » (poème ayant peut-être inspiré à Wilde le conte du *Prince heureux*), « Variations sur le carnaval de Venise », « Nostalgies d'obélisques » ou « Contralto », afin d'oublier le cadavre de Basil gisant à l'étage supérieur. D'une façon plus générale, les années 1889-1891 constituent une période de cristallisation de cette problématique liant l'art et la vie à travers un faisceau d'oeuvres narratives ou critiques qui en sont les variations : *Le Portrait de Mr WH.*, *Dorian Gray*, *Intuitions*, et *Le Crime de Lord Arthur Savile*. Une double circulation entre l'art et l'existence, le récit et la pensée s'opère dans ce resserrement d'oeuvres quasiment spéculaires, tant le réel s'y conforme à l'art, le texte le plus notablement frappant étant *Le Portrait de Dorian Gray*, où s'opère une circulation très intime entre les catégories du réel et de l'art. Certes il s'agit là d'un ingrédient fantastique assez courant dont Gautier était friand. Mais il y a une différence essentielle parce que dans la plupart de ses récits fantastiques, les héros « reviennent » de l'au-delà du temps ou du réel. Il ne saurait s'y produire ce débordement extrême de la sphère du Beau dans l'existence qui s'opère chez Wilde. Ce n'est pas Lord Douglas qui a inspiré Dorian Gray, mais Dorian Gray qui a créé Lord Douglas, et cet engrenage terrible perdit Wilde ou plus exactement, le fit se perdre (« Je t'aime parce que tu m'as perdu » dira-t-il à Douglas). L'art fut les coulisses de son existence.

Ainsi tandis que Wilde va jusqu'au bout de la « confusion dangereuse », Gautier commence par en poser les dangers : *Les Romans goguenards* sont une belle leçon narrative et humoristique sur ce thème de l'erreur qui consiste à vouloir copier le type, et sur ce point Onuphrius est le plus clair de tous. L'ordre du monde est troublé par un personnage qui voit, entend et devient ce qu'il lit, l'épisode du crâne décalotté étant sans doute le plus révélateur de ce décloisonnement fatal. A partir de là, l'artiste disparaît, parce qu'il ne saurait y avoir de création sans retrait, c'est-à-dire sans désir ni sans sublimation. La magie de l'Orient était pour Gautier une magie de l'absence, que cette absence résidât dans l'infini horizontal du désert ou dans l'invisibilité des femmes. Et si l'androgynisme part, dans *Double amour*, c'est bien pour permettre à nouveau ce que la satiété du réel eût abolie. Le retrait contemplatif reste pour Gautier un espace protégé qui n'exclut nullement la subjectivité de l'émotion, mais la place sur le plan esthétique de la sublimation. Même dans l'effondrement de *Tableaux de siège*, c'est le cadre historique qui « flanche » et laisse intact le regard de l'artiste, tandis que *Dorian Gray* préfigure un destin individuel avalé par un cadre social inflexible. Sans doute est-ce ce choix du retrait qui, dans l'oeuvre de Gautier et à partir de *Fortunio*, a motivé la progressive régression du paradoxe au profit d'une contemplation purifiée de ses « scories » critiques.

La force esthétique du dandysme, la défense de l'individualisme, la présence d'une réflexion sur la responsabilité de l'artiste dans une société esthétiquement perdue, la revendication d'une amoralité salvatrice, et cet étrange rapport enfin unissant le réel

au « mensonge poétique », c'est-à-dire l'être à la forme, relie décidément en profondeur la pensée de Wilde à celle de Gautier. Wilde non plus n'est pas aisément classable. Ne s'étant pas cloîtré, il ne fut ni un Parnassien, ni un décadent : il ne fut pas, comme des Esseintes, une plante malade qui s'étiole à l'ombre de ses livres.

Dans le foisonnement des héritages légués par Gautier un fil rouge peut être tiré, au pied de la lettre : la dernière strophe de « Dans la Chambre jaune » propose une variation sur le rouge, les « fleurs écarlates de la passion » éclatent dans *Le Portrait de Mr W.H.*, les « fils écarlates de la vie » tissent la trame de *Dorian Gray*, et resurgissent dans *Le Déclin du mensonge*. Ce fil écarlate qui relie l'ensemble des oeuvres de Wilde est le même qui traverse la vie militante de Gautier, lui donne sa cohésion et son unité. Mais Wilde le tira plus loin encore. Il fut une sorte de Gautier « jusqu'au-boutiste », une extrême possibilité de son romantisme, et mourut d'être son oeuvre.

Martine LAVAUD

NOTES

1. Voir sur ce point les ouvrages de L. Rosenblatt, *L'Idée de l'Art pour l'Art dans la littérature anglaise pendant la période victorienne*, Paris, Champion, 1931, et de J. A. Farmer, *Le mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre*, Paris, Champion, 1931.
2. C'est ainsi que l'on surnomme Whistler et qu'il signe ses tableaux. Wilde use de ce « pseudonyme » avec humour, comme le montre sa lettre à Whistler datée du 23 février 1885, commençant par « Cher Papillon... » (voir *Lettres d'Oscar Wilde*, choix et avant-propos de Rupert Hart-Davis, traduit de l'anglais par Henriette de Boissard, Gallimard, 1994, p. 112-113).
3. Cette célèbre accusation de plagiat apparaît dans *The World* du 17 novembre 1888. D'autres suivront dans *The Truth* des 2, 9 et 16 janvier 1890 (voir James Mc Neill Whistler, *Mon ami Oscar Wilde*, suivi de *Les Critiques, et mes propos*, traduits de l'anglais par Susan Wise, Séguier, « Carré d'Art », 1995).
4. Au sujet de ce gilet rouge et de la visite de Sherard à Wilde revêtu de la bure balzacienne, voir R. Ellmann, *Oscar Wilde*, Gallimard, « Biographies », 1994, p. 242-243.
5. Whistler, peintre d'origine américaine, a longtemps vécu à Paris, et Goncourt parle de lui régulièrement entre 1892 et 1894, notamment au sujet du portrait qu'il fit de Monstesquiou.
6. Wilde écrit d'ailleurs à son « cher Papillon » : « A l'aide d'un dictionnaire biographique, j'ai découvert qu'il avait existé jadis deux peintres, nommés Benjamin West et Paul Delaroche, qui s'étaient témérairement toqués de faire des conférences sur l'art. Comme il ne reste absolument rien de leurs oeuvres, je conclus que c'est d'eux-mêmes qu'ils ont parlé. Soyez prévenu à temps, James, et restez comme moi, incompréhensible : un grand homme se doit d'être incompris. » (Lettre du 23 février 1885 citée plus haut, en note (2)).
7. Il connaît cette oeuvre sous le titre *La Dame en blanc*, tableau fort controversé du Salon des Refusés de 1863 mais que Gautier défend et défendra encore l'année suivante, dans un article du *Moniteur Universel* du 25 juin 1864 consacré à Fantin-Latour : « ...Wishler (sic), l'auteur de *La Dame en blanc*, si remarquable et si remarquée l'année dernière au Salon des Refusés... » (voir *Exposition de 1859*, Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag, éd. W. Drost et Ulrike Hennings, 1992, p. 218-219). Il avait aussi remarqué la *Vue de la Tamise* à l'Exposition du boulevard des Italiens (voir *Le Moniteur Universel* du 6/3/1862), et admirera *La Princesse du pays de la porcelaine* (*Le Moniteur Universel* du 24/6/1865).
- 8 Cf. Germain d'Hangest, *Walter Pater, l'homme et l'oeuvre*, Didier, « Etudes anglaises », 7, 1961, 2 vol, en particulier le vol. II, p. 352.

9. *Ibid.*, vol. I, p. 214.
10. *Ibid.*, vol. II, p. 27.
11. Voir « La Leçon moderne des vieux maîtres », « Léonard de Vinci », étude publiée dans *The Fortnightly Review* en novembre 1869, reprise in *Essais sur l'art de la Renaissance*, présentés et traduits par Anne Henry, Klincksieck, « L'esprit et les formes », 1985.
12. *Ibid.*, « Winckelmann, une figure d'initiateur », article publié in *The Westminster Review* en 1867, p. 129 et suivantes.
13. *Ibid.*, p. 139.
14. Voir Oscar Wilde, *Le Critique comme artiste*, deuxième partie, in *Oeuvres*, éd. publiée sous la direction de Jean Gattégno, Gallimard, « Pléiade », 1996, p. 889. Dans la mesure où nous le ferons peu, nous nous permettons exceptionnellement de citer la prose critique de Wilde dans la traduction française de cette édition.
15. Oscar Wilde, « La Renaissance anglaise de l'Art », conférence donnée au Chickering Hall de New York le 9/01/1882, in *La Critique créatrice*, préface de J. de Langlade, éd. Complexes, « Le Regard littéraire », 1989, p. 47.
16. Il se plaint, dans une lettre à Julia Ward Howe datée du 6 juillet 1882, de la taille de sa malle : « Pourtant je ne peux voyager sans Balzac ni Gautier et ils tiennent tant de place ! » (*Lettres d'Oscar Wilde*, p. 93).
17. Lettre au directeur du *Scots Observer* datée du 13/8/1890, *ibid.*, p. 146.
18. Lettre à Lord Douglas, janvier-mars 1897, *ibid.*, p. 356.
19. Lettre du 4 mai 1898, *ibid.*, p. 512.
20. Voir note (18), p. 333.
21. Oscar Wilde, *Oeuvres*, note de la p. 334, p. 1664.
22. *Ibid.*, p. 348.
23. « La haine du dix-neuvième siècle pour le réalisme, c'est la rage de Caliban découvrant son visage dans un miroir » (*Ibid.*, p. 347).
24. *Fortunio* in Théophile Gautier, *Oeuvres*, éd. Paolo Tortonese, Robert Laffont, « Bouquins », 1995, p. 502.
25. Oscar Wilde, *Oeuvres*, p. 419.
26. Sur ce sujet consulter l'ouvrage de Danielle Bruckmuller-Genlot, *Les préraphaélites (1848-1884). De la révolte à la gloire nationale*, Armand Colin, 1994.
27. En particulier dans les articles qui paraissent alors dans *Le Figaro* et *La Presse*.
28. Article publié dans *Le Cabinet de lecture* du 14 juin 1832, et repris dans *Fusains et eaux-fortes*, in *Oeuvres complètes*, Genève, Slatkine, 1978, vol. III.
29. *Journal* du 6 avril 1894, éd. Robert Ricatte, Robert Laffont, « Bouquins », 1956, vol. III, p. 938.
30. On évoque *As you like it* au chapitre XI de *Mademoiselle de Maupin*, au chapitre IV du *Portrait de Dorian Gray*, et dans une grande partie de *La Vérité des masques* qui traite du vêtement dans le drame shakespearien.
31. Oscar Wilde, *Oeuvres*, p. 928.
32. *Ibid.*, p. 341.
33. *Ibid.*.
34. *Ibid.*.
35. *Ibid.*.
36. *Ibid.*, chapitre XVII, p. 534.
37. *Ibid.*, p. 535.
38. Beaucoup d'admirateurs de Wilde se diront d'ailleurs convaincus par sa thèse. Wilde s'oppose ainsi à la plupart des spécialistes de Shakespeare, qui tenaient Lord Pembroke pour le destinataire des sonnets.
39. Oscar Wilde, *Oeuvres*, p. 791.
40. *Ibid.*, chapitre II, p. 366.
41. *Ibid.*, Deuxième partie, p. 879.
42. « Quelques maximes pour l'instruction des personnes trop instruites », in *Oeuvres*, p. 968.

FIN DE SIECLE ET AU-DELA

THEOPHILE GAUTIER, LES POMPIERS ET LA FIN DU SIECLE

Gautier était-il pompier ?

Théophile Gautier était-il pompier¹ ? Au lieu de discuter l'appartenance de Gautier au classicisme ou au romantisme, j'aimerais soulever cette question qui peut paraître irrévérencieuse aux admirateurs du poète. Elle envisage sous une autre lumière la problématique traitée par Paolo Tortonese dans son essai sur la « vanité d'une opposition »². Car il y a un certain nombre de ressemblances entre les personnages, les thèmes et les motifs dans les oeuvres des peintres dit « pompiers » et les nouvelles de Gautier. Leur façon de présenter l'univers imaginaire a des équivalences dans une partie considérable des concepts du narrateur³. Même l'esthétique des artistes qui, dans les expositions annuelles de Paris, ont fasciné le grand public et séduit Gautier critique d'art, contient des correspondances qui montrent que, dans ce siècle où tant de styles divergents se suivent, il y a un courant considérable qui aboutit sans discontinuer dans l'art et la littérature de la fin du siècle. Cette comparaison a pour but de confirmer la thèse qu'il existe une affinité d'esprit entre le grand représentant de « l'art pour l'art » et les poètes et les romanciers des années 1880 et 1890 sur lesquels il a exercé une influence considérable.

Qui étaient les pompiers et comment définir leur art ? Comme ses confrères surréalistes, Dali était ébloui par cet art d'une maîtrise technique achevée en plaignant en 1967 le manque d'ouvrage dédiés aux

peintres héroïques portant le beau nom de « Pompiers »⁴

Les pompiers sont des peintres académiques de la seconde moitié du siècle faisant partie de l'art officiel⁵. La désignation « pompier », ironique, voire péjorative, semble être dans le même processus de révision qu'ont subi certains termes historiques, tels que « gothique » -jadis considéré comme barbare,- ou « baroque » dédaigné longtemps comme extravagant et sans goût -ou encore « maniériste » qui a perdu la connotation négative et pris la nuance particulière d'un art raffiné et étrangement fascinant. Et certes, l'art pompier n'est pas loin du maniérisme dans son désir de reprendre, en le variant, le grand art classique.

James Harding, dans l'introduction de son livre *French Academic Art in the 19th Century* cite la définition du Larousse du XIX^e siècle selon laquelle les « Artistes pompiers » seraient

des artistes qui traitent sans originalité de conception ni de facture, des sujets empruntés à l'Antiquité gréco-romaine.⁶

C'est la génération des peintres tels que Cabanel (1823-1889), Gérôme (1824-1904), Bouguereau (1825-1905), Baudry (1828-1886), tous nés entre 1823 et 1828,

soit plus d'une dizaine d'années après Gautier. Ces artistes se dressaient contre le néo-classicisme, mais c'était plutôt un acte subversif qu'une révolution. Jean-Léon Gérôme, professeur à l'École des Beaux-Arts à partir de 1863, est un représentant fervent du pompiérisme qui a combattu résolument les nouvelles tendances, les impressionnistes en particulier. Pour Baudelaire, Gérôme a été un « esprit pointu » par ses recherches archéologiques. Il

substitue l'amusement d'une page érudite aux jouissances de la pure peinture.⁷

Cette passion pour la reconstitution minutieuse de la vie antique est un trait significatif de la peinture « pompier » dont on trouve un correspondant dans les descriptions des « salles décorées dans le goût hellénique » du palais de Candaule⁸, de sa chambre à coucher avec le lit royal, le fauteuil incrusté de Nyssia, la

lampe d'onyx, suspendue par une chaîne d'argent⁹

ou bien le boudoir où se déroule la mise en scène de la toilette de Plangon, dans *La Chaîne d'or*. Le pompiérisme intègre ainsi la peinture néo-grecque ou néo-pompéienne constituée par ce « cénacle de délicats et de raffinés » que Gautier apprécie dans ses écrits sur l'art.¹⁰

Les pompiers sont des virtuoses. Ils savent peindre avec une maîtrise surprenante et sont convaincus de pouvoir donner le prestige de la grande peinture à tout sujet grâce à l'habileté du métier. Ils essaient d'éviter l'ennui de la peinture historique consacrée aux actions héroïques de l'antiquité gréco-romaine à proprement parler, en lui substituant la peinture de genre. Ils peignent la vie quotidienne des temps antiques, sûrs d'intéresser le public. C'est tout à fait dans le goût de Gautier critique d'art qui applaudit au *Combat de coqs*¹¹. Gérôme y introduit un aspect exotique auquel il unit une forte dose d'érotisme. Le sexe de la jeune fille se trouve dans l'axe du tableau et dans le voisinage étroit du combat des coqs. Une certaine ambiguïté est ainsi introduite dans la peinture de genre, dont la simplicité est, à l'origine, un élément constitutionnel. Maurice Rheims parle de

cet art prodigieux (...) de manier l'équivoque¹²

Gautier évoque également avec un semblant d'innocence une

vie élysienne digne d'être enviée par les dieux

dans

l'union la plus parfaite

entre deux hétaires et leur « amant partagé », le sous-titre de *La Chaîne d'or*.

A l'influence de l'Antiquité se joint le modèle de la Renaissance italienne qui trouve un écho dans la passion de Gautier pour l'Italie telle qu'il l'a décrite dans *Italia*. Son admiration pour Raphaël est partagée par William Bouguereau qui s'inspire de la fresque de Raphaël, *Le Triomphe de Galathée* (Rome, Farnésine) pour sa *Naissance de Vénus*¹³. La mythologie sert de prétexte à des oeuvres d'une grande sensualité. La toile de Baudry -un Prix de Rome-, *La Perle et la vague*, aujourd'hui au Prado, a été achetée par l'impératrice Eugénie et *La Naissance de Vénus* d'Alexandre Cabanel acquise par l'Empereur.¹⁴ Les deux oeuvres ont figuré au Salon de 1863 et montrent combien Baudry et Cabanel représentent le goût et la mode sous le Second Empire. A Gautier, enchanté, il est impossible de ne pas apprécier dans le tableau de Cabanel ce

corps divin (qui) semble pétri avec l'écume neigeuse des vagues

et

l'imperceptible nuance rose (...) sur les pointes des seins, la bouche et les joues (...) c'est l'idéal de la grâce enfantine et mignarde.

Le critique avoue, devant cette œuvre qui de l'antiquité n'a conservé que le sujet, qu'il n'a

pas le courage d'y regretter la pure beauté antique. (...) Il est impossible de rêver rien de plus frais, de plus jeune, de plus joli que cette tête renversée sur le bras qui s'allonge et abritée par le bras qui se replie.¹⁵

Les pompiers cherchaient ainsi à présenter leurs nus dans un passé *antiquisant*. Quand un artiste, comme Manet, s'abstient de chercher une excuse mythologique, il cause un scandale. *Olympia*¹⁶, exposée la même année que le Cabanel et le Baudry dans la première exposition des Refusés en 1863, a provoqué le public parce qu'elle est une femme *déshabillée* et non pas une déesse *nue*, une vraie femme telle que les visiteurs des Salons auraient pu la rencontrer pendant leurs randonnées amoureuses dans le dédale de la grande ville dépravée. Le rapport à la contemporanéité contenait l'explosif que Baudry et Cabanel avaient pris soin d'éviter. Gautier, sans tergiverser, prononce son verdict : Olympia n'est qu'un

chétif modèle étendu sur un drap.¹⁷

Le critique cherche en vain la séduction et la *morbidesse délicate* qu'il a trouvées chez les pompiers italianisants. La « laideur » de cette œuvre le choque :

Ici, il n'y a rien, nous sommes fâché de le dire, que la volonté d'attirer les regards à tout prix.¹⁸



Figure 1
Jean-Léon GEROME
Jeune Grec faisant battre des coqs
1846, Huile sur toile, 1,43 x 2,04
Musée du Louvre

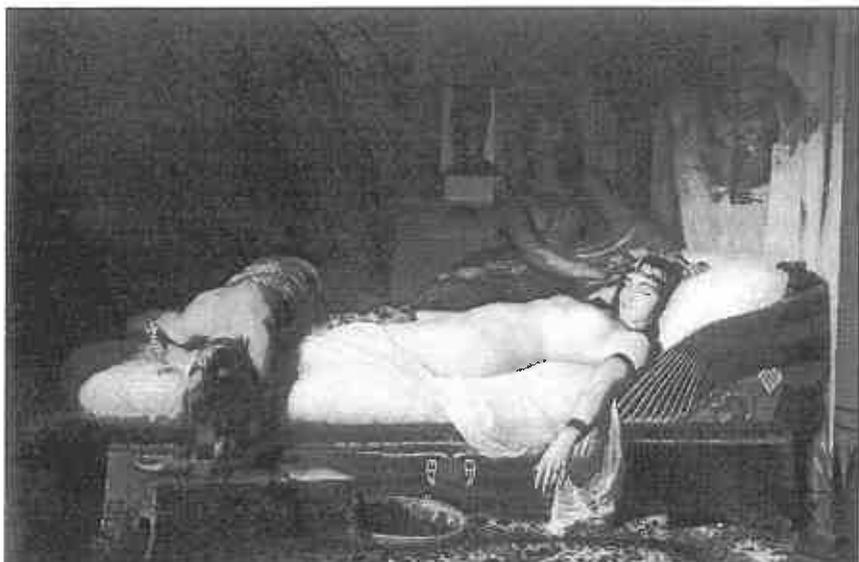


Figure 8
Jean André RIXENS, La Mort de Cléopâtre
1874

Dans les thèmes antiques, comme la *Phèdre* de Cabanel¹⁹, familier au public par la tragédie de Racine et la peinture néo-classique d'un Guérin, ce n'est pas la fatalité tragique, mais le désespoir d'amour-passion qui est représenté dans la pose de l'héroïne. Si chez Gautier, proche plutôt d'un néo-rococo souriant, on ne trouve pas la tension dramatique dans les personnages, il y a la même fidélité archéologique dans la description d'intérieurs que contiennent les nouvelles comme *Le Roi Candaule*, *Une Nuit de Cleopâtre* ou *La Chaîne d'or*. Le lit et les meubles ainsi que la décoration des chambres et des salles de bain sont peints avec autant de savoir archéologique que d'amour pour le détail.

L'accueil fait à *La Mort d'Orphée* d'Emile Lévy²⁰ par Castagnary, un critique qui s'est rangé du côté des réalistes nous permettra de saisir un aspect saillant de la peinture pompier, c'est-à-dire l'évasion dans un univers imaginaire d'aspect *antiquisant* que nous retrouvons aussi dans l'œuvre narratif de Gautier. La simplicité rustique de l'idylle telle que nous la connaissons dans l'antiquité disparaît dans la grandiloquence de la gestique des personnages. Les jeunes femmes dans un paysage arrangé avec un talent décoratif très sûr, nues ou demi-nues, étalent leur beauté, ignorant encore la tragédie qui se déroule non loin d'elles. Castagnary décrit *La Mort d'Orphée* comme une

peinture sur toile, lisse et minutieuse, qui a des aspects d'émaux cuits au four,

en dénonçant ainsi la minutie et le manque d'une technique picturale plus libre²¹. Sa condamnation est symptomatique de l'opposition des réalistes faite aux pompiers. Son éreintage est en partie injuste mais résume sans pitié et avec clairvoyance la position des pompiers :

Rien dans cette école, rien dans tous ces hommes. Ni vérité, ni goût, ni connaissance de leur art, ni intelligence des choses auxquelles il s'applique. Tout cela se décrépît, diminue, dégénère. Après David, Ingres ; après Ingres, Flandrin ; après Flandrin, on ne sait plus. C'était Baudry, c'était Cabanel, c'était Moreau, c'est maintenant Lévy. Un souffle les élève, un souffle les abaisse. Pressés entre la double nécessité de continuer la tradition et de satisfaire au goût changeant du public, ballotés ainsi entre l'Ecole et la Mode, égarés dans le plus médiocre et le plus banal des archaïsmes, aveugles et muets devant la nature, devant la société qui les entoure, devant la passion, les caractères et les moeurs qui les coudoient, ils sont comme ces bergers que l'art de leurs aïeux affectionnait de poser debout sur une rive, et, pasteurs de choses mortes, perdus dans les rêveries d'un éclectisme vague, sans direction, sans but et sans portée, ils regardent, sans la comprendre et la voir couler, la vie qui passe et ne reviendra plus....Pauvre école classique !²²

L'éloignement de la réalité que Castagnary peint chez les pompiers, il existe également chez Gautier. Cette pseudo-antiquité sous laquelle percent les moeurs de la vie moderne, n'est pourtant pas sans charmes. Pour les artistes comme pour Gautier, le *beau absolu* manquait d'attrait. L'idéal de l'union intime de l'esthétique

et de la morale, de l'union du beau, du vrai et du bon telle que les néo-classiques l'avaient conçue, était ainsi miné. *Edle Einfalt und stille Grösse* comme les avait vues Winckelmann dans l'antiquité, étaient abandonnées à l'avantage d'un érotisme et, parfois, d'une dimension psychologique plus profonde qui paraissait alors plus moderne.

Des portraits de Gautier et de Cabanel

Cette dimension psychologique nous la trouvons en particulier dans les portraits de femmes qui prennent, dans la prose de Gautier, une importance toute particulière. Les convives féminins au début de *Fortunio* ressemblent à *Albaydé*, un portrait de Cabanel²³. C'est une jeune femme d'une élégance morbide dans une pose d'un charme raffiné. Sa grâce exquise paraît anticiper sur l'idéal de la *femme fragile*²⁴, telle que nous la trouvons dans la fin du siècle. Son visage est fin, le menton pointu, le nez long et mince, les lèvres arquées, d'une forme parfaite. La coiffure est ornée d'une bandelette et de fleurs, et ses boucles sont arrangées avec une négligence savante. Le regard d'Albaydé est lourd avec un semblant d'inexpressivité qui intrigue. Ses seins sont à peine couverts par un satin chatoyant. Ses doigts effilés tiennent des liserons dans une pose précieuse. Bref, c'est une femme pleine de mystères, d'une beauté raffinée, exprimant une promesse voilée de voluptés, mitigée par un esthétisme mondain. C'est une peinture esthétisante, cherchant l'harmonie dans les linéaments et exprimant en même temps par les détails du décor et la richesse des étoffes précieuses une existence luxueuse. L'antiquité a disparu sous les rêves d'une société qui, au moment où Cabanel peignait ce portrait, en 1848, vécut les bouleversements de la Révolution de février.

Voici la description de Gautier :

Ces belles paupières turques, ce regard limpide et profond, cette chaude couleur d'ambre pâle, ces longs cheveux noirs lustrés, ce nez d'une coupe fine et fière, ces emmanchements et ces extrémités déliées et sveltes à la manière du Parmeginiano²⁵, ces délicates sinuosités, cette pureté d'ovale qui donnent tant d'élégance et d'aristocratie à une tête (...) Ce que j'adore le plus entre toutes choses du monde, -c'est une belle main- Si tu voyais la sienne ! quelle perfection ! comme elle est d'une blancheur vivace ! quelle mollesse de peau ! quelle pénétrante moiteur ! comme le bout de ses doigts est admirablement effilé ! comme l'œil de ses ongles se dessine nettement ! quel poli et quel éclat ! on dirait des feuilles intérieures d'une rose²⁶.

Et Gautier de continuer la description pour se « débarrasser » -comme il dit- « de cette espèce d'obsession » de la beauté de la main : il veut

devenir un peintre enfin, pour pouvoir la rendre comme elle est, comme je la vois, comme je la sens.²⁷

Bien entendu Gautier ne décrit pas le Cabanel, mais le rêve de beauté d'un de ses personnages dans *Mademoiselle de Maupin*. La ressemblance de la conception d'un portrait de femme ne pourrait pas être plus grande. Chez le poète comme chez les pompieri, il y a la même minutie descriptive, le même amour pour la matérialité raffinée des étoffes et du riche décor et, surtout, une amoureuse description de la beauté impeccable d'une femme ravissante. Il y a aussi le même désintéret de la politique et de la vie contemporaine.

Petite anthropologie de la femme dans les récits de Gautier

La transformation faite de l'antiquité par les peintres nous amène à considérer le processus d'adaptation de la femme *antique* tel que nous pouvons le détecter dans les nouvelles de Gautier. Une petite anthropologie comparée nous montre la spécificité de son art de créer ses figures. Chez lui, il y a la même émulation avec l'art antique que nous avons constatée chez les artistes. Ici et là, il y a le même désir ardent d'ajouter une dimension inconnue au vieux monde.

Les renvois à la sculpture antique ont la fonction de mettre en relief la beauté particulière des héroïnes. Ainsi Gautier présente

Arria Marcella dans une pose voluptueuse et sereine qui rappelait la femme couchée de Phidias sur le fronton du Parthénon²⁸. Elle était brune et pâle, ses cheveux ondes et crépelés, noirs comme ceux de la Nuit, se relevaient légèrement vers les temps à la mode grecque, et dans son visage d'un ton mat brillaient des yeux sombre et doux, chargés d'une indéfinissable expression de tristesse voluptueuse et d'ennui passionné.²⁹

Chez Gautier comme chez les pompieri, l'antiquité est rendue mondaine ³⁰
Dans *Une Nuit de Cléopâtre*, Gautier peint

la femme la plus complète qui ait jamais existé³¹

La perfection de la beauté renferme l'incarnation de la *femme fatale*. Cabanel reprendra un épisode de sa vie légendaire en peignant *Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort*.³² Gautier, de son côté, ajoute à la beauté de l'héroïne les signes physiognomiques d'un maour extravagant : ses

narines (sont) roses et palpitantes à la moindre émotion, comme les naseaux d'une tigresse amoureuse (...) une volupté effrénée, une ardeur de vie incroyable rayonnait dans le rouge éclat et dans le lustre humide de la lèvre inférieure.³³

Le caractère de Cléopâtre est plus complexe encore. Elle est remplie d'ennui comme l'a souligné récemment Paolo Tortonese³⁴. Cléopâtre souffre de l'azur

du ciel qui lui pèse comme une pierre tombale ; elle est obsédée du désir de fuir l'univers qui paraît énigmatique. La reine est remplie de nostalgie ; elle voudrait qu'il lui

arrivât quelque chose, une aventure étrange, inattendue !³⁵

Quand Meïamoun surprend Cléopâtre dans son bain, -Alma Tadéma a peint de pareilles piscines luxueuses-, au lieu de le faire exécuter, elle lui concède une nuit d'amour pour le prix de sa mort le matin suivant. Elle est froide et n'a qu'une courte velléité de tendresse avant le suicide de son amant.

Digression

La nécrophilie chez Gautier et les pompiers

Parmi les contes de Gautier, *La Morte amoureuse* étonne par le thème du vampirisme qui fait partie du romantisme luxuriant. Romuald, un jeune prêtre, est appelé à donner l'extrême onction à la courtisane Clarimonde qui, de ses oeillades ardentes, lui avait jeté un charme lors de la cérémonie de sa consécration de prêtre. Les rideaux de damas rouge du lit de parade sur lequel est posé le cadavre créent un décor de théâtre. La morte

était couverte d'un voile de lin d'une blancheur éblouissante, que la pourpre sombre de la tenture faisait encore mieux ressortir, et d'une telle finesse qu'il ne dérobaient en rien la forme charmante de son corps et permettait de suivre ces belles lignes onduleuses comme le cou d'un cygne que la mort même n'avait pu roidir.³⁶

Le jeune prêtre se sent ému en contemplant le corps de la jeune femme :

Vous l'avouerai-je ? Cette perfection de formes, quoique purifiée et sanctifiée par l'ombre de la mort, me troublait plus voluptueusement qu'il n'aurait fallu.³⁷

Les longs cils de la morte

baissés et découpant leur frange brune sur cette blancheur, lui donnaient une expression de chasteté mélancolique et de souffrance passive d'une puissance de séduction inexprimable (...) la mort chez elle semblait une coquetterie de plus.³⁸

Gautier se plaît dans l'ekphrasis de la beauté du corps de la défunte qu'il met en scène dans une « somptueuse demeure » où

une langoureuse fumée d'essences orientales, je ne sais quelle amoureuse odeur de femme nageait doucement dans l'air attiédi.³⁹

C'est une nécrophilie du plus haut esthétisme qui n'est pas sans rencontrer des parallèles dans la peinture. Rixens, un élève de Gérôme, avait été hanté par l'idée de la mort et avait cherché dans la mythologie antique des scènes qui lui permettaient de la représenter. Pour plus de fidélité anatomique, il faisait des études à la morgue. Mais, contrairement à Géricault qui peignait des têtes d'hommes guillotines, il évitait toute impression macabre en représentant les morts comme endormis. C'est un motif antique -le sommeil comme frère de la mort- qu'il dépasse en prêtant -comme Gautier- au cadavre une fascination érotique.

Jean André Rixens (1846-1929) appartient à une génération après Gautier. Le peintre termina *La Mort de Cléopâtre* en 1874⁴⁰, donc plus d'une trentaine d'années après le conte de Gautier, publié en 1836 dans *La Chronique de Paris*. La similitude entre la scène citée de la nouvelle et le tableau (similitude qui ne signifie aucunement une influence) fait apparaître un aspect des relations -chronologiquement décalées- entre l'art et la littérature tel qu'il est symptomatique pour une grande partie du XIX^e siècle. La mort présente des charmes particuliers et la nécrophilie montre l'éloignement de l'image que les néo-classiques s'étaient faite de l'antiquité gréco-romaine. Il y a ici également une anticipation sur un des motifs de la fin du siècle.

Petite anthropologie de l'homme dans les récits de Gautier

Dans l'anthropologie de l'homme telle qu'on peut la reconstituer dans les narrations de Gautier, il y a deux structures psychiques. Meïamoun, un beau jeune homme de vingt ans, rempli d'une « folle passion » pour Cléopâtre⁴¹

ressemble aux sculptures antiques

avec des cheveux si noirs qu'ils paraissaient bleus, une peau blonde comme de l'or, et de proportions si parfaites, qu'on eût dit un bronze de Lysippe.⁴²

Il a

un caractère étrange (...) Il semblait d'une race plus haute, et l'on eût dit le produit de quelque adultère divin.⁴³

Comme chez les figures féminines, sous ce corps classique se cache une nostalgie romantique. Le narrateur explique que Meïamoun aimait l'impossible et que « l'abîme l'appelait »⁴⁴. Il ose lever les yeux vers la reine et se donne la mort après l'orgie aux premières lueurs du jour. C'est un nouveau type de l'homme qui dans sa force subit le charme de la femme fatale.

Meïamoun présente une nouvelle caractéristique du héros de Gautier :

Quoiqu'il eût presque la grâce délicate d'une jeune fille et que Dyonsius, le dieu efféminé, n'eût pas une poitrine plus ronde et plus polie, il cachait sous cette molle apparence des nerfs d'acier et une force herculéenne ; singulier privilège de certaines natures antiques de réunir la beauté de la femme à la force de l'homme⁴⁵.

Il partage cette particularité avec Fortunio qui, de son côté, possède la beauté du corps antique. Contrairement à Baudelaire, Gautier, déteste le vêtement moderne :

Autant que le hideux costume moderne peut permettre de l'apercevoir, ses formes sont admirablement proportionnées, rondes et vigoureuses à la fois ; des muscles d'acier sous une peau de velours ; quelque chose dans le goût du Bacchus indien que l'on voit au Musée des Antiques⁴⁶ et qui peut lutter de perfection harmonieuse avec la Vénus de Milo elle-même.⁴⁷

Il était le dernier type de la beauté virile, disparue du monde depuis l'ère nouvelle. Phidias lui-même, ou Lysippe, le sculpteur d'Alexandre, n'eussent rien rêvé de plus pur et de plus parfait⁴⁸.

Les deux personnages possèdent le

singulier privilège de certaines natures antiques de réunir la beauté de la femme à la force de l'homme.⁴⁹

Gautier esquisse l'idéal de l'androgynie et anticipe en ce point sur un idéal de la fin du siècle.

Un autre trait est peut-être plus remarquable encore. Gautier donne à ses figures masculines (comme du reste à certaines femmes) une union de beauté et de cruauté et de douceur qui laisse perplexe. Comme Oluf dans *Le Chevalier double*, Fortunio est décrit avec un oxymore particulièrement révélateur : il est d'une *cruauté suave*. Analysons rapidement ces deux éléments.

La suavité concerne le côté esthétique dans son caractère. Car Fortunio est un esthète, un éclectique cosmopolite ; il a l'oeil ouvert sur les beautés du monde entier. Gautier fonde son esthétique sur l'exigence de l'unité de la perception esthétique et d'un sensualisme accusé. Loin de la passion de certains contemporains de Gautier pour le *beau idéal*, Gautier contredit d'une façon absolue la thèse de Kant de l'*interesselosen Wohlgefallen*, comme elle a été défendue par les néo-classiques jusqu'à la fin du siècle. Fortunio sait apprécier la perfection dans une œuvre d'art comme la beauté dans le corps d'une femme. Cet hédonisme incorpore un nouveau principe de l'esthétique, un principe anti-classique qui unit la jouissance esthétique au sentiment du bonheur. Sa suavité et sa douceur se réfèrent à ses moeurs urbaines de Dandy sous laquelle perce l'autre pôle de son caractère.

La cruauté. Fortunio est un héros amoral, un mélange de Lord Brummel et de Sardanapale⁵⁰. Sans avoir reçu aux Indes un enseignement moral ni religieux, il fait le bien ou le mal sans le distinguer⁵¹. Fortunio est d'une présomption aristocratique, il est raciste et il dédaigne ses esclaves et dispose sans scrupules de leur vie. Ainsi il

tue ceux qui lui déplaisent ou le servent mal. Sa jalousie est radicale et fait jaillir sa cruauté. Les vierges qu'il avait achetées, il les décapite -comme le roi des *Mille et une nuits*- après une nuit d'amour pour être sûr de ne pas être trompé par elles. Il se retient avec sa maîtresse parisienne Musidora. Toujours est-il qu'il incendie sa maison avec un feu purificateur parce que d'autres que lui l'y avaient possédée : dans chaque fauteuil il lui semble voir un ennemi mortel, un ancien amant. Il est d'une indifférence scandaleuse devant le destin des autres, en l'occurrence son serviteur :

Je parie que Jack ne se réveillera que lorsqu'il sera tout à fait cuit, dit Fortunio en riant

en quittant avec Musidora la maison qu'il vient d'incendier.⁵² La jeune femme est prise d'épouvante quand cet homme rempli de « jalousie rétrospective »⁵³ veut l'« écorcher vive » pour effacer les traces des caresses de ses anciens amants.

Fortunio, *homme fatal*, si l'on peut dire, cause le suicide de sa maîtresse parisienne comme Cléopâtre avait exigé la mort de Meïamoun. La traditionnelle union de beauté et d'intégrité morale est définitivement abolie. Fortunio quitte cette femme qui l'aime passionnément parce que, pour lui, Don Juan et homme à femme, un avenir commun avec une seule femme, Musidora ou Soudja-Sari ou n'importe quelle beauté féminine, est impensable.

Anticipation de la fin de siècle

Musidora comprend que son amant n'aurait pas eu de scrupules d'incendier tout un quartier par jalousie. Villiers de l'Isle-Adam s'est souvenu peut-être de cette scène quand il composa en 1883, son « Conte cruel », *Le Désir d'être un homme*. Pour être vraiment homme, le héros de cette nouvelle cause l'incendie d'un grand magasin qui fait perdre leur domicile à des centaines de personnes. L'insouciance égocentrique avec laquelle Fortunio et l'acteur Chaudval disposent de leurs prochains pour se réaliser -d'une façon très différente, il est vrai- semble être un trait qui se trouve dans les fantasmes des poètes romantiques et des conteurs de la *fin de siècle*. L'affinité des deux périodes a été remarquée dès 1830 par Mario Praz dans son livre remarquable, *La Carne, la morte et il diavolo*, et, deux ans plus tard, par Emile Drougard.⁵⁴

Il y a, parmi d'autres, un motif essentiel sur lequel je voudrais conclure, un motif qui se retrouve chez Gautier et les poètes autour de 1900 : l'intérieur. Les personnages se renferment dans un espace clos pour se protéger du monde qui les entoure. Le personnage principal du conte de Villiers de l'Isle-Adam que je viens de citer se rend au bord de la mer où il assume la responsabilité de gardien de phare. Ainsi, en échappant à la justice humaine, il choisit un lieu solitaire à l'écart de la vie commune, face à l'infini de la mer.

Fortunio, en revanche, moins coupable, a réalisé les rêves de mégalomanie de son créateur en faisant construire au cœur même de Paris une enclave dans un grand pâté

de maisons avec une cour au milieu. Celle-ci, pourvue d'un toit en verre, est une sorte de gigantesque serre, avec des arbres, des fleurs et des oiseaux dont on trouve un écho dans *La Curée* de Zola. Il y avait même un mécanisme pour produire de la pluie artificielle. L'enclave rigoureuse interdisait toute vue sur Paris, mais des dioramas tels que ceux que Daguerre et Bouton avaient construits comme une nouveauté mondiale une quinzaine d'années avant la première publication de cette nouvelle, remplaçaient les fenêtres et créaient l'illusion des vues sur Naples, la mer et ses îles, Venise avec San Giorgio, Madras, Bénarès, Masulipatnam ou une idylle montagnarde en Suisse. Partout Fortunio se sert de la technologie la plus moderne -toute comme Des Esseintes dans *A Rebours*. Les deux hommes avaient l'intention d'exclure l'uniformité bête de la vie dans la démocratie contemporaine. Dans une contradiction flagrante, ils se servent des progrès de la civilisation qu'ils abhorrent pour vivre une vie luxueuse d'imagination exaltée⁵⁵.

Que Gautier ait pu inspirer les pompiers -je pense notamment au *Roi Candaule* de Gêrôme⁵⁶- est connu et confirme ma thèse d'une certaine affinité du poète avec l'art pompier. Dans une continuité historique, le romantisme se poursuit jusqu'à la fin du siècle qui cultive également cette évasion esthétique dans un passé antiquisant et forme un contrepoint au réalisme et à la peinture des impressionnistes qui allait s'épanouir deux ans après la mort de Théophile Gautier.

Wolfgang DROST
Université de Siegen

NOTES

1. Je renvoie au chapitre « Académisme et art pompier -pastiche, éclectisme et nouvel art » dans mon essai sur « Gautier critique d'art en 1859 » dans W.D./U. Henniges (éd.), *Théophile Gautier, Exposition de 1859*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 1992, ainsi qu'à mon article sur « Metamorphosen des Antike. T.G. die Malerei der Pompiers und das « fin de siècle » dans la Festschrift für Armin Staats, Brigitte Pichon (éd.), *Indirekte Kommunikation*, Universität Siegen, FB 3, 1998.
2. Paolo Tortonese, « Gautier classique, Gautier romantique : vanité d'une opposition », dans « 48/14, *La Revue du Musée d'Orsay*, n° 5 automne 1997, p. 58-64, et *BSTG* n° 19, 1997.
3. Je passe sous silence le côté sentimental et le style parfois précieux qui se trouve chez Gautier comme chez les « pompiers ».
4. Voir le manifeste de Dali en hommage à Meissonnier de 1967, dans Cécile Ritzenthaler, *L'Ecole des Beaux-Arts du XIXe siècle. Les Pompiers.*, préface par Maurice Rheims, Paris, Mayer, 1987.
5. Thérèse Burollet considère le terme de « pompier » comme « synonyme d'académique », dans Michel Laclotte (éd.) *Petit Larousse de la peinture*, Paris, Larousse, 1979 (en deux vol.).
6. James Harding, *Artistes pompiers. French Academic Art in the 19th Century*, Londres, Academy Editions, 1979. Voir aussi A. Celebonovic, *Peinture kitsch ou réalisme bourgeois*, Paris, 1974, et Jacques Thuillier, *Pompiers. Peinture et sculpture*, dans *Encyclopedia universalis*, tome XXII, Supplément 1980, p. 1177-1180 et J. Thuillier, *Peut-on parler d'une peinture « pompier » ?* Paris, 1984 (Essais et conférences du Collège de France).
7. *Oeuvres complètes*, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1975-1976, I-II, ici t. II, p. 640.

8. Je cite d'après l'excellente édition commentée par Paolo Tortonese, *Théophile Gautier, Oeuvres. Choix de romans et de contes*, Paris, Laffont, 1995, Collection Bouquins, p. 703.
9. *Ibid.*, p. 709.
10. *Les Beaux-Arts en Europe*, Paris, 1855-1856, t. II, p. 35
11. Musée d'Orsay, 1846 ; fig. 1.
12. *Op. cit.*, p. 5
13. 1879, Musée de Nantes. Il transporte *La Toilette de Vénus* de 1859 (Bordeaux, Musée des Beaux-Arts) en pleine nature où la déesse se prépare sous les yeux d'une statue de faune. Un amour lui tient le miroir et le couple de tourterelles donne un discrète note amoureuse à ce nu dont la carnation est peinte brillamment. Gautier décrit cette peinture dans son *Exposition de 1859* (voir note 1), où nous avons donné aussi une reproduction de cette toile.
14. Musée d'Orsay, fig. 2.
15. *Le Moniteur universel*, 13 juin 1863. Cité d'après la belle anthologie fort utile publiée par Marie-Hélène Girard, *Théophile Gautier critique d'art*, Paris, Séguyer 1994, p. 77.
16. Musée d'Orsay.
17. *Le Moniteur universel*, 24 juin 1865. Cité d'après l'anthologie de M. H. Girard, *op. cit.*, p. 294.
18. *Ibid.* p. 295.
19. 1866, Musée d'Orsay, fig. 3.
20. 1866, Musée d'Orsay, fig. 4.
21. Castagnary, Salon de 1866, dans *Salons (1857-1870)*, avec une préface d'Eugène Spuller, Paris, Charpentier/Fasquelle, 1892, p. 227.
22. *Ibid.*
23. Au musée Fabre à Montpellier, fig. 5.
24. Hans Hinterhäuser, *Fin de siècle. Gestalten und Mythen*, Munich, 1977.
25. Bien entendu, c'est une coquille. Gautier cite Parmigianino, le peintre italien.
26. *Oeuvres, op. cit.*, p. 300.
27. *Ibid.*, p. 301.
28. *Ibid.*, p. 766, fig. 6.
29. *Ibid.*, p. 764.
30. On pourrait également citer *Spirite* qui, dans la description de Gautier, « ressemblait à une vierge des Panathénées descendue de sa frise. Mais dans ses yeux de pervenche brillait une lueur attendrie qu'on ne voit pas aux yeux de marbre blanc. A cette radieuse beauté plastique, elle ajoutait la beauté de l'âme » (*Ibid.*, p. 1525).
31. *Ibid.*, p. 596.
32. 1887, Anvers, Musée des Beaux-Arts, fig. 7.
33. *Ibid.*, p.611.
34. Paolo Tortonese, *La Vie extérieure. Essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, dans *Archives des lettres modernes, études critiques d'histoire littéraire*, n° 252, Paris, 1992, p. 134.
35. *Oeuvres, op. cit.*, p.600.
36. *Ibid.*, p. 446.
37. *Ibid.*
38. *Ibid.*
39. *Ibid.*, p.445.
40. Fig. 8.
41. *Ibid.*, p. 603.
42. *Ibid.*, p. 601.
43. *Ibid.*, p. 602.
44. *Ibid.*, p. 603.
45. *Ibid.*, p. 602.
46. Voir à ce propos la note détaillée de Paolo Tortonese dans l'édition citée.
47. *Ibid.*, p.493.
48. *Ibid.*, p. 558.
49. *Ibid.*, p. 602. « Quant à son teint, nous sommes obligé d'avouer qu'il était fauve comme une orange,

couleur contraire à l'idée blanche et rose que nous avons de la beauté » (p. 602). Le poète crée un type d'homme dont la perfection est augmentée par un détail méditerranéen : Fortunio est présenté comme « le type le plus pur de la beauté méridionale ; son caractère est plutôt espagnol que français, plutôt arabe qu'espagnol » (p. 492).

50. *Ibid.*, p. 567.

51. *Ibid.*, p. 552. « J'ai trois dieux : l'or, la beauté et le bonheur » (I, 127).

52. *Ibid.*, p. 564.

53. *Ibid.*, p. 576.

54. Emile Drougard, *Villiers de l'Isle-Adam et Théophile Gautier*, dans *RHLF*, octobre/novembre 1932, p. 510-536. Voir aussi l'article de Marta Giner Janer dans *BSYG* n°11, 1989, p. 109-118, « Gautier et Villiers de l'Isle-Adam ». Je renvoie également à l'article de Sarga Moussa « L'Amour est plus fort que la mort : Villiers lecteur de Gautier », *BSYG*, n° 21.

55. Vgl W.D. « *Du progrès à rebours* » in W.D. (éd.) « Fortschrittsglaube und Dekadenzbewusstsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur-Kunst-Kulturgeschichte », Heidelberg, Winter 1986 (Reihe Siegen t.59), p. 13-29.

56. Le tableau de Gérôme, *Le roi Candaule*, se trouve au Museo de Arte de Ponce, Porto Rico. Cf W. Drost/Hennings (éd.) *Gautier, Exposition de 1859, op. cit.* p.232.

Mes remerciements pour maint renseignement s'adressent à Madame Stéphanie Kayser, Paris.

L'ART DE L'ANDROGYNE OU L'ANDROGYNE DANS L'ART ? L'HERITAGE DECADENT

Chimère ardente, effort suprême
De l'art et de la volupté
Monstre charmant, comme je t'aime
Avec ta multiple beauté
« Contralto » *Emaux et Camées*¹

Au commencement était l'androgynie

1872... année, nous le savons tous, d'une mort. Mais d'une mort qui a entraîné tout un héritage. Celui qui avait défini et loué le « style de décadence »² s'en va en laissant derrière lui quelques traces et quelques héritiers... Sans aller plus loin, cette même année-là ont eu lieu quelques « renaissances symboliques -et l'adjectif n'est ici que pur hasard !- : renaissance donc, d'une revue, *La Renaissance littéraire et artistique*³ d'un auteur, Verlaine, qui publie ses *Romances sans paroles*⁴, s'éloignant ainsi de l'esthétique parnassienne de ses débuts ; et vraie naissance d'un dessinateur, Aubrey Beardsley (1872-1898), celui qui allait peindre une série de six illustrations pour *Mademoiselle de Maupin*⁵ :

le goût de la passion et des splendeurs décadents⁶

était ainsi annoncé.

Or dissocier Romantisme, Parnasse, Naturalisme de la littérature des dernières vingt années -nous en sommes conscient- serait fausser la réalité. Dans cette « fin de siècle » cohabitent ou « survivent » des esthétiques diverses et en même temps complémentaires, dans une

confusion dominée par les faits de rupture entre le passé et le présent.⁷

A cette confusion, Gautier contribue, sans doute, avec la figure de l'androgynie : car cette « statue énigmatique » d'« inquiétante beauté »⁸ que le Romantisme semblait avoir esquissé s'avère, désormais, légué à la génération suivante : l'androgynie de Gautier est dès lors, un héritage décadent.⁹

Présenter une communication sur l'androgynie de Gautier est, néanmoins, un travail risqué, difficile, et bien sûr un peu répétitif, si l'on tient compte de la grande quantité d'articles et travaux d'intérêt publiés sur le sujet en question.¹⁰ Mon intervention tentera -bien sûr, modestement- d'aborder le problème d'un point de vue diachronique ou -

reprenant la terminologie durandienne- du point de vue de la mythanalyse¹¹ : l'androgynisme décadent aurait-il bu à la source romantique qu'est l'androgynisme de Gautier ? Quoique simpliste au premier abord, cette question peut s'avérer complexe par la suite, voire revêtir de sérieux problèmes terminologiques et méthodologiques : qu'est-ce que l'androgynisme ? Garde-t-il des liens avec l'hermaphrodite, ou la gynandre ?¹² Et l'androgynisme de Gautier ? Est-ce un mythe artistique, une œuvre d'art à sujet mythique ? Quels sont les traits qu'il prête à l'androgynisme décadent ? C'est à ces quelques questions que ma communication d'aujourd'hui tentera de répondre.

A la recherche de l'androgynisme « décadent de Gautier »

Partant de la fable très connue racontée par Aristophane dans *Le Banquet* de Platon¹³, l'androgynisme serait de forme sphérique, « orbiculaire », avec « un dos tout rond et des flancs circulaires », « quatre mains », quatre jambes et « deux visages », des « parties honteuses en double »¹⁴ bref, « harmonieux et non divisé ».¹⁵ Nous pouvons constater que même, en sauvegardant certains aspects de la conception platonicienne du mythe, l'androgynisme de Gautier va au-delà : il ajoute aux motifs platoniciens des valeurs que « la fin de siècle » n'hésitera pas à s'approprier, à commencer par la misogynie que la femme, cette partie primordiale à l'androgynisme platonicien, suscite. Mais sans trop m'attarder sur l'ancêtre de la figure androgynique, j'essaierai de m'en tenir aujourd'hui à cette

réalisation du mythe de l'androgynisme en littérature

à cette particulière « version du mythe littéraire »¹⁶ qu'est *Mademoiselle de Maupin*.¹⁷

Dans maintes civilisations, c'est le thème de la gémellité¹⁸ qui suggère l'androgynisme : le lecteur de Gautier connaît bien les implications que le thème du double joue dans cette œuvre. L'homme-double et la femme-double, nous les retrouvons chez Gautier, non pas en opposés¹⁹ à l'androgynisme comme dans la théorie platonicienne, mais comme antécédents tendant à la totalité. Oluf et sa double étoile dans *Le Chevalier double*, le comédien Henrich et le diable dans *Deux acteurs pour un rôle*, Olaf-de Saville et Octave-Labinski dans *Avatar*, Romuald-prêtre et Romuald gentilhomme dans *La Morte amoureuse*, Fortunio partagé entre le luxe asiatique et le luxe parisien.... la liste d'exemples de dualité masculine pourrait, en effet, s'élargir. D'Albert, quant à lui, semble se voir soi-même en train de se voir :

J'étais le spectateur de moi-même, le parterre de la comédie que je jouais ; je me regardais vivre, et j'écoutais les oscillations de mon cœur comme le battement d'une pendule²⁰.

Il s'agit peut-être là ; comme F. Dagognet le précise, d'une

brusque interférence du subjectif et de l'objectif,

ce qui produit « vite un malaise » : « le regard se trouble », d'Albert

se voit lui-même comme si c'était un autre²¹.

D'Albert assure, également, avoir vu

autrefois un jeune homme qui (lui) avait volé la forme qu'(il aurait) dû avoir²².

Si d'Albert n'avait pas trouvé l'amour, se serait-il alors auto-détruit ? Se serait-il alors suicidé, métaphoriquement parlant ? Aux dires d'Otto Rank

l'assassinat si fréquent du Double par lequel le héros cherche à se garantir contre les persécutions de son propre Moi, n'est pas autre chose qu'un suicide sous la forme indolore de la mort d'un autre Moi²³.

Par conséquent, c'est grâce à la rencontre avec Théodore-Rosalinde que l'âme de d'Albert, « cette pauvre Psyché » est sortie de là « où elle était enfermée »²⁴. Le cheminement vers la totalité androgynique peut enfin opérer.

De la dyade à l'unité, les héros de Gautier nécessitent un troisième élément, à savoir, une triade, dont le centre s'avère occupé par la femme²⁵. M. C. Schapirra l'explique en ces termes :

Tandis que la vision qu'a la femme de l'homme aimé est globale, totalisante et par contre-coup unifiante, l'homme ne peut s'empêcher de projeter sur elle son propre dédoublement échouant ainsi dans la constitution du couple, « dualité dans l'unité » où il mettait son salut²⁶.

Les personnages féminins de Gautier s'érigent ainsi en clichés dédoublés²⁷, « Marie et Vénus, la chaste et la sensuelle », ce qui constitue, aux dires de J. Savalle, une opposition

de deux conceptions du monde, les yeux de Marie (ne regardant) que le ciel,

Vénus au contraire préférant « la terre à l'Olympe » : opposition, en définitive, qui devient

l'incarnation de l'humanisme et de la joie païenne de vivre²⁸.

Marie et Vénus, ange ou démon... sans doute, une opposition à l'origine de la femme fatale²⁹ chère aux décadents. *Spirite* et *La Morte amoureuse* ou encore *Spirite* et *Une Nuit de Cléopâtre* constituent des exemples illustrant et esquissant la dissociation des deux figures féminines contradictoires et, en même temps, complémentaires ; dissociation qui, par ailleurs, se prolongera dans l'Ange et la Sphinge baudelairiens. Néanmoins la sensibilité décadente se heurtera à un autre problème :

L'amour est condamné, parce qu'il ravale l'homme à un état de nature que précisément tout

l'effort de la civilisation et la culture visent à effacer.

La femme est, alors, méprisée, car « plus proche de la nature »³⁰ La dissociation des deux aspects antithétiques de la femme aboutira à deux attitudes différentes en fin de siècle, mais qui marquent déjà un caractère évidemment pathologique de l'amour³¹. L'antiféminisme de Baudelaire³², bien connu, n'a rien à envier à celui que Gautier nous livre dans ces lignes :

Je considère la femme à la manière antique, comme une belle esclave destinée à nos plaisirs. -Le christianisme ne l'a pas réhabilitée à mes yeux. C'est toujours pour moi quelque chose de dissemblable et d'inférieur que l'on adore et dont on joue, un hochet plus intelligent que s'il était d'ivoire ou d'or, et qui se relève de lui-même si on le laisse tomber à terre. -On m'a dit, à cause de cela, que je pensais mal des femmes ; je trouve, au contraire, que c'est en penser fort bien³³.

Que devient ici la femme, si ce n'est un être à pure existence charnelle ? Que constitue, en définitive, ce corps de femme selon Gautier si ce n'est un pur tremplin vers l'univers esthétique ? Alors, Th. Gautier misogyne ? Je laisse à mon auditoire la liberté de répondre. Quoi qu'il en soit, la misogynie de la décadence³⁴ semble en effet, trouver ses racines dans l'imaginaire romantique, dans la Vénus de Gautier, dans la Sphinge baudelairienne... Car ce thème si proluxe à la fin du siècle, ce thème que Flaubert ou Félicien Rops³⁴ eux-mêmes ont développé par la suite, à savoir « la tentation de Saint-Antoine » se trouve déjà dans l'eau-forte de 1834³⁶, signée Th. Gautier. Henri Boucher en donne l'explication suivante :

Le poète, la plume à la main, un encrier devant lui, est assis à une table, penché sur son travail : à droite, au-dessus de sa tête, que coiffe une calotte ornée d'un gland, se déroule toute une allégorie étrange, qui évidemment, dans l'intention de l'écrivain artiste, doit symboliser l'imagination. Une femme nue, étendue sur... l'insaisissable, occupe le centre de la composition ; un serpent l'enroule des pieds à la tête et semble lui parler à l'oreille ; autour d'elle, des animaux fantastiques, autant que fantaisistes, convergent tous vers la personne du poète, qui, absorbé dans une profonde pensée, paraît subir l'influence de cette apparition surnaturelle³⁷.

Explication qui, cependant, appellerait quelques nuances : la femme qu'un serpent enroule s'avère l'équivalence picturale de la Vénus, de la sphinge, ou de la femme fatale décadente. Figure qui, dans l'œuvre de Rops (1878)³⁸ constitue le « triomphe des instincts de la vie », « l'amour fécondant de la vie »³⁹, l'attrait charnel. Comme d'Albert méprisait Marie, en louant cette

divinité qui aime les hommes, -toute nue et toute seule⁴⁰,

Rops fera dire au « bon Antoine » de son tableau :

Tu es fou, mon brave Antoine, en adorant tes abstractions ! (...) Si les Dieux sont partis, la Femme te reste et avec l'amour de la Femme l'amour fécondant de la vie⁴¹.

Par ailleurs, H. Boucher a négligé dans son explication, l'apparition d'une tête, à

peine esquissée, tout en bas du tableau : placée juste à droite de l'écrivain, constituerait-elle son double ? Placée en parallèle avec la femme en chair et en os, avec la prostituée, reproduirait-elle la femme idéale ? La première hypothèse permettrait d'expliquer le rôle que la femme se doit d'exercer dans la triade homme-femme-homme (nous en avons parlé ci-dessus). La deuxième impliquerait, en rejetant l'amour charnel, une conception du corps féminin comme passerelle vers l'univers artistique, vers la beauté, et par là, à l'androgynie. D'Albert s'était écrit :

(...) Oh ! que volontiers je renoncerais à l'amour, et que je m'estimerais heureux !

Etreintes mortelles, morsures de tigre, enlacements de boa, pieds d'éléphant posés sur une poitrine qui craque et s'aplatit, queue acérée du scorpion, jus laiteux de l'euphorbe, kriss ondulés du Javan, lames qui brillent la nuit, et vous éteignez dans le sang, c'est vous qui remplacerez pour moi les roses effeuillées, les baisers humides et les enlacements de l'amour ! (...) Le type de beauté que je rêvais depuis si longtemps, je l'ai rencontré. -J'ai trouvé le corps de mon fantôme ; je l'ai vu, il m'a parlé, je lui ai touché la main, il existe ; ce n'est pas une chimère⁴³.

Ce doublet féminin, pictural, idéal de 1834 approche sa forme définitive en 1835. Le « fantôme » de d'Albert, et la possible et honteuse homosexualité⁴³ que cela entraîne, s'explique, ainsi, par et dans l'art :

Comme on ne cherche que la satisfaction de l'œil, le poli de la forme et la pureté du linéament, on les accepte partout où on les rencontre⁴⁴.

La beauté seule semble présentable par le génie antique, car ces

singulières aberrations de l'amour antique⁴⁵

seules, peuvent incarner la chimère artistique d'Albert :

C'est en effet une des plus suaves créations du génie païen que ce fils d'Hermès et d'Aphrodite. Il ne se peut rien imaginer de plus ravissant au monde que ces deux corps tous deux parfaits, harmonieusement fondus ensemble, que ces deux beautés si égales et si différentes qui n'en forment plus qu'une supérieure à toutes deux, parce qu'elles se tempèrent et se font valoir réciproquement⁴⁶.

Du mythe artistique, certes. Mais aussi, et surtout de l'« art mythique »⁴⁷, car « un adorateur exclusif de la forme » n'y lit qu'à travers l'œil de l'artiste : « incertitude » du dos, des « reins douteux », des « jambes » « fines » mais aussi « fortes »... l'indétermination atteint son paroxysme : doit-on attribuer ces « grâces »

à Mercure prêt à s'envoler ou à Diane sortant du bain ?

« Poitrine potelée et pleine de l'éphèbe » qui se parfait de « la gorge d'une jeune vierge », des « monstruosité », souligne-t-il, des « plus charmantes ». « Mollesse toute féminine » sur les « flancs d'un jeune garçon », platitude et rondeur du « ventre », bref, du « nuageux », et de l'« indécis », de l'« impossible à rendre », mais « dont l'attrait est tout particulier » :

Théodore serait à coup sûr un excellent modèle de ce genre de beauté ; cependant je trouve que la portion féminine l'emporte chez lui et qu'il lui est plus resté de Salmacis qu'à l'Hermaphrodite des Métamorphoses⁴⁸.

De l'Hermaphrodite antique, Théodore-Madelaine semble ici effacer le double sexe ou sexe total ; Théodore-Madelaine ne garde alors que la beauté du doute, que l'apparence physique d'un être masculin aux traits féminins : d'hermaphrodite, il/elle devient, dans son travestissement, androgyne.

Or définissons cet androgyne : contrairement à l'androgyne asexué de Péladan⁴⁹ et les artistes de la fin du siècle⁵⁰ l'androgyne de Gautier se profile dans *Mademoiselle de Maupin* comme être sensuel et bien sûr sexué, voire bi-sexué, c'est-à-dire comme individu réunissant les caractéristiques des deux sexes, comme être, en définitive, présentant un certain degré d'hybridité sexuelle. Dans ses rapports avec Rosette, Théodore-Madelaine se fait homme : il/elle dit :

Cet ardent désir m'échauffait de sa flamme et j'étais réellement fâchée de ne pouvoir le satisfaire : je souhaitais même d'être un homme, comme effectivement je le paraissais, afin de couronner cet amour⁵¹.

A ce propos, P. Albouy parle même « d'homosexualité saphique », lorsqu'

en habits d'homme et tenant Rosette dans ses bras, Madelaine de Maupin (apprend que) seules les femmes sont belles⁵²,

alors que dans ses rapports avec d'Albert, Madelaine-Théodore devient Rosalinde :

tout ce beau corps (se fondant) presque au sien, (...) bientôt la belle eut si chaud que lui⁵³

souligne le narrateur. Dans cette nuit de « double amour »⁵⁴, Théodore-Madelaine participe de l'hermaphrodisme, même si le bi-sexe devient plutôt bi-sexualité, même s'il/elle nécessite donc du sexe contraire pour s'accoupler⁵⁵. D'hermaphrodite, « être du manque »⁵⁶, « malheureux », « incomplet »⁵⁷, d'androgyne comme « rêve »⁵⁸ -comme le soulignait P. Albouy-, Mademoiselle de Maupin s'érige alors en gynandre⁵⁹ -androgyne, en hermaphrodite réalisé dans l'autre, et, si l'on veut, en complet androgyne dans l'art. Car, nous l'avons vu, pour Gautier, l'androgyne c'est avant tout un chant à la beauté païenne, à la beauté idéale qui tient à la fois de la beauté féminine et de la beauté masculine se perpétuant dans l'art. Et c'est, par conséquent, dans l'art que l'androgyne doit s'inscrire.

Au niveau pictural, Péladan avait trouvé les antécédents de la figure androgynique dans quelques oeuvres de Léonard de Vinci⁶⁰ comme *La Joconde*, *Le Bacchus*, et le *Saint Jean Baptiste*. Pour Gautier déjà, L. de Vinci était celui qui

créa une formule du beau si rare, si exquise, si parfaite qu'on ne l'a jamais dépassée⁶¹

Quoi de plus léonardesque alors que le

demi-sourire si dédaigneux, (qu') accoudée mélancoliquement au balcon⁶²

Madelaine offrait, dans ses rêves poétiques à d'Albert ? Ce même sourire⁶³, le narrateur l'avait déjà remarqué dans sa première description du mystérieux cavalier :

Sa bouche avait le sourire le plus doux à de certains moments, mais d'ordinaire elle était marquée à ses coins, comme quelques unes de ces têtes qu'on voit dans les tableaux des vieux maîtres italiens, plutôt en dedans qu'en dehors. (...) Et cela lui donnait quelque chose d'adorablement dédaigneux, une smorfia on ne peut plus piquante, un air de bouderie enfantine et de mauvaise humeur très singulier et très charmant⁶⁴

Dans son chapitre consacré à l'androgynie, J.P. Guillermin souligne :

La Joconde prépare Saint Jean, Annonciatrice de celui qui viendra accomplir ce qu'elle promet, l'Annonciateur lui-même devenant l'Image de l'Un⁶⁵.

Et Péladan célèbre le saint Jean tableau suprême comme suit :

Si le corps humain a sa plus grande beauté dans l'adolescence, et sa synthèse sexuelle dans l'androgynie grec et l'ange chrétien ; si le visage est la plus idéale partie de la plastique, au moins en peinture ; et que les centres d'expression soient les yeux et la bouche ; et si l'intelligence, que nul modèle ne donne, représente une difficulté plus grande que la grimace des passions ; enfin si le rayonnement du mystère et la réverbération de l'infini marquent vraiment les extrémités de la réalisation ; si tout cela ne souffre pas de négations, -le Précurseur qui n'a pas l'honneur du Salon Carré- est le chef d'œuvre de Léonard de Vinci, et aussi le plus beau tableau du Louvre et du Monde⁶⁶.

C'est donc à partir d'une relecture de la peinture de la Renaissance, que les décadents recréent le stéréotype de l'androgynie : équivoque des formes, ambiguïté du visage, c'est l'éphèbe qui, depuis l'Antiquité grecque et latine, semble constituer le meilleur modèle androgynique. Et cette « découverte » était déjà à l'œuvre chez Gautier. Dès l'arrivée du « jeune cavalier » d'Albert avait remarqué une « grâce » toute particulière ; « pas très grand », « svelte et bien pris de taille », il avait

quelque chose de moelleux et d'onduleux dans la démarche et dans les gestes ;

son seul défaut était

d'être trop beau et d'avoir des traits trop délicats pour un homme ; fort jeune, et sans apparence de barbe (cette) mollesse (et cette) perfection du bas de sa figure (servaient à tempérer) la vivacité de ses prunelles d'aigle, ses cheveux bruns et lustrés, (flottant) sur son cou en grosses boucles,

il s'approchait en effet de « l'Adonis »⁶⁷antique.

Mais aussi du *saint Jean* et du *Bacchus* vinciens⁶⁸ dirais-je. De plus, ces lignes reflètent sur papier ce que plus tard les peintres décadents suggèreraient sur leurs toiles. Les disciples de L. de Vinci se trouvent, aux dires de Péladan, dans des figures comme G. Moreau et F. Rops⁶⁹

Dans sa thèse sur l'androgynie, Miyna Kaptan-Belkora écrit :

Aux femmes fatales (Moreau) oppose des héros qui n'ont rien à leur envier, pas même leur beauté, et qui, de surcroît, possèdent des qualités morales indéniables : (...) qu'ils soient des poètes, des guerriers ou des saints, les héros du peintre (constituent) un troisième sexe esthétiquement admirable⁷⁰.

Serait-ce alors, dans un de ses multiples *saint Sébastien*⁷¹ dans ses *Orphée*⁷², ou tout autre « jeune »⁷³, peint par Moreau que Gautier trouverait son héritier le plus direct ?

Qu'il était beau et que sa tête brune et pâle ressortait merveilleusement sur cette teinte pourpre ! Deux grosses touffes de cheveux noirs, lustrées, pareilles aux grappes de raisin de l'Érigone antique, lui pendaient gracieusement le long des joues et encadraient d'une manière charmante l'ovale fin et correct de sa belle figure. Son cou rond et potelé était entièrement nu, et il avait une espèce de robe de chambre à larges manches qui ressemblait assez à une robe de femme. -Il tenait en main une tulipe jaune qu'il dénichetait impitoyablement dans sa rêverie, et dont il jetait les morceaux au vent. (...) et le tableau se dora d'un ton chaud et transparent à faire envie à la toile la plus chatoyante du Giorgione.

Avec ses longs cheveux que la brise remuait doucement, ce cou de marbre ainsi découvert, cette grande robe serrée autour de la taille, ces belles mains sortant de leurs manchettes comme les pistils d'une fleur du milieu de leurs pétales, -il avait l'air non du plus beau des hommes, mais de la plus belle des femmes⁷⁴.

Winckelmann avait écrit :

Le beau idéal était pris, pour les Dieux, de la beauté naturelle des garçons les mieux faits⁷⁵ :

Influencé par son ancêtre, et par le néo-classicisme en général, Gautier garde, nous l'avons vu, les traces de cette « esthétique de l'éphèbe » : l'héritage sera dès lors assuré par la génération suivante. Car lui qui fut « le voyant des surréalistes » réalisera en peinture l'idée dominante de l'esthétique du Sâr :

L'idéal du corps humain résulte de la fusion de la pucelle et du puceau à leur période florale ; voilà la formule lumineuse de l'esthétique⁷⁶.

Or Isnabel-Ninon en constituait déjà la réalisation littéraire, pouvant même -me semble-t-il-, être sémiotisée dans l'art par la *Fée aux griffons*⁷⁷ du peintre de la Rochefoucauld ; le rôle d'Isnabel-Ninon⁷⁸ n'était-ce pas par ailleurs de renforcer -voire d'anticiper⁷⁹ - comme écho sonore l'idéal esthétique que Théodore-Madeline incarne ?

Petit à petit, travestissement sur travestissement, la vérité émerge. Quoique le lecteur se trouve, certes, un peu perdu dans cette effervescence continue de sexes inversés : est-ce Théodore-Ganymède ou Madelaine-Rosalinde qui, dans la représentation théâtrale, laissent émerger le sexe de l'autre ? Est-ce sous des « habits virils » qu'une certaine « doublure féminine » se fait « pressentir » ? est-ce donc ce « je ne sais quoi d'ondoyant » laissant

de faibles doutes sur le sexe du personnage ?⁸⁰

Le nom du berger mythique⁸¹ serait-il alors le mieux adapté au rôle joué par Théodore ? En réalité, comme F. Monneyron le souligne :

La beauté ne se donne que dans le dépassement des sexes, dans la synthèse qui les annule. Etre beau, écrita Péladan c'est appartenir au troisième sexe, impassible, intangible »⁸².

Pour d'Albert, Théodore-Madelaine était certes, beau-belle : l'incertitude de son sexe impliquant, sans doute, un sexe autre que Madelaine avoue enfin désirer.

Au lieu d'une femme déguisée en homme, j'aurai l'air d'un homme déguisé en femme. En vérité, ni l'un ni l'autre de ces deux sexes n'est le mien ; je n'ai ni la soumission imbécile, ni la timidité, ni les petitesse de la femme ; je n'ai pas les vices des hommes, leur dégoûtante crapule et leurs penchants brutaux : -je suis d'un troisième sexe à part qui n'a pas encore de nom : au-dessus ou au-dessous, plus défectueux ou supérieur : j'ai le corps et l'âme d'une femme, l'esprit et la force d'un homme, et j'ai trop ou pas assez de l'un et de l'autre pour me pouvoir accoupler avec l'un d'eux⁸³

Couleurs mi-claires, mi-obscur, couleurs en demi-teintes, couleurs du contraste... Nous ne sommes pas loin de la technique du dégradé⁸⁴ chère à Gautier. Technique qui lui a fait opposer à la beauté masculine, la « beauté spéciale de la femme », car seule la réunion harmonieuse de l'une et de l'autre peut équivaloir au contraste de tons purs, sur lequel repose la description de l'androgynie. Contraste atteint par les lignes des jambes

si fines et si fortes,

par les lignes incertaines des « reins douteux »⁸⁵ que d'Albert reconnaissait chez l'hermaphrodite, alias Théodore, et qui situent le lecteur dans le monde des apparences, de l'idée. Refuge de mots, refuge de pierre, l'androgynie constitue en effet, la seule solution pour d'Albert. La littérature et l'art réussissent à concilier ce qui, à l'échelle humaine, semblait chimérique : versant féminin, versant viril enfin, réunis dans la beauté idéale de l'androgynie. Seule figure mythique, l'androgynie, seule religion, l'art, telles sont les armes dont Gautier se sert pour approcher la beauté....

L'imitation du beau dans la nature ou bien concerne un objet unique, ou bien rassemble les remarques suggérées par divers objets particuliers et en fait un seul tout

avait écrit Winckelmann. Et de conclure, seul ce dernier procédé peut mener

au beau universel et à des images idéales de ce beau⁸⁴.

Les désirs artistiques de l'écrivain-peintre semblent alors s'accomplir.

Ainsi le thème du double nous a conduit, irrémédiablement vers l'androgynie. L'œuvre narrative de Gautier, elle-même, le prouve : en ne prenant que les récits reflétant un dualisme dans le titre, nous pouvons constater qu'il faut attendre l'année 1865 pour que le héros s'approche de l'unité tant recherchée. Son dédoublement, présent dès 1837 avec *La Chaîne d'or ou l'amant partagé*, continue en 1840 avec *Le Chevalier double* et en 1841 avec *Deux acteurs pour un rôle*. Sans doute, s'agit-il d'un dédoublement inconscient, nous renvoyant aux gémeaux des origines, dont le conflit éliminait toujours les plus faibles. Or pour que

l'inceste des jumeaux des sexes opposés

apparaisse dans l'œuvre narrative de Gautier, le héros doit franchir un nouvel obstacle : c'est l'entrée en scène du « quatuor gémeaire »⁸⁷ avec *Partie carrée* (1848), *Jean et Jeannette* (1850) et *Avatar* (1856). L'androgynie s'avère, dès lors, une figure mythique en attente. Car, seul vers la fin de la carrière littéraire de l'auteur, le héros s'achemine vers l'unité tant recherchée. La femme, en revanche, introduite dès 1833 comme binôme corporel ne tarde pas à acquérir l'unité voulue. Signalons, en passant, que la théorie de l'androgynat avait été introduite dans un roman dont le titre renvoie à un personnage féminin⁸⁸, deux années à peine après la publication de *Celle-ci et celle-là* ou de *Laquelle des deux ?* L'œuvre scripturale de Gautier semble, par conséquent, vouloir mimer la tendance inhérente à l'androgynie, à savoir cette tendance qui veut que

ce qui fut un à l'origine sera un au terme⁸⁹

et cela aussi bien au niveau de la composition⁹⁰ que de la thématique. Alors, un art, l'androgynie ? certainement. Gautier concrétise dans son œuvre narrative ce souci constant de retour à la totalité originelle : un à l'origine -*Mademoiselle de Maupin*- et un, en effet, au terme -*Spirite*.

Mais, également de l'androgynie dans l'art. L'eau-forte de Gautier l'avait annoncé au travers de cette femme qui, s'éloignant de l'amour charnel, constituait par elle-même une passerelle vers l'univers artistique. Encore mieux, dans sa fugacité rationnelle, dans sa fuite finale, dans son départ intempestif, Madelaine de Maupin, que fait-elle, si ce n'est rejeter l'amour charnel, s'éloigner de la « sphinge » qu'elle a incarnée tout au long du roman pour éviter de tomber dans une « monotonie » qui détruirait l'essence même du beau ? Pour essayer d'instaurer une espèce de temporalité éternelle où le beau de l'androgynie artistique ne cesserait point d'émerger ? Pour tenter, en définitive, de

garder le souvenir de ce « beau rêve » et permettre ainsi à d'Albert de rencontrer, ne serait-ce que l'instant d'un « seul baiser », sa « chimère » ?⁹¹

Sexe très saint et seul au ciel monté, sexe qui nies le sexe, sexe d'éternité ! Los à toi, Androgyne !⁹²

écrira Péladan ; *L'Amour des âmes*⁹³ peindra Jean Delville quelques années plus tard... Peut-être ; non sans avoir lu comment Guy de Malivert avait rejoint sa belle Spirite ; peut-être non sans avoir cru à cette « joie céleste et radieuse » qui, se rapprochant « de plus en plus », les faisait se confondre

comme deux gouttes de rosée, (...) dans une perle unique ;

peut-être, seul après avoir songé à « l'ange d'amour »⁹⁴ de Gautier.

Mercedes MONTORO ARAQUE

NOTES

Avec tous mes remerciements à *Rocio Montoro*

1. Paris, Garnier, 1954, p. 31.
2. La paternité du terme « décadence » dans son application à la littérature est attribuée à Gautier, qui écrit dans sa préface aux *Fleurs du Mal* (1868) : « Le poète des *Fleurs du Mal* aimait ce qu'on appelle improprement le style de décadence, et qui n'est autre chose que l'art arrivé à ce point de maturité extrême que déterminent à leurs soleils obliques les civilisations qui vieillissent. » (Théophile Gautier, « Préface » aux *Fleurs du Mal*, Paris, Calmann Lévy, 1882, p. 16-17). Gautier y « développe », écrit Gustave Kahn « la beauté particulière et chatoyante du style aux époques de décadence. Ce sont des lignes qui ne tombèrent pas dans les oreilles sourdes, et, quoique le mot fût applicable à ce qu'on dit de la décadence latine, on arriva à l'appliquer à notre époque, par dérivation plutôt politique, l'Empire, le Bas Empire, Paris, Byzance et autres sornettes ». (G. Kahn, *Symbolistes et décadents*, Slatkine Reprints, Genève, 1977, p. 34).
3. Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Villiers de l'Isle Adam..... y trouvent leurs noms à côté des mouvements passés (Cf L. Marquèze-Pouey, *Le Mouvement décadent en France*, Paris, P.U.F., coll. « Littératures modernes », 1986, p. 33).
4. Ces vers marquent « la rupture définitive du poète avec l'esthétique parnassienne de ses débuts » (*Id.*, p. 34).
5. Cf *Six Drawings Illustrating Théophile Gautier's Romance Mademoiselle de Maupin* by Aubrey Beardsley, published by Leonard Smithers and Co, London, 1898. Cf aussi B. Reade, *Beardsley*, London, Studio Vista, 1967, Illustrations n° 487-492.
6. L. Marquèze-Pouey, *op. cit.*, p. 34.
7. *Ibid.*, p. 8.
8. Le lecteur trouvera ici d'autres vers du poème « Contralto » qui fait honneur à l'Hermaphrodite (marbre de la période hellénistique) du musée du Louvre. (Cf F. Monneyron, *L'Androgyne romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Ellug, 1994, Illustration n° 6).

9. Face à la perspective généralement adoptée -qui situe la naissance du Symbolisme dans la période 1885-1886 et la décadence, période de transition, dans les sept ou huit années précédentes- Jean Pierrot affirme : « Si, à partir de 1890, la plupart des écrivains d'avant-garde préfèrent le qualificatif de symboliste à celui de décadent, il n'en reste pas moins vrai que jusqu'à la fin du siècle, jusqu'à ce que se soient affirmés ce retour à la vie et cette réconciliation avec le monde moderne qui marqueront la période ultérieure, la sensibilité décadente continue à imprégner l'ensemble du mouvement poétique (...) en réalité, cette Décadence constitue le dénominateur commun de toutes les tendances littéraires qui se manifestent dans les vingt dernières années du siècle ». (J. Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1890)*, Paris, P.U.F., 1977, p. 16). L'intitulé de cet article corrobore la perspective de J. Pierrot, en sous-entendant l'androgynie de Gautier comme héritage fin de siècle, comme héritage décadent, qui « imprègne » la nouvelle esthétique.
10. Cf P. Albouy, « Le Mythe de l'androgynie dans *Mademoiselle de Maupin* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 4, juillet-août 1972, p. 600-608. Cf aussi J. Savalle, *Travestis, métamorphoses, dédoublements. Essai sur l'œuvre romanesque de Théophile Gautier*, Paris, Minard, 1981.
11. « Lorsque la « grandeur relative » d'une œuvre », écrit-il, « vient coïncider avec la longueur temporelle d'un siècle, il faut troquer une mythocritique pour une mythanalyse ». La mythanalyse conçoit l'étude du mythe « dans un contexte social et historique » et non pas dans « un texte oral ou écrit » comme le veut toute mythocritique. (G. Durand, *Introduction à la mythologie*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 198-202).
12. Dans son étude sur l'androgynie décadent, F. Monneyron souligne la distinction présente chez Péladan entre androgynie et gynandre : « Dans les premiers tomes de l'éthopée, « androgynie » caractérise encore le jeune homme à l'apparence féminine comme la jeune femme à l'apparence masculine (...) Mais, à partir de *L'Androgynie* et de *La Gynandre*, le terme gynandre sert à désigner la femme-homme, et « androgynie » est uniquement réservé au jeune éphèbe ». Distinction qui ne sera appliquée réellement, aux dires de F. Monneyron, « qu'à partir du second septenaire de *La Décadence latine* qui commence avec *L'Androgynie* », même si « gynandre existe dès le premier roman, *Le Vice suprême*, pour désigner la Nine : « androgynie, mauvais ou mieux, gynandre ». (F. Monneyron, *L'Androgynie décadent*, Grenoble, Ellug, 1996, p. 15).
13. « Selon Ziegler, Platon aurait été influencé par la tradition orphique, elle-même étant en filiation avec des croyances babyloniennes : les unes et les autres attesteraient l'existence d'hommes primitifs androgynes. Selon Bury, Platon se serait inspiré des théories d'Hippocrate ». Quoi qu'il en soit, retenons, avec J. Libis, « que l'image de l'Ancêtre androgynie circule à travers le monde grec ». (J. Libis, *Le Mythe de l'androgynie*, Paris, Berg International éditeurs, 1980, p. 83-84).
14. Platon, « Le Banquet », in *Oeuvres complètes*, Paris, Les Belles-Lettres, (trad. L. Robin), 1929, vol IV, 2^{me} partie, 189 e-190b.
15. Jacob Böhme souligne Adam, l'Homme primordial comme étant androgynie, « c'est-à-dire harmonieux et non divisé » (J. Libis, *Le Mythe de l'androgynie, op. cit.*, p. 89).
16. Cf également F. Monneyron, *L'Androgynie romantique, op. cit.*, p. 15. Par « mythe littéraire », A. Siganos désigne des mythes ayant un texte fondateur littéraire ; mythes qu'il oppose aux « mythes littérisés », dont le texte fondateur s'avère, au contraire, non littéraire. (Cf A. Siganos, « Du mythe littérisé au mythe littéraire », *Iris*, n° 13 ; Grenoble, C. R. I., 1993, p. 79).
17. Ouvrage dont l'édition définitive, « parue chez Charpentier en 1851, connut seize réimpressions jusqu'en 1877 » et, continue l'auteur, « à cette date une nouvelle édition ne devait pas avoir moins de neuf réimpressions jusqu'en 1883 ». (J. Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1890)*, *op. cit.*, p. 58). Contrairement au reste de l'œuvre de Gautier -difficilement accessible par son abondance-, l'intérêt que *Mademoiselle de Maupin* suscite au cours de la période Décadente, n'est-il pas déjà un indice de l'influence que le roman en général, et la figure androgynique en particulier, exerceront tout au long de cette période ?
18. « Geméllité qui, souligne J. Libis, est fréquemment teintée d'androgynie. Tels sont Yama-Yami en Inde et Yima-Ymagh -sans doute une variante du précédent- en Iran ». (J. Libis, *Le Mythe de l'androgynie, op. cit.*, p. 84). Chez les Germains, souligne F. Monneyron, « l'androgynie s'incarne dans des dieux jumeaux comme Freya et Freyor » ou « Faunus et Fauna chez les Latins » ; (F. Monneyron, *L'Androgynie romantique, op. cit.*, p. 18).
19. Aristophane raconte que « jadis, notre nature n'était point identique à ce que nous voyons qu'elle est maintenant (...) l'humanité comprenait trois genres, et non pas deux, mâle et femelle, comme à présent ; non, il en existait en outre un troisième (...) ; en ce temps-là, l'androgynie était un genre distinct et qui,

- pour la forme comme pour le nom, tenait des deux autres, à la fois du mâle et de la femelle. » Bref, l'homme-double, la femme-double et l'androgynie : ceux provenant des androgynes sont attirés par le sexe différent de leur, tandis que les femmes qui proviennent de la double femme primitive sont attirées par les femmes et les hommes qui proviennent de la division du double homme sont attirés par les hommes. (Cf Platon, *Le Banquet*, op. cit., 189d-191e).
20. *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Brookking International, 1997, p. 160, édition de référence.
 21. F. Dagognet, *Philosophie de l'image*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1984, p. 29-32.
 22. *Mademoiselle de Maupin*, p. 144.
 23. O. Rank, *Don Juan et le double*, Paris, Payot, (trad. Dr S. Lautman), 1973, p. 108-109.
 24. *Mademoiselle de Maupin*, p. 160.
 25. C'est grâce à Brenda qu'Oluf fait disparaître sa double étoile ; c'est grâce à Prascovie Labinska que le dualisme forcé Octave-Labinski n'arrive pas à bon terme ; c'est également Katy qui éloigne Henrich du monde du théâtre ; c'est Madeline de Maupin qui instaure le triptyque d'Albert/Rosette/Théodore, puis d'Albert/Rosalinde-Théodore/Rosette ; c'est aussi grâce à Musidora et à Soudja-Sari que Fortunio, déçu par sa propre ambivalence, se détourne vers son originelle unité culturelle ; et c'est au contraire à cause de Clarimonde que le prêtre passe de son unité originelle, à la dyade prêtre-Romuald, en passant par la triade prêtre-Romuald-Clarimonde. Sans doute ces quelques exemples s'avèrent assez significatifs du rôle joué par la dualité féminine dans le salut du héros. L'influence négative que la femme-démon, dont le prototype s'avère Clarimonde, exerce sur le héros ne sera pas sans conséquences dans l'ancrage définitif de la figure à la fin du siècle.
 26. M. C. Schapira, *Le Regard de Narcisse. Romans et nouvelles de Théophile Gautier*, Lyon, PUL, 1984, p. 43.
 27. La femme selon Gautier s'érige en binôme corporel (sous le regard du héros ou d'elle-même), se réjouit de sa métamorphose en tant que symbole gémeilaire, et s'achemine vers la totalité de son être. Soit, il est question d'un binôme corporel féminin dont l'unité est inventée par le héros, soit il s'agit d'une femme unique seulement dédoublée par le héros.
 28. J. Savalle, *Travestis, métamorphoses, dédoubléments*, op. cit., p. 84.
 29. Cf M. Praz, *The Romantic Agony*, London, Oxford University Press, 1933 : « La Belle Dame sans merci », p. 189-286.
 30. J. Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, op. cit., p. 165-166.
 31. Ce qui pour G. Durand, constituera le mytheme décadent du « renoncement à l'amour ». Or, chez les décadents, souligne-t-il, « le renoncement n'est pas aussi total : ils se contentent d'un célibat plus ou moins homosexuel. Si l'on en croit le mythe, c'est Orphée qui, dans son veuvage, jura de ne plus avoir de commerce avec les femmes et exclut les femmes des mystères (...). Parallèlement, Sapho et le saphisme sont magnifiés par l'art de la décadence : Gustave Moreau revient onze fois sur le thème de la poétesse de Lesbos ». (G. Durand, *Beaux-Arts et archétypes*, Paris, P.U.F., 1989, p. 174-175).
 32. « L'antiféminisme que les contemporains pouvaient puiser dans l'œuvre de Baudelaire » écrit J. Pierrot, « allait être renforcé par la lecture de considérations développées par Schopenhauer sur l'amour et les femmes dans un chapitre du *Monde comme volonté et comme représentation* destiné à devenir célèbre, et dont, dès 1880, Bourdeau allait donner les extraits les plus significatifs dans son choix de *Pensées, Maximes et Fragments* ». (J. Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)* op. cit. p.159).
 33. *Mademoiselle de Maupin*, p. 150-151.
 34. Comme chez Gautier, pour Péladan, la seule chance pour « cette écervelée qu'est la femme » est de « devenir un jour la muse d'un grand homme, d'inspirer l'artiste ou l'écrivain ». (M. Kaptan-Belkora, *Le Thème de l'androgynie en littérature et en peinture de 1875 à 1900* ; thèse d'histoire de l'art, (G. Lascout dir.), soutenue à Paris I, 1986, p. 177).
 35. Cf B. Bonnier, B., et V. Leblanc, *Félicien Rops. Vie et œuvre*, Stichting Kunstboek, 1997, p. 85.
 36. Cf S. Fauchereau, *Peintures et dessins d'écrivains*, Paris, Belfond, 1991, p. 50. D'après H. Boucher, « Eugène Piot possédait l'éprouve unique de cette très curieuse pièce ». Mais il existe aussi « un dessin de Gautier, à l'encre rouge sur papier ingres gris qui répète le même sujet », appartenant à la collection de M. Emile Bergerat, et datant de 1848. (H. Boucher, *L'Iconographie générale de Th. Gautier*, Paris, Librairie Henri Leclerc, 1913, p. 7-8). Le titre que son propriétaire lui a donné, « La Tentation de Saint Antoine de M. Flaubert », semble erroné à H. Boucher. J'avoue pencher pour cette hypothèse car pourquoi Gautier n'avait-il pas suggéré lui-même ce titre lors de la création de son premier dessin ?

- Peut-être parce que la première version écrite de la *Tentation de saint Antoine* ne fut achevée qu'en 1849. Quoi qu'il en soit quant au titre, l'eau-forte de Gautier semble reproduire plus d'une « hantise » du Flaubert de *La Tentation de Saint Antoine* : « L'abandon au délire des hallucinations, le vertige produit par la confrontation de l'extraordinaire amas de doctrines, de croyances et d'absurdités accumulé depuis des siècles par la pensée mythique ou religieuse, la fascination éprouvée en face des figures de dieux, de mages et de monstres éternellement engendrés par l'inquiétude humaine torturée par le mystère de l'existence et des fins dernières ». (J Pierrot, *op. cit.*, p. 53).
37. H. Boucher, *op. cit.*, p. 7-8.
 38. « C'est sous la forme féminine », écrit M. Kaptan-Belkora, « que le Maudit apparaît et fait tressaillir Saint Antoine. Il arrache le Christ cloué à sa croix et qui s'effondre pour mettre à sa place une belle fille plantureuse qui se cambre avec lascivité devant l'ermite désespéré. Ce dernier a beau vouloir invoquer les Anges, crier au blasphème, la femelle du haut de la croix lui tend ses deux seins comme des coupes débordant d'un vin délicieux. Et le brave Saint Antoine ne peut même pas compter sur l'aide de son vieux compagnon, le cochon, tout absorbé à humer avec délices l'émanation subtile du sexe. Il s'agite, prend la tête entre ses deux mains, essaie en vain de repousser l'obsédante vision ; mais la belle enfant continue à le défier, fière d'avoir chassé de son gibet le Sauveur. Elle est non point l'Amour, mais le Plaisir (...) D'Eros, il ne reste plus que deux frêles squelettes qui flottent dans l'air, effrayés sans doute par cet Antéchrist-courtisane qui régit la race humaine abêtie sous l'éblouissement de la Chair. Cette créature infâme est l'image même de la femelle telle que se la représente l'imaginaire décadent ». (M. Kaptan-Belkora, *op. cit.*, p. 193-194).
 39. Cf également à Bonnier, B., et V. Leblanc, *op. cit.*, p.84.
 40. *Mademoiselle de Maupin*, p. 149.
 41. Ces lignes sont extraites de la lettre que F. Rops adresse à Edmond Picard le 18 mars 1878 (Bonnier, B., et V. Leblanc, *op. cit.*, p. 84).
 42. *Mademoiselle de Maupin*, p. 137.
 43. « C'est une honte », avoue-t-il, « dont la rougeur ne s'éteindra jamais sur mon front (...) tout en moi est brouillé et renversé (...) je doute si je suis un homme ou une femme, j'ai horreur de moi-même » (*Mademoiselle de Maupin*, p. 141).
 44. *Ibid.*, p.156.
 45. *Ibid.*
 46. *Ibid.*, p. 157.
 47. Cf M. Montoro Araque, « Th. Gautier : des mythes gréco-latins au beau artistique », *La littérature et les arts : écriture des mythes gréco-latins*, (F. Montaclair dir.), Center Unesco, Besançon, 1999, à paraître.
 48. *Mademoiselle de Maupin*, p. 157-158.
 49. L'androgynie « signifie » pour Péladan, « le rêve d'une humanité débarrassée de la sexualité par l'apparition d'un être idéal en lequel se fondraient les deux sexes ». (J. Pierrot, *op. cit.*, p. 167).
 50. « D'ailleurs », écrit Miyna Kaptan-Belkora, Jean Lorrain, « auteur de *Monsieur de Phocas* n'a-t-il pas déclaré que « fin de siècle » pouvait aussi signifier « fin de sexe » ? » (*op. cit.*, p. 4).
 51. *Mademoiselle de Maupin*, p. 249.
 52. P. Albouy, « Le Mythe de l'androgynie dans *Mademoiselle de Maupin* », *op. cit.*, p. 602.
 53. *Mademoiselle de Maupin*, p. 312.
 54. D'ailleurs, dans la première édition du roman, les lecteurs pouvaient lire comme sous-titre *Double amour*.
 55. Cf Infra, *Mademoiselle de Maupin*, p. 298.
 56. P. Albouy, *op. cit.*, p. 601.
 57. *Ibid.*, p. 607-608.
 58. « L'Androgynie, alors », souligne P. Albouy, « est un rêve et se dessine en creux dans *Mademoiselle de Maupin* (*ibid.*, p. 607). Certes c'est un rêve qui ne se réalisera qu'en 1865 dans *Spirite*, si l'on attend du mythe une solution mystique-platonicienne. Mais c'est un rêve qui dans la réflexion que sur le beau artistique se fait d'Albert, acquiert tout son sens ».
 59. Mot qui désigne pour Péladan « la femme hominalisée » (cf M. Kaptan-Belkora, *op. cit.*, p. 163). Madeline-Théodore serait ainsi un exemple de femme masculinisée, dans son travestissement, et, au contraire, Théodore-Madelaine s'avérerait un cas d'androgynie, de jeune éphebe, d'ambiguïté masculine aux traits féminins, pour l'œil artistique de d'Albert. Mademoiselle de Maupin participe donc des deux

termes : « L'androgynie est un adolescent vierge et encore féminin, la Gynandre sera la femme prétendant à la mâleté, l'usurpatrice sexuelle : le féminin singeant le viril ! (...) L'un sort de la Bible, désigne l'état initial de l'être humain ; (...) l'autre, je l'enlève à la botanique et j'en baptise non pas la sodomite, mais toute tendance de femme à faire l'homme : cela s'entend d'une Mademoiselle de Maupin comme d'un bas-bleu ». (J. Péladan, *La Gynandre*, Paris, E. Dentu, 1891, p. 43, cité par M. Kaptan-Belkora, *op. cit.*, p. 178).

60. « Il est vrai », écrit M. Kaptan-Belkora, « que dans la fascination de Péladan pour l'androgynie, les Primitifs italiens et Léonard de Vinci y sont pour beaucoup. Pour le Sâr, la vraie beauté réside dans la synthèse, c'est ce qu'a compris le grand Léonard : « Léonard a trouvé le canon de Polyclète, qui s'appelle l'androgynie (...). L'androgynie est le sexe artistique par excellence, il confond les deux principes, le féminin et le masculin, et les équilibre l'un par l'autre. Toute figure exclusivement masculine manque de grâce, toute figure féminine manque de force ». » (Epilogue, dans *Leonardo da Vinci*, conférences florentines, Milan, Trêves, 1910, p. 308. Cf M. Praz, *op. cit.*, p. 277. Cité par M. Kaptan-Belkora, *op. cit.*, p. 163). Or, chez Théodore, d'Albert remarquera une « grâce » toute particulière (Cf infra, *Mademoiselle de Maupin*, p. 107-108). Alors que le « beau corps » de Madelaine réunit « délicatesse et force, forme et couleur » (*Ibid.*, p. 311).
61. *Les Dieux et les demi-dieux de la peinture*, Introduction, cité par Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des oeuvres de Théophile Gautier*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, 2 vol., p. 264.
62. *Mademoiselle de Maupin*, p. 261.
63. Marc Eigeldinger corrobore cette idée en écrivant sur *Spirite* : « Spirite, à travers son sourire, sa délicatesse énigmatique et sa présence en elle de l'ineffable, est préfigurée par *La Joconde* » *BSTG*, n° 4, 1982, p. 302. Cf *Spirite*, Paris, Flammarion, 1992, p. 76.
64. *Mademoiselle de Maupin*, p. 109.
65. J.P. Guillermin, *Tombeau de Léonard de Vinci. Le peintre et ses tableaux dans l'écriture symboliste et décadente*, Lille, P.U.L., 1981, p. 149.
66. *Dernière leçon de Léonard de Vinci à son Académie de Milan*, Paris, Sansot, 1904, p. 54. Cité par J.P. Guillermin, *op. cit.*, p. 147-148.
67. *Mademoiselle de Maupin*, p. 107-108. Fortement influencé par *Mademoiselle de Maupin*, Rachilde écrira plus tard *Madame Adonis*, où Marcelle Carini se travestit et mène une double vie comme l'héroïne de Gautier. Serait-ce alors cette « adonisation » de Théodore-Madelaine dont aurait hérité Rachilde ? Cf M. Kaptan-Belkora, *op. cit.*, p. 101-102.
68. Cf G. Bora, *Tout Léonard de Vinci*, Paris, Flammarion, 1981 ; illustrations n° 25 et n° 26.
69. « Dire que Gustave Moreau est le seul artiste, avec Rops, qui fasse penser à Léonard, c'est une louange unique, splendide et méritée. Oui, le peintre de la Chimère, de l'Hélène, de l'Hérodiade, de l'Oedipe peut s'intituler élève de Vinci » (J. Péladan, *La Décadence artistique, I L'Art ochlocratique*, Paris, Camille Daliou éditeur, 1888, p. 48. Cité par M. Kaptan-Belkora, *op. cit.*, p. 169).
70. M. Kaptan-Belkora, *op. cit.*, p. 188.
71. Cf P. L. Mathieu, *Tout l'œuvre peint de Gustave Moreau*, Paris, Flammarion, 1991, illustrations n° 135-137, 142, 146-148, 189, 190, 190bis, 191.
72. « Si Orphée est l'un des patrons de l'homosexualité », écrit G. Durand, « saint Sébastien en est encore un patron plus explicite », (*Beaux-Arts et archétypes, op.cit.*, p. 175). Cf P.L. Mathieu, *op. cit.*, illustrations 109-111, 267, 268, 273.
73. *Mort d'un jeune croisé, Narcisse, Apollon et les satyres...* Cf *Ibid.*, illustrations n° 155, 173 et 256, 225.
74. *Mademoiselle de Maupin*, p. 143.
75. J.J. Winkelmann, *Histoire de l'art chez les Anciens*, Genève, Minkoff-Reprints, 1972, p. 267.
76. J. Péladan, *De l'androgynie - Théorie plastique*, Paris, éd. Sansot, 1910, p. 114-115. Cité par M. Kaptan-Belkora, *op. cit.*, p. 169.
77. Cf P.L. Mathieu, *op. cit.*, planche XXVI.
78. « Blond, rose, joli comme un séraphin » ce page de « quatorze à quinze ans » (*Mademoiselle de Maupin*, p. 106) s'avère par la suite « une petite merveille de délicatesse » ; « elle avait encore toutes les grâces de l'enfant et déjà tout le charme de la femme ; elle était dans cette nuance adorable de transition de la petite fille à la jeune fille : nuance fugitive, insaisissable, époque délicieuse où la beauté est pleine d'espérance » (*Ibid.*, p. 295).

79. Ce « commencement d'une certaine ligne ronde difficile à expliquer sur la poitrine d'un jeune garçon » ou les hanches « un peu trop développées » pour un page laissent deviner le dévoilement postérieur de Théodore. (*Ibid.* p. 108).
80. *Ibid.*, p. 213.
81. Le *Ganymède* de Moreau reproduirait-il, encore une fois, l'androgynie de Gautier ? Serait-il alors un autre cas d'héritage décadent ? Cf. P. L. Mathieu, *op cit.*, illustration n° 239.
82. J. Péladan, *De l'androgynie*, p. 105. Cité par F. Monneyron, *op. cit.*, p. 61.
83. *Mademoiselle de Maupin*, p. 298.
84. Après avoir connu la vérité, d'Albert affirme : « Le fantôme adoré (...) était là, devant mes yeux (...) non plus dans le demi-jour et la vapeur, mais inondé des flots d'une blanche lumière » (p. 208-209).
85. *Ibid.*, p. 257.
86. J.J. Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*, Paris, Aubier, éd. Montaigne, coll. « Bilingue des classiques étrangers », sd, p. 123.
87. Cf également J. Perrot, « Gémaux : quadratures et syzygies », *Dictionnaire des mythes littéraires*, Ed. du Rocher, 1988, p. 636-637. Jean Perrot emploie ce terme dans le cas de « deux couples de jumeaux identiques de sexes différents ». D'après lui, c'est justement avec Shakespeare que cette figure apparaît. Chez Gautier aussi, *Partie carrée* -le titre renvoie lui-même au quadruple-, *Jean et Jeannette*, *Avatar* esquissent ce « quatuor gémeilaire ». Quoique de nature différente et pas complètement gémeilaire chez Gautier, je tiens cependant à garder le terme pour ses particulières connotations symboliques.
88. Taillé sur un modèle historique, *Mademoiselle de Maupin* semble avoir été créée à partir d'une réelle *Maupin*, née d'Aubigné. Elle semble avoir vécu à la fin du XVII^e siècle et ses ressemblances avec le personnage de Gautier sont évidentes : bisexuelle elle joua le rôle travesti de Clorinde -personnage du *Tancrède* de Campra- et participa à de nombreux duels. (Cf J. Brami, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Nathan, 1992, p. 29).
89. Comme la gémeilité, cette autre « totalité » qu'est l'androgynie deviendra un au terme. En outre, nous l'avons vu, la gémeilité garde des échos sonores du double de Gautier (Cf R. Kuntzmann, *Le Symbolisme des jumeaux au Proche-Orient Ancien. Naissance, fonction et évolution du symbole*, Paris, Beauchesne Editeur, 1983, p. 25).
90. A vrai dire, *Mademoiselle de Maupin* est un double récit : celui de d'Albert, à savoir le récit d'un homme sur la femme -et sur lui-même-, et celui de Madelaine, c'est-à-dire le récit d'une femme sur les hommes et sur elle-même.
91. *Mademoiselle de Maupin*, p. 317.
92. « Hymne à l'androgynie », repris dans *De l'Androgynie*, Paris, Sansot, 1910, p. 89-96. Cité par J.P. Guillermin, *op. cit.*, p. 139.
93. « Adepte de la Kabbale, exposant aux Salons de la Rose+Croix » donc, parfait « platonicien convaincu », Jean Deville, écrit Guy Cogeval, « manifeste dans *L'Amour des âmes* une croyance déterminée dans la fusion du masculin et du féminin à travers l'amour absolu. Les protagonistes de sa vision sont comme transfigurés par une mise en scène wagnérienne (...) les deux amants sont en lévitation, insensibles à la matière qui les environne comme au temps qui passe. Les volutes éthérées qui naissent d'un cloaque originel se consomment au-dessus de leurs têtes en torrents de feu, et ajoutent à cette recherche de l'androgynie originelle la touche parsifalesque du souvenir de Pentecôte ». « Cf G. Cogeval, « Les Cycles de la vie » Exposition *Paradis perdu : l'Europe symboliste*, Paris, Flammarion, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1995, p. 355, illustration n° 437). Vision qui n'a rien à envier à celle que Gautier introduisait trente-cinq années auparavant dans *Spirite*.
94. *Spirite*, p. 189.

LE THEATRE DU PEUPLE, PIERROT et LES ENFANTS DU PARADIS

Gautier a été critique dramatique pendant plus de la moitié de sa vie. De 1836, jusqu'en 1872, année de sa mort, il écrit pour *Le Monde dramatique*, *La Presse*, *Le Moniteur universel*, *La Gazette de Paris*.....Il a exercé ce métier avec plus ou moins de bonne volonté, le traitant quelquefois comme un travail à accomplir et qui ramène des récompenses financières. Souvent négatif envers le théâtre traditionnel, Gautier soutient vigoureusement son ami Victor Hugo à la sortie d'*Hernani* en 1830¹. Néanmoins, il évite de s'aligner complètement avec les idées de l'école romantique, préférant poursuivre un itinéraire plutôt personnel. Il est intéressant de noter que son *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*², une collection d'articles critiques sur divers spectacles, pour la plupart ayant eu lieu à Paris, s'étend de 1837 à 1852, une période de quinze ans seulement, comme le fait remarquer Jean-Claude Yon³. En parcourant les pages de cet ouvrage, on constate que les goûts de Gautier sont variés. Pour lui l'art dramatique signifie toutes sortes de spectacles : de l'opéra au théâtre légitime en passant par le spectacle dit populaire. Pendant la période en question, il fréquente un théâtre en particulier avec beaucoup de plaisir, le théâtre des Funambules. C'est pendant les années 1830 et 1840 qu'il contribue à créer l'image d'un personnage d'une envergure théâtrale et littéraire certaine : il s'agit de Pierrot. En dehors de ses nombreux articles traitant de Pierrot, trois textes sont également à considérer dans cette perspective : *Mademoiselle de Maupin*, publié à la fin de 1835, son article publié d'abord dans *La Revue de Paris* en 1842, intitulé « Shakespeare aux Funambules », et *Pierrot posthume*, qui date de 1847. Cette présentation a pour but d'esquisser le portrait de Pierrot que Gautier nous lègue et d'évaluer son apport au développement de la légende historique et du mythe littéraire⁴.

Afin d'établir un cadre pour cette discussion, il est nécessaire de saisir l'idée du théâtre idéal si cher à Gautier et qui est le seul théâtre digne, selon lui, de Pierrot. Nous découvrons ce concept dans *Mademoiselle de Maupin*, où l'auteur insère l'épisode du théâtre shakespearien.

Dans un roman où l'auteur joue sur le thème de l'androgynie, la pièce comique de Shakespeare, *Comme il vous plaira*, permet une exposition approfondie de l'aspect double du personnage théâtral. Gautier plaide pour un théâtre fantastique où l'acteur est libre des contraintes habituelles. A la différence du théâtre classique, l'œuvre théâtrale n'est pas fixée à l'avance. Dans la tradition de la *commedia dell'arte*, le dialogue s'improvise et le rôle se forme au cours de la pièce.

Les personnages ne sont d'aucun temps ni d'aucun pays,

mais contiennent des caractéristiques de tous les pays, aspect universel qui souligne

leur popularité sociale. Le rôle de Rosalinde/Ganymède permet de dévoiler l'identité de Théodore de Sérannes et d'apaiser enfin l'ennui romantique de d'Albert. L'œuvre de Shakespeare et la *commedia dell'arte* sont des éléments de base pour toute analyse du théâtre selon Gautier. A ce propos il s'exprime sur la capacité de représenter sur scène un microcosme de la vie :

Ce pêle-mêle et ce désordre apparents se trouvent, au bout du compte, rendre plus exactement la vie réelle sous ses allures fantasques que le drame de mœurs le plus minutieusement étudié. - Tout homme renferme en soi l'humanité entière, et en écrivant ce qui lui vient à la tête il réussit mieux qu'en copiant à la loupe les objets placés en dehors de lui.⁶

Nous avons vu les rôles respectifs de l'acteur et de l'auteur dans ce théâtre. Gautier envisage aussi le rôle primordial pour l'audience. Ce n'est pas « l'honnête public »,⁷ autrement dit les habitués du théâtre classique, qui sait apprécier le génie de ce spectacle, mais plutôt

un public en veste, naïf comme un enfant

et capable de comprendre

la fantaisie avec une merveilleuse facilité⁸.

Il s'agit clairement d'un théâtre pour le peuple ; nous entrons maintenant aux Funambules.

Dans ce contexte, le personnage de Pierrot s'insère comme un représentant des classes sociales inférieures. Le Pierrot tel que nous le trouvons au dix-neuvième siècle, a ses origines dans la seconde moitié du seizième siècle, et notamment chez Pedrolino et Pulcinella. A partir de la fin du dix-septième et jusqu'au milieu du dix-neuvième siècle, Pierrot oscille entre l'agilité et l'astuce d'Arlequin et la lourdeur de Pedrolino⁹. Le dix-neuvième siècle marque une période de mutation exceptionnelle.¹⁰ Jules Janin commente dans le détail les rapports entre Pierrot et le peuple. En évoquant le tableau célèbre de Watteau, dont la date n'est pas connue, mais qui remonte au début du dix-huitième siècle, J. Janin traite Pierrot de Gilles et l'identifie avec Deburau :

Gilles, ce n'est pas tel ou tel homme avec un nom propre ou une position sociale déterminée ; Gilles, c'est le peuple. Gilles tour à tour joyeux, triste, malade, bien portant, battant, battu, musicien, poète, niais, toujours pauvre, comme est le peuple, c'est le peuple que Deburau représente dans tous ses drames (...)¹¹.

Jean-Gaspard Deburau (1796-1846) est le mime dont la réputation traverse le dix-neuvième siècle. Ses représentations au théâtre des Funambules ont marqué l'art de la pantomime dans les années 1820 et 1830. Son nom est synonyme de Pierrot, étant le créateur du personnage sur scène, à l'instar de Frédérick Lemaître,

dont le nom était synonyme de Robert Macaire et de Kean à la même époque. L'acteur du théâtre légitime était fêté pour ses talents artistiques sur scène, mais également pour l'aspect plus ou moins scandaleux de sa vie privée. L'intérêt public porté au procès de Deburau en est un témoignage important. En 1836, Jean-Gaspard Deburau est accusé de l'homicide d'un jeune apprenti, qu'il avait battu avec sa canne. Celui-ci aurait insulté la compagne du mime. Selon la légende¹², le public se serait précipité au tribunal pour enfin entendre parler l'artiste.

Gautier hérite donc d'un riche héritage. Entre la fin des années 1830 et 1847, il commente plusieurs représentations de Deburau et de son successeur Paul Legrand. Deburau avait apporté ses propres modifications au costume de Pierrot. Il s'est débarrassé du col traditionnel du Pierrot, tel que nous le constatons dans le tableau de Watteau et il a remplacé le chapeau blanc à larges bords par un serre-tête noir.¹³ Gautier tenait énormément à l'image de Pierrot créée par Deburau. Lorsqu'en août 1846, peu de temps après la mort de Deburau son successeur a endossé un costume moins traditionnel, la réaction du critique a été vive :

Eh quoi ! monsieur Paul, vous qui avez la noble ambition d'être un Pierrot, vous commencez votre carrière par dépouiller le type que vous voulez représenter de ses vêtements traditionnels ! Un Pierrot sans casaque blanche à gros boutons, sans pantalon flottant, sans serre-tête noir faisant ressortir les oreilles comme deux anses ! cela se conçoit-il ? Pensez-vous qu'il suffise de s'enfanimer la figure et les mains pour mériter ce grand titre ?¹⁴

Deburau changeait lui-même les habits traditionnels de Pierrot pour les habits d'un soldat français dans *Pierrot en Afrique*, représenté au théâtre des Funambules en 1842¹⁵. Les visites de Gautier au théâtre où Deburau, toujours dans le costume de Pierrot, interprétait des rôles nombreux et variés lui ont révélé la nature collective de ce théâtre. Pour Gautier, Pierrot peut renfermer une partie importante de l'humanité entière,¹⁶ commentaire qui rappelle le rôle de l'auteur dramatique tel que le lecteur le découvre dans *Mademoiselle de Maupin*.¹⁷

Afin d'entrer un peu plus dans le détail de la discussion, analysons l'évolution de Pierrot dans « Shakespeare aux Funambules ». Le Pierrot loué dans l'article de 1842 est sans aucun doute un personnage complexe, et capable de parler, développement important du clown muet de la *commedia dell'arte*. Gautier le décrit ainsi :

Pauvre Pierrot, quel triste situation(sic) ! toujours battu, jamais payé, mangeant peu, mais rarement, il n'est pas étonnant qu'il soit un peu pâli, on le serait à moins¹⁸.

Il devient tour à tour amoureux, violent, assassin, amant, marié, et finit par se faire assassiner à la fin de la pièce. Pour Gautier, Pierrot est la personnification de l'opprimé :

Pierrot est le symbole du prolétaire, le type du peuple : (...)il prend sur son repos et cultive son âme au seul moment où s'arrête la grêle des gifles(sic) et des calottes.¹⁹

La pièce évoquée dans la critique élogieuse de Gautier, *Marchand d'habits*²⁰ est signée par un certain Antoine-Emmanuel Cot d'Ordan, régisseur au théâtre des Funambules en 1842. Cette pièce a connu un succès très limité, se faisant représenter seulement sept fois.²¹ En tant que représentant de la classe sociale inférieure, le Pierrot de Cot d'Ordan traverse les bornes de l'étiquette en courtisant une grande dame. Afin d'obtenir un costume convenable pour le bal où est présente la duchesse,

immense pantalon à la cosaque, frac vert pomme et faux-col²²

qu'il est incapable de payer, Pierrot finit par assassiner le marchand d'habits. Adoptant la mine d'un homme du monde, il réussit à toucher le cœur de la grande dame, et passe la soirée la plus merveilleuse de sa vie, profitant de sa nouvelle finesse pour faire la cour à d'autres aristocrates, qui tombent toutes sous son charme. Loin de se repentir de son crime, Pierrot semble l'avoir oublié jusqu'au moment où le spectre du marchand d'habits réapparaît à plusieurs reprises pour le hanter. Pierrot réagit en donnant des coups de bâton au fantôme, qui disparaît momentanément dans le parquet du théâtre afin de réapparaître dans la scène suivante. Ayant perdu au jeu au cours de la soirée, et sans le sou, Pierrot essaie de revendre ses habits au spectre, tentative qui échoue et qui le pousse à quémander de l'argent en mentant à son maître Cassandre. Ensuite, grâce à une richesse nouvellement acquise, Pierrot est sur le point d'épouser la duchesse lorsque le fantôme intervient et le poignarde, à l'horreur des invités au mariage. L'histoire, que Gautier traite d'un

étrange drame, mêlé de rire et de terreur²³

est le sujet d'une fine analyse. Type d'allégorie aux résonances shakespeariennes, *Marchand d'habits*

fait voir clairement le danger qu'il y a pour des duchesses à épouser des pierrots sans prendre d'informations, et invite les spectateurs à mettre plus de circonspection dans leurs relations sociales.²⁴

Ce jugement moral est à contrebalancer avec son élément shakespearien, le mélange des genres, et surtout l'aspect fantastique de l'ouvrage, ce qui fait penser à *Macbeth* et à *Hamlet*.

Il ne faut pas oublier que le Gilles de Watteau est surtout un personnage à l'air triste. Sa mélancolie est d'autant plus remarquable qu'il est entouré de personnages gais de la *commedia dell'arte*. C'est un élément que Gautier commente dans le détail chez le Pierrot du *Marchand d'habits*. Au début de la pièce, il est mélancolique.²⁵ Qui plus

est, Pierrot a un côté sinistre, dangereux ; il est prêt à mentir et même à tuer pour obtenir ce qu'il veut. Le manque de remords chez lui pour son crime met en relief une certaine immoralité que Gautier trouve fascinante et qu'il s'efforcera de reproduire dans son *Pierrot posthume*,²⁶ arlequinade²⁷ en un acte et en vers, rédigée avec la collaboration de Paul Siraudin. Gautier attire l'attention du public sur l'aspect universel de son Pierrot et des autres acteurs de la *commedia dell'arte* ; cette fois-ci , il s'agit d'un Pierrot parlant qui s'adresse aux spectateurs à la fin de la pièce :

Pardonnez à Pierrot d'avoir pris la parole.
D'ordinaire je mime et grimace mon rôle
(...)
C'est la farce éternelle aux mêmes personnages
L'immortel quatuor, qu'ont aimé tous les âges,
Car toujours sous leur noir, leur plâtre ou leur carmin
Les masques convenus ont le profil humain.²⁸

La quasi-mort de Pierrot est traitée sur un ton léger. La pendaison n'est pas achevée, la corde étant coupée avant l'expiration de Pierrot. Il réapparaît à Paris où il découvre la liaison entre sa femme et Arlequin. Voulant à tout prix usurper son rival, Pierrot demande l'aide du docteur, qui lui prescrit un élixir de longue vie. En attendant, Arlequin cherche à se débarrasser de Pierrot en lui faisant avaler une souris. Il profite de la surprise de Pierrot pour lui voler son élixir. Colombine, l'objet d'amour des deux hommes, se plaît à les rendre jaloux. La souris, symbole de l'âme d'Arlequin, éprise de la beauté de Colombine, est avalée par Pierrot, dans une pièce où la bastonnade s'exerce pour prouver à Pierrot sa propre existence. La fin heureuse suggère que Gautier ne cherchait pas à faire une pièce moralisatrice. *Pierrot posthume* n'appartient donc pas à la même lignée que la pièce de Cot d'Ordan évoquée par Gautier dans « Shakespeare aux Funambules ». Néanmoins le thème de la mort de Pierrot est souligné à plusieurs reprises dans l'ouvrage et surtout dans la scène 7, où il essaie de composer sa propre notice chronologique. Il est important de rappeler la mort de Jean-Gaspard Deburau en 1846²⁹. Cet événement regretté par Gautier a sans doute influencé la rédaction de *Pierrot posthume*.

Il était néanmoins à la mode pour les écrivains de l'époque de se faire représenter dans les théâtres populaires. En 1846, Champfleury a signé son *Pierrot, valet de la Mort*, dont Gautier avait fait la critique à sa sortie. En guise d'introduction à la pièce de Champfleury, Gautier rappelle le décès du mime célèbre :

L'élite de la société parisienne s'était portée vendredi dernier au théâtre illustré par feu Deburau. Il y avait dans cet empressement un hommage à ce grand souvenir, et, de plus, une double espérance. Pierrot renaîtra-t-il de ses cendres ? La pantomime est-elle morte après lui, comme la tragédie après Talma ? Telle était la question.³⁰

Nombreux sont les critiques qui ont étudié de près les influences de la pièce de

Champfleury sur *Pierrot posthume*.³¹ Il semble que la mort de Deburau ait marqué la fin d'une étape importante pour le théâtre des Funambules, du moins selon l'avis de Gautier. Le style particulier de Paul Legrand n'a pas toujours trouvé faveur auprès de Gautier. Pour lui, l'essentiel du personnage de Pierrot a été cristallisé chez Deburau.

La fascination de Gautier pour l'aspect mythique de Pierrot traverse le dix-neuvième siècle, notamment chez Banville et Paul Hugounet³² et renaît au vingtième siècle sous la forme cinématographique des *Enfants du paradis*, sorti en 1945. L'idée originale du film, celle d'une étude comparative du mime Deburau avec l'acteur Frédérick Lemaître, est née d'une rencontre entre les directeurs du film et Jean-Louis Barrault. Celui-ci, qui joue le mime dans le film, leur a raconté le fait divers concernant le procès de Deburau. Le film rend hommage à l'art de Deburau ; rappelons que la seconde partie s'appelle « L'Homme blanc ». Dans leur représentation du monde du théâtre des années 1830 et 1840, Carné et Prévert ont fait coïncider les carrières de Deburau et de Lemaître. C'est en fait l'acteur, joué par Pierre Brasseur, qui évoque le nom de Gautier par rapport au jeu célèbre du mime. Dans une scène qui a lieu tout au début de la deuxième époque du film, Frédérick s'irrite contre la popularité du mime :

On entend ça. Baptiste. As-tu vu Baptiste ? Jusqu'à Théophile Gautier qui s'en mêle. Allez voir Baptiste. Allez voir *Chand d'habits*, un chef d'œuvre. Oh, une pantomime un chef d'œuvre, il exagère Théophile.

Lemaître se réfère sans doute à « Skakespeare aux Funambules », publié d'abord dans la presse parisienne. Carné et Prévert reproduisent deux scènes de *Marchand d'habits* dans le film. La première est celle où Pierrot se procure les vêtements nécessaires pour accéder au bal en tuant le marchand d'habits. La seconde scène se passe au bal, en alternance avec une conversation entre Frédérick et Garance qui participent à la pantomime. Dans le film, l'audience rappelle Baptiste lorsqu'il quitte la scène d'une façon inattendue.

La contribution de Gautier au mythe de Pierrot est considérable. Avec Jules Janin, Gautier identifie Pierrot comme appartenant au peuple. Rapprochant les types de la *commedia dell'arte* de *La Comédie humaine* de Balzac mais en plus petit, Gautier insiste sur le fait que le personnage de Pierrot est le représentant par excellence du peuple :

Pierrot est pâle, grêle, vêtu d'habits blafards, toujours affamé et toujours battu, l'esclave antique, le prolétaire, le paria, l'être passif et déshérité qui assiste, morne et sournois, aux orgies et aux folies de ses maîtres³³.

Néanmoins son art atteint les plus hauts degrés de l'art théâtral. En tant que critique et auteur dramatique, Gautier explore les différents aspects de Pierrot, un personnage capable d'exprimer les désirs du peuple. Comme le dit Baptiste dans *Les*

Enfants du paradis, ouvrage à la griffe de Gautier,

le peuple a de grans rêves ; je suis comme eux,

Pierrot aspire toujours à une vie meilleure. Il s'agit d'un point de vue romantique sur ce personnage qui semble avoir découvert le secret de l'immortalité. Battu, moqué et moqueur, et sur le point de mourir, il renaît, comme par miracle. Son pouvoir se trouve dans sa capacité de transcender les normes du rôle théâtral et d'entraîner le spectateur dans un monde imaginaire et irréaliste et où la scène, la salle, et l'auteur se réunissent pour célébrer l'art.

Leisha ASHDAWN-LECOINTRE
Massey University
Palmerston North, Nouvelle-Zélande

NOTES

1. Voir à ce propos *Histoire du romantisme*, Paris, Flammarion, sd, ouvrage inachevé, écrit à la fin de la vie de Gautier où l'auteur jette un regard plutôt introspectif sur la période d'*Hernani*.
2. Faute des comptes rendus originaux des pièces, nous avons recours à cette collection qui a pour mérite de rassembler une partie importante de la critique théâtrale de Gautier. La fiabilité de cet ouvrage a été néanmoins mise en doute. Patrick Berthier en résume les aspects négatifs dans une étude récente. Voir son chapitre intitulé « Gautier journaliste » dans *Relire Théophile Gautier, le Plaisir du texte*, éd. Freeman G. Henry, Amsterdam Atlanta Georgia, Rodopi, 1998, p. 49-72 et surtout p. 58.
3. Voir son chapitre « Gautier feuilletoniste : le regard d'un écrivain romantique sur le théâtre » dans Stéphane Guégan et Jean-Claude Yon, *Théophile Gautier, la critique en liberté*, Les Dossiers du musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux, 1997, p. 114-129, et surtout, note 8, p. 129.
4. Parmi des études critiques récentes en rapport avec ce thème, nous notons surtout le chapitre de Robert Storey, « Pierrot posthume : Théophile Gautier » dans *Pierrots on the Stage of Desire, Nineteenth-Century French Literary Artists and the Comic Pantomime*, Princeton, University Press, 1985. Le mérite de ce travail est de faire ressortir le développement littéraire du personnage et de la pantomime au cours du dix-neuvième siècle. Dès le début de son étude, R. Storey souligne le but de l'ouvrage, et en se concentrant sur l'aspect historique de la question, laisse de côté l'idée de la légende littéraire. Louisa Jones se concentre presque exclusivement sur cet aspect dans *Sad Clowns and Pale Pierrots, Literature and the Popular Comic Arts in 19th-Century France*, Kentucky, French Forum, 1984. Les deux textes se complètent d'une façon étonnante, comme le note d'ailleurs Robert Storey dans la préface de son ouvrage. L'important travail de Claude-Book-Senninger, *Théophile Gautier auteur dramatique*, Paris, Nizet, 1972, consacre un long chapitre aux rapports entre Gautier et la pantomime, tout comme Anne Ubersfeld dans son *Théophile Gautier*, Paris, Stock, 1972. De nos jours, l'étude la plus récente, du moins à notre connaissance, est celle de Jean-Claude Yon, *op. cit.* Il nous semble que la critique n'a pas vraiment pris en compte les rapports intimes entre le théâtre idéal selon Gautier et son concept de Pierrot.
5. Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Gallimard, 1973, p. 272. Toute citation est tirée de cette édition du texte.
6. P. 275.
7. P. 271.
8. « Shakspeare (sic) aux Funambules » dans *Souvenirs de Théâtre, d'Art et de Critique*, Paris, Fasquelle, 1902. Toute citation renvoie désormais à cette édition du texte.

9. Naomi Ritter, *At as Spectacle, Images of the Entertainer since Romanticism*, Columbia, University of Missouri Press, 1989, p. 189.
10. A notre point de vue, les deux études de Robert Storey, *Pierrot : A Critical History of a Mask*, Princeton, Princeton University Press, 1978, et *Pierrot on the Stage of desire*, *op.cit.*, constituent l'œuvre la plus détaillée et la plus fiable.
11. Jules Janin, *Deburau, Histoire du théâtre à quatre sous*, Paris, Editions d'aujourd'hui, 1881, p.75.
12. Pour de plus amples renseignements concernant le procès de Deburau, voir Helen Buttel, *Intersecting Discourses in « Les Enfants du paradis »*, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1983, note 2, p. 44.
13. Voir Louisa Jones, *op. cit.*, p. 43.
14. *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Réimpression de l'édition de Leipzig, 1858-1859, Genève, Slatkine, 1968, tome IV, p. 318.
15. Gautier en fait le compte rendu, dans *Histoire de l'art...., op. cit.*, tome II, p.266-269.
16. *Ibid.*, tome VI, p. 27-28.
17. Pour une intéressante discussion de cet aspect du sujet, voir Françoise Court-Perez, *Gautier, un romantique ironique, Sur l'esprit de Gautier*, Paris, Champion, coll. Romantisme et Modernités, 1998, p. 238.
18. « Shakspeare aux Funambules », *op. cit.*, p. 57.
19. *Histoire de l'art.... op. cit.*, tome IV, p. 27. Ce commentaire fait partie d'un compte rendu concernant *Pierrot pendu* de Champfleury.
20. Robert Storey se réfère ainsi à la pièce : *Le Marchand d'habits : pantomime en quatre tableaux*, dans *Pierrot : A Critical History of a Mask*, *op. cit.*, p. 103, 105 et encore dans *Pierrots on the stage of Desire*, *op. cit.*, p. 42.
21. Voir Robert Storey : *Pierrot : A Critical... op. cit.*, p. 103. D'après Robert Storey, ce n'est pas Deburau qui aurait joué le rôle de Pierrot, mais Paul Legrand. Cet avis est vigoureusement partagé par Tristan Rémy dans son étude biographique du mime, *Jean-Gaspard Deburau*, Paris, L'Arche, 1954. Selon T. Rémy : « Jean-Gaspard ne joua pas dans cette pantomime. Il ne pouvait interpréter le rôle d'un assassin. Il était demeuré sous le coup du drame qui l'avait rendu, quelques années plus tôt, tristement célèbre » (p. 174). Néanmoins, la légende veut que ce soit Deburau. Voilà une digression sur l'histoire de cette pièce où le mythe l'emporte sur les faits historiques, thème qui serait intéressant à poursuivre. Selon l'étude de Louis Péricaud, *Le Théâtre des Funambules, ses mimes, ses actions et ses pantomimes depuis sa fondation jusqu'à sa démolition*, Paris, Léon Sapin, 1897, p. 251-257, le manque de succès de cette pièce s'explique par le fait que Deburau (et non pas Legrand) n'aimait pas son rôle. En 1853, Charles Bridault et Paul Legrand ont refait la pièce sous le titre *Mort et remords ou les inconvenients d'assassiner un marchand d'habits grêlé*. Ces derniers ont joui d'un grand succès aux Folies-Nouvelles. En 1896, Catulle Mendès s'est inspiré du feuilleton détaillé et imagé de Théophile Gautier pour écrire son *Chand d'habits*. C'est Louis Péricaud qui était propriétaire du manuscrit original du *Marchand d'habits*, mais il a été vendu, en 1907, lors de la vente de la bibliothèque Louis Péricaud. Nous tenons à remercier Madame Michèle Thomas, bibliothécaire au Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque Nationale de France, d'avoir bien voulu faire des recherches approfondies sur l'évolution du *Marchand d'habits* au dix-neuvième siècle.
22. P. 59.
23. P. 64.
24. P. 67.
25. P. 57.
26. Dans une étude assez récente on lit l'histoire des représentations successives de la pièce. D'abord représentée aux Funambules en octobre 1847, la pièce est reprise au Vaudeville pour marquer l'anniversaire de l'auteur en 1864. Aspect intéressant pour nous, Gautier, avec d'autres membres de sa famille, a joué sa propre pièce l'année précédente. Voir Anne Übersfeld, *op.cit.*
27. Ida Rampolla del Tindaro, dans son *Prologhi, Arlecchinate, Balletti di Théophile Gautier*, Palermo, A. Cappugi & Figli, 1974, p. 53, parle de l'emploi de cette forme théâtrale adoptée par Gautier.
28. *Pierrot posthume*, dans *Théâtre, Mystère, Comédies et Ballets*, Paris, Fasquelle, 1905, scène XVI, p. 203. Toute citation renvoie à cette édition.
29. Voir I. Rampolla del Tindaro, *op. cit.*

30. *Histoire de l'art*, tome IV, p. 338.
31. A ce propos, se référer surtout à Claude Book-Senninger, *op. cit.* et à Ida Rampolla del Tindaro, *op. cit.*
32. Se référer surtout à Théodore de Banville, *Le Baiser*, Paris, Charpentier, 1888, et à son œuvre inédite : *Les Anciens funambules au boulevard du Temple*. Concernant l'apport de Paul Hugounet, consulter son ouvrage *Mimes et Pierrots. Notes et documents inédits pour servir à l'histoire de la pantomime*, Paris, Librairie Fischbacher, 1889.
33. Cité par Paul Hippeau dans *Pantomimes de Gaspard et Charles Deburau*,

DEUX ŒUVRES À L'ATMOSPHÈRE GAUTIERISTE : CYRANO DE BERGERAC ET LES ENFANTS DU PARADIS

Le mot d'*atmosphère* est peu de mise dans les études littéraires pour autant que celles-ci prétendent à une certaine rigueur. Cependant nous l'avons choisi pour caractériser les rapports intertextuels entre l'œuvre de Théophile Gautier, prise en sa totalité, et deux œuvres « néo-romantiques », l'une théâtrale l'autre cinématographique. En effet, en dépit de quelques rapprochements ponctuels repérables avec les méthodes traditionnelles de la philologie, pour l'essentiel ces rapports restent diffus, ils portent sur « le monde imaginaire » des œuvres plutôt que sur tel ou tel fragment de celles-ci, et par conséquent ils sont difficiles à prouver avec des citations exactes.

Il y a une raison plus spéciale qui nous fait choisir le mot « atmosphère » pour désigner les rapports en question. L'atmosphère, c'est un certain état de *l'air*, quelque chose qui est lié au sentiment cénestésique de l'homme (la façon dont « on respire ») ; et c'est bien à ce niveau-là, au niveau des facilités ou difficultés qu'ont les personnages à s'affirmer, à faire ou ne pas faire certains actes, à manifester certains « penchants » ou « traits de caractères », que la proximité — qui n'est pas du tout due au hasard — des ces œuvres ressort avec le plus de force. L'atmosphère donc, c'est un milieu spécifiquement esthétique, produit par l'écrivain ou l'artiste, où sont placés les personnages et qui définit leurs possibilités existentielles et les critères de leur valeur.

Sur le plan des contacts littéraires tels qu'on a l'habitude de les entendre, le dossier est plutôt mince. Certes, les deux œuvres en question se recoupent par leur thématique avec certains textes de Gautier ; mais est-ce qu'elles se réfèrent d'une manière tant soit peu conséquente à ces textes précis ? Cela semble invérifiable dans le cas de *Cyrano de Bergerac* (1897) d'Edmond Rostand : même si cette célèbre pièce met en scène le personnage « exhumé » par Gautier dans l'un de ses *Grotesques*, les peu nombreuses coïncidences concrètes entre les deux textes relèvent plutôt des lieux communs concernant la biographie du poète breton (le nez démesuré, les multiples duels causés par cette particularité anatomique, l'épisode de « plagiat » fait par Molière à une pièce de Cyrano...)¹.

Le cas du film de Marcel Carné et Jacques Prévert, *Les Enfants du paradis* (1945), semble plus intéressant de ce point de vue. Dans ses mémoires *Ma vie à belles dents*, Marcel Carné raconte l'histoire de ce film, qui s'intitulait initialement *Les Funambules* (d'après le nom d'un théâtre) ; son récit contient entre autres quelques indications bibliographiques :

Je devais découvrir dans l'une d'elles [il s'agit des librairies où Carné cherchait des ouvrages relatifs au théâtre de l'époque romantique] un livre de Jules Janin que [sic] le menu peuple appelait paradis l'amphithéâtre d'une salle de spectacle. Ce qui nous aidera plus tard à trouver le titre du film. Un autre livre de Théophile Gautier parlait de *Chand d'habits* comme d'un chef-d'œuvre².

Le « livre de Jules Janin », c'est sans aucun doute son *Deburau : histoire du théâtre à quatre sous* (1832), dans l'édition de 1881 préfacée par Arsène Houssaye ; et le « livre de Théophile Gautier » doit bien être soit *l'Art moderne* soit *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, l'un des deux recueils qui reprennent un article publié initialement dans *la Revue de Paris* le 4 septembre 1842 et intitulé « Shakespeare [sic] aux Funambules ». Le texte se présente comme un compte-rendu détaillé, terminé par une « analyse » allégorique et plus ou moins parodique, d'un spectacle du théâtre des Funambules, *Marchand d'habits*. Dans le film, cet article est brièvement mentionné par l'un des personnages, Frédérick Lemaître :

As-tu vu Baptiste ! Jusqu'à Théophile Gautier qui s'en mêle : allez voir Baptiste ! Allez voir 'Chand d'habits ! Un chef d'œuvre ! Une pantomime. Un chef d'œuvre. Il exagère Théophile⁴.

L'histoire de ce texte apparemment critique est elle-même fort curieuse. Robert E.Storey, s'appuyant sur un témoignage de Champfleury et sur la date tardive (17.10.1842) de l'autorisation de censure du spectacle des Funambules, soutient que l'article de Gautier a précédé le spectacle et lui a fourni une « histoire » d'après laquelle le scénariste des Funambules Cot d'Ordan a fait un scénario de pantomime⁵. En effet, le spectacle « rapporté » par Gautier n'est pas à proprement parler une pantomime, car il contient toute une scène en dialogues comiques (l'épisode où Pierrot extorque de l'argent à Cassandre) ; et en plus, une réplique récurrente, les mots d'un spectre disant à Pierrot son meurtrier, « d'une voix caverneuse : *marrchand d'habits !* ». C'est donc Théophile Gautier en personne qui aurait été à l'origine du spectacle, lequel présente « un cas spécial » et « non-typique » de la production scénique des Funambules⁶.

Quel que soit le rapport entre l'article de Gautier et le spectacle des Funambules, ce texte, *Shakespeare aux Funambules*, certainement connu de Carné et Prévert, constitue un intertexte de première importance de leur film. Ainsi, les éloges du public populaire du théâtre des Funambules

(un public en veste, en blouse, en chemise, sans chemise souvent, les bras nus, la casquette sur l'oreille, mais naïf comme un enfant à qui l'on conte la *Barbe bleue*, se laissant aller bonnement à la fiction du poète, — oui du poète, — acceptant tout, à condition d'être amusé ; un véritable public, comprenant la fantaisie avec une merveilleuse facilité...) ⁹

y semblent résumés par le directeur des Funambules :

Et quel public ! Il est pauvre, bien sûr, mais il est en or, mon public. Tenez, regardez-les, là-haut, au Paradis » ¹⁰,

et surtout dans les images de ce public, de ses réactions spontanées et généreuses. L'idée essentielle du texte de Gautier, énoncée dans son titre — « Shakespeare aux Funambules », c'est-à-dire une affinité entre le théâtre populaire de boulevard et les

chefs-d'œuvre shakespeariennes — est discrètement reprise dans une réplique de Baptiste Debureau, protagoniste du film :

On pourrait faire aussi une jolie pantomime avec *Othello* ».

Le sujet même de *Marchand d'habits* est utilisé par les auteurs du film, dans l'épisode où l'on voit représenter sur le théâtre quelques scènes du spectacle, assez proches de la description qu'en donne Gautier ; le thème du meurtre du marchand d'habits est rejoué sur un plan « réaliste » par le poète-assassin Lacenaire, et sur un plan symbolique, par Baptiste, interprète de Pierrot, qui dans un épisode final (qui finalement n'a pas été filmé), poursuivant désespérément sa bien-aimée Garance à travers la foule en carnaval, assomme d'un bâton le véritable marchand d'habits qui cherchait à le retenir¹². On peut dire que *Marchand d'habits*, résumé et arrangé chez Gautier, décomposé et fragmenté chez Carné et Prévert, est réintégré à leur film en tant qu'un hypotexte générateur, à peine visible mais régissant sa structure symbolique.

Ceci dit, si les rapports entre les deux œuvres qui nous intéressent avec l'œuvre de Gautier se bornaient aux points de contact qu'on vient d'indiquer, il ne pourrait s'agir dans le meilleur des cas, et uniquement pour *Les Enfants du paradis*, que d'une intertextualité curieuse mais peu révélatrice en elle-même. Si néanmoins nous nous croyons autorisé à parler d'une « atmosphère gautieriste » qui serait propre à *Cyrano de Bergerac* et *Les Enfants du paradis*, c'est qu'on y retrouve quelques traits généraux et fondamentaux de tout un monde imaginaire de cet écrivain.

On va essayer de décrire brièvement ces traits.

1. La couleur historique. *Cyrano de Bergerac* et *Les Enfants du paradis* sont des œuvres dont l'action se situe à une époque passée de l'histoire de France. Or, le procédé dominant, voire unique, de représentation de cette époque, consiste dans les deux cas en une reconstitution de sa « couleur » *culturelle*. Les auteurs se soucient peu de mettre en scène des conflits sociaux et politiques ou même des intrigues de la cour ; cette « histoire »-là est totalement absente du film de Carné et Prévert¹³, et chez Rostand elle se réduit à un cadre purement conventionnel de certaines scènes (la présence *invisible* du cardinal de Richelieu à un spectacle de l'Hôtel de Bourgogne ; le siège d'Arras, où les braves « cadets de Gascogne » s'affrontent à d'assez vagues Espagnols). En revanche, de nombreux détails de la vie littéraire et théâtrale sont abondamment disséminés au long des deux textes, de façon à créer une véritable ambiance artistique. *Cyrano de Bergerac* commence par la représentation sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne d'une pièce de Baro, ce qui donne le prétexte de citer les noms et les œuvres d'autres auteurs et artistes de l'époque, comme « monsieur de Corneille [...] arrivé de Rouen »¹⁴, Callot, Saint-Amant, Chapelain, Cervantes, Gassendi, Descartes, Molière... ; viennent s'y joindre des noms de convention et autres *topoi* de la poésie baroque (Cloris, Philis, Pyrame, le Tendre...) ; on parle de la préciosité, on édite les

premières gazettes, on compose des ballades... Dans *Les Enfants du paradis*, la couleur de l'époque (moins exactement datée que chez Rostand : il peut s'agir de toute l'époque « romantique », de 1823, année de la réalisation de *L'Auberge des Adrets* montrée dans l'un des épisodes du film, et jusqu'à 1842 dont date *Marchand d'habits* aux Funambules et l'article de Gautier) n'est faite que des références artistiques et littéraires, ses héros principaux renvoient aux figures réelles de l'histoire de l'art et de la littérature : le comédien Frédéric Lemaître, le mime Baptiste Deburau¹⁶, le poète-assassin Pierre-François Lacenaire¹⁷. On assiste à plusieurs spectacles du théâtre des Funambules, à la première de *L'Auberge des Adrets* où Frédéric improvise son célèbre personnage de Robert Macaire ; le même Frédéric rêve de jouer Shakespeare, encore peu connu en France (référence implicite à la querelle des classiques et romantiques, et bien entendu à l'article de Gautier « Shakespeare aux Funambules »), et finalement sort sur la scène dans le rôle d'Othello ; un élément de première importance de ce milieu historique, c'est le boulevard du Temple — le boulevard du Crime, comme on l'appelait à l'époque — où se passent plusieurs scènes du film, y compris la dernière scène du carnaval, ce paroxysme de la vie spectaculaire du vieux Paris¹⁸.

Or, cette stratégie de reconstitution d'une époque historique a été pour la première fois (du moins en France) élaborée et mise en œuvre par Victor Hugo (*Notre-Dame de Paris*) et ensuite par Théophile Gautier en plusieurs romans et nouvelles historiques, tels *Le Roman de la momie* et surtout *Le Capitaine Fracasse*. Qu'on se rappelle, dans cette dernière œuvre, les descriptions des spectacles typiques d'un théâtre ambulancier des années 1630 (c'est l'époque de Cyrano !), le tableau pittoresque du Pont-Neuf, les multiples évocations des auteurs bien connus à l'époque (Scudéry, Corneille, Caldéron, d'Urfé, Maynard, etc.). En prenant le parti de la culture contre la politique, Gautier a beaucoup contribué à renouveler le roman historique français¹⁹, et les résultats de son expérience ont été largement exploités par Edmond Rostand et Marcel Carné et Jacques Prévert²⁰.

2. L'utopie nostalgique de l'art. Les deux époques auxquelles renvoient respectivement *Cyrano de Bergerac* et *Les Enfants du paradis*, ont une « couleur » spécifique chez Gautier. Il s'agit de ses époques favorites. Si la première moitié du XVII^e siècle (précédant le froid classicisme du règne de Louis XIV) était pour Gautier dès sa jeunesse une époque essentiellement poétique, qu'il devait peindre bien plus tard dans *Le Capitaine Fracasse*, les années 20—30 du XIX^e siècle n'ont acquis pour lui une valeur analogue que vers la fin de sa vie, comme en témoigne *L'Histoire du romantisme* :

Les générations actuelles doivent se figurer difficilement l'effervescence des esprits à cette époque ; il s'opérait un mouvement pareil à celui de la Renaissance [...] Des parfums vertigineux se dégageaient des fleurs ; l'air grisait, on était fou de lyrisme et d'art. Il semblait qu'on vint de retrouver le grand secret perdu, et cela était vrai, on avait retrouvé la poésie²¹.

Avec l'élimination des conflits socio-politiques, le regard nostalgique du poète fait de l'époque historique une époque utopique, un âge d'or, un temps idéal de l'art. C'est une époque où l'art semble constituer un mode de vie universel, être compris sinon pratiqué de tous. Dans *Le Capitaine Fracasse* les paysans se pressent pour voir une comédie, les gentilshommes se piquent d'apprécier l'art scénique (ne serait-ce que sous une forme d'amour des actrices), et même les bandits mettent de l'invention théâtrale (Agostin) ou de la désinvolture artistique (Lampourde) dans leurs manèges.

Or, l'art est aussi omniprésent dans *Cyrano de Bergerac* et *Les Enfants du paradis*. Chez Rostand, c'est la figure de Ragueneau, le rôtisseur-pâtissier poète, qui est surtout significative : ce modeste bourgeois, admirateur fervent de Cyrano — admirateur au sens esthétique, théâtral — consacre tous ses moments perdus à la poésie, mettant en rimes jusqu'à la recette des « tartelettes amandines ». Les exploits héroïques dans cette pièce sont toujours accompagnés de poèmes : après une victoire glorieuse de Cyrano un certain « poète » lui annonce son intention de faire « un pentacrostiche » sur son nom²², et Cyrano lui-même compose le poème des « cadets de Gascogne », qu'il récitera au milieu d'un combat. L'emploi des termes techniques de la versification (« pentacrostiche » qu'on vient de citer ; ou bien la définition de la ballade que donne Cyrano avant d'en improviser une, au premier acte) ont un rôle analogue à celui du vocabulaire de théâtre dans *Le Capitaine Fracasse*.

Dans *Les Enfants du paradis*, un film qui

se construit comme un hommage à la vision romantique de l'art »²³,

ce sont les arts de spectacle qui dominent, et il ne s'agit pas uniquement du théâtre, son thème essentiel. Ainsi, l'héroïne principale du film, Garance, dit avoir été modèle « chez M. Ingres »²⁴, et au début du film elle se produit, jouant le rôle de la « vérité nue » dans un spectacle forain imitant les tableaux de ce même Ingres ; son redoutable ami, l'assassin Lacenaire, est aussi poète (comme son prototype historique) et raconte à Frédérick Lemaître son projet d'un drame. Enfin, tout le milieu du boulevard du Crime, qui est à lui seul un grand spectacle forain, peut se lire comme « un hommage nostalgique au passé »²⁵ de la part de Marcel Carné, évoquant les baraques foraines où est né le cinéma...

Un effet spécial de cette atmosphère idéalisée et nostalgique, c'est le caractère réconciliable des conflits. Dans le monde idéal et irréel de l'art, la lutte à mort peut toujours se terminer par une brusque conversion de l'un des adversaires (Vallombreuse dans *Le Capitaine Fracasse*), par une conciliation des rivaux (Vallombreuse et Sigognac ; Cyrano et le comte de Guiche ; Baptiste et Frédérick). Dans les romans de Gautier, il n'y a pas de scélérats mélodramatiques, et c'est aussi le cas de *Cyrano de Bergerac* et des *Enfants du paradis*, où le héros est aux prises moins avec des antagonistes qu'avec un destin anonyme ; chez Rostand, ce destin est symbolisé par les assassins inconnus et lâches qui, à la fin de la pièce, assomment Cyrano avec une pièce de bois ; chez

Carné et Prévert, par le marchand d'habits Jéricho, une figure nettement symbolique²⁶.

3. La théâtralité. L'expression concentrée de l'atmosphère « artistique » des œuvres qui nous occupent, c'est la théâtralité. Entendons par là un type particulier de conduite et d'expression verbale où l'homme manifeste un décalage entre son être et son rôle, mettant à nu son propre jeu d'acteur. Chez Gautier, ce style de comportement s'approche de son rêve du « théâtre fantastique », exposé dans un célèbre passage de *Mademoiselle de Maupin* :

Ils [les acteurs] parlent sans se presser, sans crier, comme des gens de bonne compagnie qui n'attachent pas grande importance à ce qu'ils font [...] le poète personnifie sa joie, sa mélancolie, son amour et son rêve le plus intime sous les apparences les plus frivoles et les plus déçagées²⁷.

Semblables à *Mademoiselle de Maupin* et au *Capitaine Fracasse*, la pièce de Rostand et le film de Carné et Prévert contiennent « en abîme » des représentations théâtrales dont quelques-unes reproduisent sous la forme réduite le conflit essentiel de l'œuvre (telle la pantomime *Le palais des mirages ou l'Amoureux de la lune*, jouée aux Funambules et mettant en scène les amours difficiles de Baptiste et Garance), et qui produisent toujours un effet de relativisation : la réalité des événements semble fléchir au contact de la fiction du spectacle, elle devient éphémère et mobile, et le comportement individuel des « acteurs » les plus conscients du drame ne fait que confirmer cette qualité de l'atmosphère.

Dans *Mademoiselle de Maupin*, Gautier cite comme exemple du théâtre « fantastique », les comédies de Shakespeare, mentionnées également au début de son article « Shakespeare aux Funambules » pour leurs affinités affectives avec le public populaire²⁸, même si le sujet principal de l'article, *Marchand d'habits*, renvoie plutôt à un répertoire tragique. Les personnages des *Enfants du paradis*, eux, semblent imiter parfois les dialogues comiques de Shakespeare, avec un badinage léger et audacieux, comme par exemple dans ces réponses de Garance interrogée par un commissaire de police :

Le commissaire : Comment vous appelez-vous ?

Garance : Moi, je ne m'appelle jamais, je suis toujours là. J'ai pas besoin de m'appeler. Mais les autres m'appellent Garance, si ça peut vous intéresser.

Le commissaire : C'est pas un nom, ça !

Garance : C'est un nom de fleur. Mais mon vrai nom, mon nom de jeune fille, c'est Claire.

Le commissaire : Claire comment ?

Garance : Claire comme le jour. Claire comme l'eau de roche [...]

Le commissaire : Et avant les Funambules, qu'est-ce que vous faisiez ?

Garance : Je posais pour les peintres.

Le commissaire : Facile à dire ! Où ça ? Chez qui ?

Garance : Un peu partout. Chez M. Ingres, par exemple.

Le commissaire : M. Ingres ? Connais pas.

Garance : Ça m'étonne, c'est pourtant quelqu'un de votre genre.

Le commissaire : Hein ?

Garance : Oui, à ses moments perdus, il joue du violon²⁹.

On ne trouve guère de réminiscences shakespeariennes dans *Cyrano de Bergerac*, mais les fantaisies baroques de Cyrano poète, comme dans sa fameuse tirade des nez, peuvent y être assimilées. D'ailleurs le trait essentiel de la théâtralité concerne moins les paroles que le comportement particulier des acteurs conscients et ironiques. Ainsi, la ballade du duel que Cyrano improvise au cours du duel est comparable à l'épisode du combat entre Sigognac et Lampourde (*Le Capitaine Fracasse*, chap. XIII) où les adversaires s'échangent non seulement des coups mais aussi des commentaires spirituels de ces coups. Redoublés « en temps réel » par leur version verbale, les faits et gestes s'assimilent aux paroles pour devenir factices, objets d'un jeu gratuit. Il est facile de montrer que toute la conduite de Cyrano chez Rostand tend précisément à accentuer « l'effet » scénique, à le mettre à nu au point d'en rendre responsable le personnage même, parfaitement conscient des conventions théâtrales et jouant sa propre vie comme une « comédie héroïque » (sous-titre de *Cyrano de Bergerac*).

Dans *Les Enfants du paradis*, le sens du jeu est propre, à des degrés différents il est vrai, à tous les personnages principaux, qui sont pour la plupart des artistes de métier (Baptiste, Frédérick et leurs collègues de théâtre). Certains autres, qui ne sont pas des comédiens, font du théâtre eux aussi à même dans la vie ; c'est le cas surtout de Lacenaire, qui va se rendre théâtralement à la justice après un dernier assassinat, pour finir sa vie sur l'échafaud parisien, sous les yeux du grand public (cf. la scène d'exécution d'Agostin, à la fin du *Capitaine Fracasse*, et pour le caractère volontaire de la mort de l'anti-héros, le suicide de Juancho dans la scène finale de *Militona*). Comme chez Gautier, le théâtre dans *Les Enfants du paradis* a son côté sombre, qui le rattache aux spectacles archaïques de sacrifice ; on songe surtout aux combats d'animaux affectionnés par le personnage le plus anti-théâtral du film, le comte Edouard de Montray (cf. les textes de Gautier consacrés à ces spectacles-là, notamment dans son recueil *Caprices et zigzags*)³⁰.

4. Le héros artiste. Dans un monde théâtralisé, où même la vie « réelle » est faite de simulacres et les conduites les plus sérieuses ressemblent à des rôles appris, la valeur du personnage sera mesurée à sa capacité de jouer, de passer la frontière entre le « jeu » et la « réalité », de changer de rôle. Chez Gautier, ce critère est appliqué dans ses œuvres narratives majeures — comme *Mademoiselle de Maupin* où « chaque personnage doit apprendre à jouer »³¹ mais il n'y a que Madeleine-Théodore à s'acquitter parfaitement de cette tâche, ou bien *Le Capitaine Fracasse* où des acteurs imparfaits, trop rigides, trop attachés à leur « emploi » comme Matamore ou Léandre, sont sacrifiés (mis à mort ou bafoués) au profit de l'acteur romantique Sigognac. On le sait, le secret particulier du jeu de Sigognac-Fracasse est de mélanger inextricablement les conduites viles d'un personnage comique avec les sentiments nobles d'un gentilhomme intrépide — un effet spontané et perfectionné selon les conseils d'un professionnel, le vieux comédien Bellombre.

Dans *Cyrano de Bergerac*, ce sont moins les vertus guerrières du protagoniste que

son talent d'acteur qui en font un vrai héros. Sortir vainqueur d'un duel est certes glorieux mais faire accompagner ce duel d'une ballade improvisée l'est infiniment davantage ; endurer les souffrances d'une blessure mortelle (au dernier acte) est un trait d'héroïsme mais il est encore plus admirable de composer sa propre épitaphe et d'inscrire habilement sa propre mort accidentelle dans une série des faits divers (le « journal » que Cyrano présente à Roxane). Bien d'autres démarches de Cyrano relèvent à l'évidence du théâtre, telle sa décision de prêter son beau langage au jeune Christian pour dire son amour à Roxane par cette personne interposée ; ou la scène grotesque qu'il joue, dans le quatrième acte, pour gagner du temps en retenant son ennemi de Guiche. Pour bien jouer cette scène-là, il est forcé non seulement de se masquer mais de changer de voix, ce qu'il annonce lui-même, en sortant pour un moment de son rôle :

...il a l'air de tourner une invisible clef : — Cric ! Crac ! Cyrano, reprenez l'accent de Bergerac ! »³².

Les Enfants du paradis met en place toute une hiérarchie des acteurs, où vont se ranger les quatre principaux personnages masculins. Au niveau le plus bas se situe le comte de Montray, rigide et froid, qui ne sait que jouer son propre rôle social, qu'il joue avec ostentation et persévérance, jusqu'à en mourir avec courage. Un acteur plus complexe mais toujours trop attaché à son rôle, c'est Lacenaire, un artiste du crime qui songe moins à s'enrichir ou même à sauver sa peau qu'à se faire célèbre (il finira par le devenir sur l'échafaud). Un vrai grand acteur, un maître de l'improvisation est Frédéric Lemaître, capable de représenter sur la scène n'importe qui, de Jules César à une bête sauvage. Dans l'épisode où il crée le personnage de Robert Macaire, il franchit sans cesse la rampe — au sens propre et figuré — en passant de la scène à une loge, en déclinant son propre nom au lieu de celui du personnage, en dénonçant comme « les vrais criminels » du mélodrame les auteurs de celui-ci, présents opportunément dans la salle... Enfin, l'acteur le plus parfait est le grand mime Baptiste Debureau, qui réunit une maîtrise scénique à un sens lyrique, traduisant sous les formes comiques de la pantomime les mouvements intimes de son cœur. C'est un vrai « portrait de l'artiste en saltimbanque », pour utiliser le titre d'un livre de Jean Starobinski (1970), qui commence précisément par une mention de l'article de Gautier « Shakespeare aux Funambules »...

Ainsi, la hiérarchie des personnages est celle des acteurs ; la « vie » est jugée comme un « théâtre ». Le propre de l'atmosphère gautiériste reconstituée chez Rostand et chez Carné et Prévert, c'est de mettre entre parenthèses une « réalité » trop pesante pour lui substituer un monde conventionnel de l'art, de la culture, de l'utopie nostalgique, où le héros va s'affirmer essentiellement par le moyen du jeu. Cet effet romantique, proche de celui de l'ironie romantique, relie à travers le temps les deux œuvres néo-romantiques à l'univers littéraire de Gautier.

Serge ZENKINE

Université des sciences humaines, Moscou

1. Pas de mention de Gautier dans les biographies de Rostand (Jean Suberville, *Edmond Rostand*, E.Chiron, 1919 ; Marc Andry, *Edmond Rostand : le panache et la gloire*, Plon, 1986). Mais voilà un fait peut-être non gratuit : l'une des premières pièces de Rostand s'intitulait *Les deux Pierrots* ; cf. *Pierrot posthume* de Gautier.
2. Marcel Carné, *Ma Vie à belles dents : mémoires*, L'Archipel, 1996, p. 181—182.
3. Cf. dans le film une anecdote empruntée à cette préface : le mime Baptiste Deburau, déprimé, va consulter un médecin qui lui conseille pour lui monter l'esprit : « Allez voir Deburau. — Je suis Deburau... » (Jules Janin, *Deburau*, Les introuvables, 1981, p. VI). Dans le film, c'est Baptiste lui-même qui se souvient de cette consultation : « Pas de remèdes, mais un bon conseil : allez donc voir Baptiste... » (*Les Enfants du paradis* [transcription du film avec des photogrammes], Balland, 1974, p. 292).
4. *Les Enfants du paradis*, p. 203.
5. Voir Robert F.Storey, *Pierrots on the stage of desire : nineteenth-century French literary artists and the comic pantomime*, Princeton UP, 1985, p. 40—42.
6. Théophile Gautier, *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Slatkine reprints, p. 62—64.
7. *Ibidem*, p. 59. Carné et Prévert, présentant ce spectacle comme une pure pantomime, ont tronqué son titre pour éliminer l'effet phonétique évoqué par Gautier (en lui substituant, semble-t-il, un autre) : dans leur film, le spectacle s'appelle « 'Chand d'habits ». L'hypothèse de R.Storey semble se confirmer du fait que Gautier, tout au long de son article, évite de nommer l'interprète du rôle de Pierrot, qui ne pouvait être que Deburau (à moins d'admettre, comme le fait Geneviève Sellier, que le mime déjà vieux et malade ne jouait plus à son théâtre, cédant son emploi de Pierrot à Paul Legrand — également non mentionné chez Gautier...). — Voir Geneviève Sellier, « Les Enfants du paradis », *Marcel Carné et Jacques Prévert*, Nathan, 1996, p. 33.
8. Robert F.Storey, *op. cit.*, p. 20, 43.
9. Théophile Gautier, *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, p. 56.
10. *Les Enfants du paradis*, p. 64.
11. *Les Enfants du paradis*, p. 292.
12. Voir le scénario des *Enfants du paradis*, publié dans *L'Avant-Scène du Cinéma*, 1967, n° 72/73.
13. « Toute cette légende du Boulevard du Crime se construit dans les *Enfants du paradis* sur une occultation totale du politique », remarque Geneviève Sellier (*op. cit.*, p. 36), qui par ailleurs semble ramener cette occultation, en simplifiant les choses à notre avis, aux contraintes de censure subies par Carné et Prévert sous l'Occupation.
14. Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, Livre de poche, p. 19.
15. Une invention originale de Rostand : pour renforcer l'image « esthétique » de l'époque, il introduit dans un court épisode la figure de d'Artagnan — il s'agit moins, bien entendu, du militaire assez obscur du XVII^e siècle que du célèbre héros d'Alexandre Dumas (un contemporain de Gautier !) : un pas de plus de la couleur « historique » vers la couleur « littéraire », ne serait-ce qu'au prix d'un anachronisme à peine voilé.
16. Dans le film, son nom sur l'affiche s'écrit *Debureau*.
17. Ce dernier a écrit entre autres un poème intitulé *Le marchand d'habits...*
18. La scène finale du carnaval fait songer aux scènes analogues dans *Les Misérables* de Hugo (se rapportant à la même époque, aux années 1830) et surtout dans *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue (1842—1843), ce qui explique peut-être l'épisode meurtrier qui devait y figurer (la mort du marchand d'habits).
19. Je renvoie à mon article à ce sujet, publié en russe et récemment repris en livre : Serge Zenkine, « Théophile Gautier et les traditions du roman historique en France », dans Serge Zenkine, *Études de littérature française*, Ekaterinbourg, 1999 (en russe).
20. « J'aimais l'époque, et l'idée de faire revivre le boulevard du Crime tel qu'il existait alors me séduisait particulièrement » (Marcel Carné, *Ma vie à belles dents*, p. 181). Voilà une confiance exactement dans le goût de Gautier, traduisant une approche de l'histoire qui y cherche avant tout un milieu culturel, imprégné de significations artistiques et littéraires.
21. Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, L'Harmattan, 1993 (Les introuvables), p. 1—2.
22. Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, p. 93.
23. Geneviève Sellier, *op. cit.*, p. 36.
24. *Les Enfants du paradis*, p. 191.

25. Geneviève Sellier, *op. cit.*, p. 96. La nostalgie « professionnelle » du cinéaste semble rejoindre l'amour esthétique de Carné pour l'époque romantique.
26. Geneviève Sellier remarque (*op. cit.*, p. 58) que Jéricho « réunit un certain nombre de traits associés traditionnellement au stéréotype antisémite du Juif ». Il est d'autant plus singulier que, selon les mémoires de Marcel Carné, l'acteur initialement choisi pour ce rôle a été un antisémite invétéré qui s'était compromis par ses activités collaborationnistes et a dû fuir la France en 1944, ce qui a impliqué son remplacement (voir Marcel Carné, *Ma Vie à belles dents*, p. 187).
27. Théophile Gautier, *Œuvres*, Robert Laffont, 1995, p. 339.
28. « Si jamais l'on peut représenter en France le *Songe d'une nuit d'été*, la *Tempête*, le *Conte d'hiver* de Shakespeare, assurément ce ne sera que sur ces pauvres tréteaux vermoulus, devant ces spectateurs en haillons » (Théophile Gautier, *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, p. 56).
29. *Les Enfants du paradis*, p. 190—191.
30. Sur la théâtralité chez Gautier, voir mon article en russe : Serge Zenkine, « Le théâtre et le jeu de scène dans la prose romanesque de Théophile Gautier », dans Serge Zenkine, *Études de littérature française*, *op. cit.*
31. René Bourgeois, *L'Ironie romantique : Spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Presses universitaires de Grenoble, 1964, p. 164.
32. Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, p. 152.

LE CAPITAINE, COLIN ET L'ESPACE MORBIDE

“A quoi passez-vous votre temps?

- Le plus clair de mon temps, dit Colin, je le passe à l'obscurcir.”

Cette réponse du héros de *L'Ecume des jours* (1947) résume “chromatiquement” son destin. Ainsi sa vie bascule-t-elle du “nuage rose” où il se trouve avec Chloé à leur premier rendez-vous et des soleils multiples qui éclairent son appartement à un univers de plus en plus sombre, étroit et morbide. Aussi ce jeu de mot rend-il compte du style de Boris Vian, qui par une recherche formelle et un sens exacerbé de l'humour noir et bon enfant, compose, selon Raymond Queneau,

le plus poignant des romans d'amour contemporains.

Le cheminement de Colin et des autres protagonistes du roman de Vian semble reprendre et continuer celui du héros du roman le plus célèbre de Théophile Gautier: *Le Capitaine Fracasse* (1863). En effet, l'étude minutieuse d'un ensemble d'éléments présents dans les deux textes nous permet de conclure à un phénomène d'intertextualité. A travers deux visions divergentes du genre romanesque et tributaires chacune de son époque - en fait près d'un siècle sépare les deux oeuvres - et par une écriture qui décrit le morbide et le défie tout à la fois, l'espace de la quête amoureuse s'avère un espace de la mort que seul l'écrivain du dix-neuvième siècle restitue à la vie.

Nous constatons tout d'abord que le narrateur du *Capitaine Fracasse* comme celui de *L'Ecume des jours* associe étroitement la vie de son héros à celle de son habitat. Le roman de Gautier s'ouvre sur “Le château de la misère” et s'achève dans “Le château du bonheur”²; parallèlement le pauvre baron solitaire aura retrouvé fortune, honneur et amour, alors que Colin, qui ayant rencontré l'amour, perd sa fortune, puis sa femme, observe impuissant son appartement qui se dégrade et rétrécit jusqu'à disparaître. En effet, chez Vian tout comme chez Gautier, la maison reflète son propriétaire. L'espace, l'habitat notamment, tient habituellement le rôle d'indicateur, de facteur de prévisibilité. A travers la topographie, le narrateur nous aide à deviner l'habitant, ses habitudes voire le récit à venir. La très longue description qui constitue la majeure partie de l'incipit du *Capitaine Fracasse* nous permet de convenir avec les Goncourt que le narrateur

fait marcher le paysage, la maison, l'appartement, le costume sur l'homme, l'habit sur le caractère, le corps sur l'âme.

L'hypertrophie de la description inaugurale, le souci du détail et l'intérêt exagéré à la

matière plutôt qu'à l'homme viennent par un chemin détourné nous éclairer sur la vie et la destinée du personnage. L'homme qui habite cet espace du manque, du revers⁴ et de l'absence est un être qui a perdu progressivement tout ce qui le retient à la vie et qui semble attendre impatiemment la mort. En effet, il manque au baron toutes les raisons qui donnent envie de s'accrocher à la vie, il a perdu tous les membres de sa famille, sa fortune et son honneur. Il ne lui reste qu'un château qui tombe en ruine, un vieux serviteur et trois animaux squelettiques.

On aurait pu croire le logis inhabité (...). C'était 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. (...) l'horloge de la mort frappait l'heure sur les panneaux des boiseries.

Dès le seuil, une odeur de relent, un parfum de moisissure et d'abandon, le froid humide et noir particulier aux lieux sombres vous montaient aux narines comme lorsqu'on lève la pierre d'un caveau et qu'on se penche sur son obscurité glaciale. En effet, c'était le cadavre du passé qui tombait lentement en poudre dans ces salles où le présent ne mettait pas le pied (...).

(...) le jeune Baron se mouvait avec une lenteur apathique, comme quelqu'un qui a donné sa démission de la vie. Son geste était endormi et mort, sa contenance inerte, et l'on voyait qu'il lui était parfaitement égal d'être ici ou là, parti ou revenu.

C'était (...) un spectacle assez grotesquement mélancolique que de voir passer le jeune Baron dans ses vieux habits, sur son vieux cheval, accompagné de son vieux chien, comme ce chevalier de la Mort de la gravure d'Albert Dürer.

D'une famille jadis puissante et riche il ne restait qu'un rejeton isolé, errant comme une ombre dans ce manoir peuplé par ses aïeux.

Sa chambre avait l'air d'une chambre à revenants (...).

La mort par tous ses signes précurseurs a trouvé en lui une proie facile et une victime consentante. Ayant échappé à l'étau de

cette auberge de la famine, [de] cette cour plénière du Carême, [de] cet hôtel de misère et de lésine,

le baron admire le château de Bruyères où il arrive en compagnie de la troupe de comédiens. Le narrateur résume le rapport à l'habitation qui s'écroule en la comparant à une autre triomphante dans sa beauté.

Ce château frais, neuf, pimpant, blanc et vermeil comme les joues d'une jeune fille, orné de toutes recherches et magnificences, faisait une satire involontairement cruelle du pauvre manoir délabré, effondré, tombant en ruine au milieu du silence et de l'oubli, nid à rats, perchoir à hiboux, hospice d'araignées, près de s'écrouler sur son maître désastreux qui l'avait quitté au dernier moment, pour ne pas être écrasé sous sa chute.

Cette même image de la maison qui s'écroule sur ses habitants se retrouve dans le roman de Vian qui s'achève par la mort de Chloé, le suicide probable de Colin et celui sous-entendu mais certain de la souris, dernière créature à s'échapper de la maison:

La souris grise à moustaches noires fit un dernier effort et réussit à passer. Derrière elle, d'un coup, le plafond rejoignit le plancher et de longs vermicules de matière inerte jaillirent en se tordant lentement par les interstices de la suture. Elle déboula en toute hâte à travers le couloir obscur de

l'entrée dont les murs se rapprochaient l'un de l'autre en flageolant, et parvint à filer sous la porte. Elle atteignit l'escalier, le descendit; sur le trottoir, elle s'arrêta. Elle hésita un instant, s'orienta, et se mit en route dans la direction du cimetière.⁴

Au chapitre inaugural du *Capitaine Fracasse* correspondent les chapitres XXIII à LXVII de *L'Ecume des jours*; plus de la moitié du roman décrit cette lente mais inévitable invasion de la mort qui se traduit par le rétrécissement de l'espace "vital", la liquéfaction des lieux, la disparition progressive de la lumière "salvatrice", l'appauvrissement de Colin et le vieillissement des personnages secondaires.

- C'est drôle, dit Chick, on a l'impression que le monde s'étrique autour de soi.(...) Est-ce que c'était comme ici, avant?

- Non, avoua Colin, ça change partout. Je ne peux rien y faire. C'est comme la lèpre. C'est depuis que je n'ai plus de doublezons...⁵

Dès le lendemain de la nuit de noces, Colin et Chloé subissent la fatalité qui a choisi de persécuter en eux tout espoir d'amour heureux. Le roman de Vian doit être lu au second degré comme une parodie des romans d'amour conventionnels. C'est en cela qu'il marque sa différence avec une oeuvre aussi conforme à la tradition que *Le Capitaine Fracasse* où tout finit par rentrer dans l'ordre: le baron pauvre, solitaire et en mal d'amour est comblé: il épouse la femme qu'il désire puis il retrouve sa fortune, son château et la protection du roi, de même la comédienne au père inconnu découvre sa famille qui s'avère riche et noble.

Un siècle plus tard, Boris Vian rejette ce happy-end que Gautier semble-t-il, selon ses biographes, aurait voulu éviter. Cependant l'hypothèse d'une fin différente à celle que nous avons ne peut être soutenue parce que cette issue se situe dans la logique du récit; la quête du héros éponyme du roman se réalise et tout manque sera comblé.

Dans *Le Capitaine Fracasse* dont la dimension est éminemment romanesque, le rêve de reconstruction remporte une victoire éclatante⁶.

Le voyage qu'effectue le baron en compagnie des comédiens et d'Isabelle notamment participe à la réalisation de sa quête, il retrouve après ce long périple une demeure restaurée et accueillante. Le voyage de noces de Colin et de Chloé est en revanche une avancée vers le malheur. Ils retourneront dans un appartement définitivement condamné à la disparition.

L'analogie entre ces deux oeuvres ne se limite pas au rapport à l'espace mais elle s'étend aussi aux personnages romanesques: aux hommes ainsi qu'aux animaux. Tout d'abord, le personnage de Colin réunit plusieurs figures des principaux héros des romans de Théophile Gautier. Le héros de *L'Ecume des jours* est immensément riche comme Fortunio, il se trouve entouré d'une bande d'amis aussi beaux, jeunes et passionnés que lui comme ces groupes de pairs que l'on trouve dans *Les Jeunes France* (*Le Bol de punch*, *Sous la table*), *Le Club des Hachichins* et *La Pipe d'opium* ou ces

groupes mixtes qui "font la fête" ensemble dans *Fortunio* et dans *Mademoiselle de Maupin*. Mais l'analogie entre le héros du *Capitaine Fracasse* et celui de *L'Ecume des jours* reste la plus surprenante et confirme notre thèse que Vian a lu le roman le plus célèbre de Gautier¹¹ et que cette lecture ne l'a point laissé indifférent; elle l'aurait même amené à découvrir l'ensemble de l'oeuvre de Gautier. Sigognac n'est pas seulement un parfait gentilhomme, il est aussi poète et artiste. Quant au héros de Vian, il est amateur de jazz et inventeur du "piano cocktail", appareil hybride: à la fois instrument de musique et de cuisine¹². Colin, sans aucun titre de noblesse, se comporte comme un jeune seigneur notamment dans la première partie du roman. Il est si riche qu'il n'a pas besoin de travailler. Il se fait servir par Nicolas, cuisinier et chauffeur, qui prend sa tâche très au sérieux: il emprunte l'escalier de service, adopte un ton cérémonieux en s'adressant à son maître qu'il vouvoie et devant lequel il ne se présente jamais sans son uniforme. Au cinquième chapitre, Colin rentre chez lui:

Il introduisit dans la serrure de la porte de glace argentée une petite clé d'or.
A moi, mes fidèles serviteurs!... Car me voici de retour!...¹³

Si Colin adopte ces grands airs aristocratiques mais déplacés dans cet univers contemporain, il n'en demeure pas moins qu'il possède cette noblesse de l'âme lorsqu'il offre le quart de sa fortune à Chick. Le héros de Vian a découvert que toute sa richesse ne parviendrait pas à combler la seule privation dont il souffre: le manque d'amour. Au début du roman, il se retrouve aussi malheureux que le baron de Sigognac dans son Château de la Misère. Ce dernier souffre de son infortune dans son âme bien plus que dans son corps. Le manque d'argent lui pèse d'autant plus et surtout qu'il l'empêche de réaliser son idéal chevaleresque et de côtoyer la belle et hautaine Yolande de Foix. Il n'acceptera la fonction de poète dans une troupe de comédiens puis celle dégradante de fanfaron de la troupe que par amour ainsi que Colin qui a l'impression de déchoir une fois réduit au statut de prolétaire qu'il n'envisage que dans l'espoir de sauver sa Chloé. Les deux jeunes gens nous sont présentés à l'ouverture de chacun des deux romans comme des êtres en manque d'amour, en quête de l'âme-soeur, celle qui apporte la vie dans le coeur de l'homme comme au coeur de son habitat. Si le rêve du Capitaine se réalise, celui de Colin est brisé car qui peut prétendre encore que l'amour est plus fort que la mort.

Si nous poursuivons l'étude comparative des deux romans du côté des personnages animaliers, nous trouvons que la souris, qui tient un rôle important dans *L'Ecume des jours*, peut être comparée au chat du *Capitaine Fracasse*. Tous les deux sont de véritables animaux de compagnie; rien d'étonnant pour le chat, le choix de la souris par contre déconcerte un peu le lecteur de *L'Ecume des jours* qui fait la connaissance de la souris au tout début du roman: c'est une souris domestique que l'on caresse, nourrit et à qui l'on parle! Ce sera le dernier être à disparaître. Après avoir subi la mélancolie et la dégradation physique dont sont atteints les humains et leur environnement, elle choi-

sit de se faire tuer par son ennemi de toujours, un chat, qui se laisse faire en attendant le coup fatal traduit par le passage de “onze filles aveugles”. Cette image finale nous fait réfléchir sur cette bataille que livrent les personnages de cette oeuvre avec la mort bête peut-être mais inévitable. Alors que les hommes luttent contre elle, la souris, sage et sereine, s’y livre courageusement. Quant au *Capitaine Fracasse*, il nous présente dès l’incipit des souris “traditionnelles” qui rongent le revers de la tapisserie dans le manoir délabré¹⁴ et un chat assez bizarre¹⁵, “visionnaire, au nom et à la mine diabolique”, qui “ser[t] d’âme au logis désert” et qui participera comme le chat de Perrault à la fortune de son maître en trouvant la mort à la fin de l’histoire. Il est le double maléfique de Sigognac: il sera enterré à la place du baron dans la fosse où ce dernier voulait se glisser et attendre la mort à l’endroit-même du trésor insoupçonné. La souris et le chat sont des actants du récit, chacun représente le génie du logis¹⁶ de son maître et ne peut exister en dehors de cet espace domestique. Par ses composantes minérales, animales et humaines, l’habitation de Sigognac va du noir tragique au rose heureux; celle de Colin suit le chemin inverse.

Le romancier du XX^e siècle semble avoir choisi de poursuivre l’aventure de Sigognac en substituant au château rebâti un appartement ultra-moderne, et à la traditionnelle clause: “Ils se marièrent, vécurent heureux et eurent beaucoup d’enfants” la seule fin qui puisse convenir à ses desseins:

Ils se marièrent, elle contracta une maladie incurable dont elle mourut, le monde s’en trouva changé, il s’appauvrit, l’espace s’étriquait autour d’eux et le soleil vint à disparaître.

Le monde est un piège d’où les héros de Vian ne peuvent s’échapper. La transformation au rythme de la musique d’Ellington de la chambre qui s’arrondit comme un ventre maternel ou un cocon d’amour s’avère un piège dangereux. L’appartement tout entier se modifiera par la suite pour accueillir la mort et chasser tout espoir de vie et de bonheur. L’espace romanesque constitue une véritable force agissante qui influe plus que dans toute autre oeuvre sur les personnages et détermine l’issue du roman. Cette dimension est d’autant plus importante qu’elle tire un trait sur toute convention du genre romanesque. La dimension ludique ne se limite pas seulement à la création langagière. Le jeu se situe dans l’oeuvre et porte sur l’oeuvre elle-même; il concerne la vision du genre romanesque lui-même. C’est le roman d’une mort et c’est aussi la mort d’un certain “roman”.

Cette mort se trouve programmée par une écriture aussi fantaisiste qu’érudite. Jeux de mots, allusions savantes, citations littéraires, tout est bon pour déconcerter le lecteur et le mettre à l’épreuve. Dans l’incipit du *Capitaine Fracasse*, la description du castel et le portrait du chat au nom évocateur, Béalzébuth, laissent prévoir une aventure fantastique ou merveilleuse.

Qui devait s'asseoir à ce modeste couvert apporté dans ce manoir sans habitants? Peut-être l'esprit familier de la maison, le genius loci, le Kobold fidèle au logis adopté, et le chat noir à l'oeil si profondément mystérieux attendait sa venue pour le servir la serviette sur la patte¹⁷.

chambre à coucher fantastique (...) chambre à revenants.

La tapisserie prenait des tons livides, et le chasseur, (...) ressemblait, (...) à un assassin guettant sa victime (...). On eût dit une bouche de vampire empourprée de sang.¹⁸

Dans ce décor lugubre d'un castel hanté de créatures bizarres, où s'animent tableaux et tapisseries, le narrateur cherche à ouvrir son texte à diverses possibilités narratives. La suite ne retiendra que la moins inattendue et la plus conventionnelle de ces éventualités.

Tout en adoptant une structure plutôt conventionnelle, *L'Ecume des jours* exagère toutes les tendances maintenues à l'état de bourgeois par le narrateur du *Capitaine Fracasse*. L'oeuvre de Vian a certes hérité aussi des expériences des surréalistes, de Queneau et de l'Oulipo. Le narrateur semble se laisser entraîner par les mots qu'il suit à la lettre. D'une part, il est reconnu que l'aptitude au jeu manifeste le plus haut degré de maîtrise. D'autre part, la clownerie langagière vient briser les moments les plus émouvants, les instants les plus tragiques. Elle joue ainsi un rôle de distanciation. Le lecteur est contraint à une double lecture. L'illusion romanesque se trouve constamment rompue par les absurdités de l'histoire - l'exemple le plus parlant étant le nénuphar qui pousse dans le poumon de Chloé -, par les jeux de mots et même par les éléments intertextuels.

Les références culturelles, littéraires et artistiques se trouvent dans les deux textes à une fréquence particulièrement significative. Si Gautier cite le plus souvent des peintres, Vian s'intéresse davantage à la musique. La référence artistique dans ces deux oeuvres joue un rôle prépondérant puisqu'elle ne se limite pas à une simple fonction ornementale mais elle participe à l'intelligence de l'oeuvre. Mais dans un cas comme dans l'autre, par les citations d'auteurs, d'artistes, de chefs cuisiniers, etc., ou les allusions à des événements parfois peu connus du grand public, par son érudition dont il se vante peut-être et dont il ne peut se passer sans doute, le romancier élève un écran filtrant la compréhension de son oeuvre pour un lecteur non expert. Ce dernier devra se suffire de suivre la trame narrative, à savoir dans un cas comme dans l'autre, l'évolution de la relation amoureuse sans s'occuper de tout ce qui semble au premier abord s'y ajouter futilement. Or ce qui distingue ces deux chefs-d'oeuvre d'un simple roman "à l'eau de rose" réside dans cet apport externe au "texte de base" si l'on peut dire et qui l'ouvre à diverses données esthétiques et visées littéraires. Ainsi pouvons-nous admettre et comprendre la présence des anagrammes de François Rabelais (Alcofribas Nasier) dans *Le Capitaine Fracasse* et de Jean-Paul Sartre (Jean-Sol Partre) dans *L'Ecume des jours*, ces deux écrivains ayant indéniablement marqué respectivement Gautier et Vian. Tout indice intertextuel n'est probablement jamais dû au hasard; il participe à cet espace où se compose la signification de l'oeuvre littéraire. Les éléments intertextuels, qui semblent saturer parfois la prose de Théophile Gautier, s'intègrent

d'une manière cohérente au texte et y occupent une place stratégique. Même les détails obscurs peuvent devenir alors des détails évocateurs et enrichir le texte de leur pouvoir de suggestion. L'élément extérieur à l'oeuvre - citation, allusion, mise en abyme - subit immanquablement une modification en fonction de son nouveau contexte. De même chez Boris Vian, le procédé citationnel se voit doté d'une fonction transformatrice. La référence au jazz dans le cas de Chloé fait force de preuve: c'est parce qu'elle est "arrangée par Duke Ellington" qu'elle devient l'élue du coeur de Colin et l'héroïne du roman, la citation artistique la fait ainsi correspondre aux goûts du héros et de l'auteur lui-même.

Par sa manie citationnelle et ses jeux de mots, Vian paraît donc particulièrement influencé par Gautier. S'il avait été donné à ce dernier de vivre et d'écrire au XXe siècle, de connaître le jazz ou même d'avoir suivi une formation scientifique plutôt qu'artistique, il aurait fait subir les mêmes choix à ces héros qui auraient eu le même profil que ceux de Vian. Car chez ces deux auteurs, les héros masculins surtout présentent de fortes ressemblances aussi bien physiques que morales avec leur créateur. Ainsi Colin aime le jazz et Chick est ingénieur comme Vian lui-même.

La fin du *Capitaine Fracasse* se justifie par cette volonté de l'auteur de parodier un genre et la littérature d'une époque donnée. Son oeuvre doit se lire aussi au second degré. L'un comme l'autre, ces écrivains tentent d'apporter du nouveau à partir d'une thématique conventionnelle et d'une rhétorique codifiée. Tous les deux se choisissent un modèle auquel ils semblent se conformer pour mieux le détourner.

les rapports entre *Le Capitaine Fracasse* et la littérature précieuse et baroque transcendent (...) le pastiche affectueux et indulgent sur le plan stylistique pour devenir, sur le plan de l'action, nettement parodique¹⁹.

L'oeuvre de Vian est une double parodie puisqu'elle parodie *Le Capitaine Fracasse* qui pastiche *Le Roman comique* de Scarron.

Si l'on peut définir *L'Écume des jours* comme une véritable "fête du langage", *Le Capitaine Fracasse* ne serait pas moins un texte où le verbe exulte. On a considéré Gautier comme un écrivain de la surface²⁰, comme un descripteur avant tout et un parfait prosateur ("parfait magicien ès Lettres Françaises" selon Baudelaire). Le conteur quoiqu'excellent se laisse occulter par le ciseleur des mots. Son texte se fige alors comme une oeuvre d'art; le trop-plein de perfection est un risque de mort. Mais l'artiste peut-il ne pas relever le défi?

"A quoi passez-vous votre temps?"

- A noircir des pages, répond l'écrivain de tous les temps, pour tenter d'échapper à la mort."

Lisette TOHME-JARROUCHE

NOTES

1. *L'Écume des jours* (1947).- Paris: Editions J. J. Pauvert, 1963.- p. 122.
2. Jean-Claude Brunon réfléchit sur "la dominance de l'image du château sept fois reprise sous des figures et des éclairages divers." Cette "récurrence obsédante" est significative. Cf. "Le Décor mythique du *Capitaine Fracasse*. Métamorphoses et significations de l'image du château dans l'oeuvre de Gautier" in *BSTG* n°10, 1988, pp. 67-79.
3. *Journal. Mémoires de la vie littéraire*.- Paris: Ed. Fasquelle-Flammarion, 1956.- pp. 1350-1.
4. Sur la poétique du revers, lire l'article de Ruggero Campagnoli, "L'Abord du château de Sigognac" in *BSTG*, n° 4, 1982, pp. 311-319. Selon l'auteur, *Le Capitaine Fracasse* "est un roman de "cape et d'épée" au revers." Il s'agit de "replacer le règne de Louis XIII dans un imaginaire récupéré."
5. *Le Capitaine Fracasse*.- Paris: Presses Pocket, 1991.- pp. 22-37.
6. *Le Capitaine Fracasse*.- p. 112, nous soulignons.
7. Dans une pièce de Vian, *Les Bâtisseurs d'empire* (1957), le même sort est réservé aux personnages qui doivent fuir leur logis.
8. *L'Écume des jours*, p. 174-175.
9. *Ibid.*, p. 118-120.
10. Paolo Tortonèse.- *La Vie extérieure. Essai sur l'oeuvre narrative de Théophile Gautier*.- Paris: Ed. des Lettres Modernes, 1992.- p. 92.
11. Ne conseillait-on pas sa lecture aux élèves afin de forger leur style ? Les biographes de Boris Vian rendent compte de sa vaste culture littéraire voire de son érudition.
12. L'art culinaire tient d'ailleurs une place de choix au début du roman; les citations des chefs célèbres nous rappellent celles des hommes de lettres, le cuisinier Nicolas est considéré comme un grand homme. Dans la lente dégradation de l'appartement de Colin, la cuisine de Nicolas ne ressemble plus à la pièce ultra-moderne décrite au début et ses plats deviennent ordinaires, voire immangeables. A l'incipit du *Capitaine Fracasse*, la cuisine est la seule pièce habitée; un repas se prépare au moment où le roman démarre, c'est le premier signe de vie dans cette demeure. Cf. à ce propos l'article de Françoise Court-Perez, "Le Capitaine Fracasse, nourriture et langage" in *BSTG*, n°14, 1992, pp. 65-84.
13. *L'Écume des jours*, p. 24.
14. "Les souris grignotaient faméliquement quelques bouts de laine à l'envers de la basse lisse." (*Le Capitaine Fracasse*, p. 28).
15. "Un vieux chat noir, maigre, pelé comme un manchon hors d'usage (...) ce qui lui donnait la mine de ces chimères japonaises qu'on place dans les cabinets parmi les autres curiosités, ou bien encore de ces animaux fantastiques à qui les sorcières, allant au sabbat, confient le soin d'écumer le chaudron où bouillent leurs philtres." (*Ibid.*, p. 31).
16. "Décidément, dit le Baron, Bézélébuth était le bon génie des Sigognac. En mourant, il me fait riche (...)" (*Ibid.*, p. 527). Il s'agit de l'excipit du roman.
17. *Ibid.*, p. 31.
18. *Ibid.*, p. 37-38.
19. Peter WHYTE.- "Pastiche" et "Parodie" dans *Le Capitaine Fracasse*: le jeu des perspectives narratives" in *BSTG*, n° 9., p. 164.
20. Tortonèse, *op. cit.*, p. 3.

INFORMATIONS

L'Assemblée générale du 22 octobre 1999 a longuement discuté du thème du prochain colloque, prévu pour juin 2001 à Montpellier. Plusieurs propositions ont été examinées : une oeuvre (*Mademoiselle de Maupin* ?), les feuilletons dramatiques, le style et la langue de Gautier, la poésie.....Ces thèmes demandant une longue préparation, l'Assemblée s'est finalement ralliée à

Fantaisie, Esprit, Humour.

Par ailleurs ont été décidées deux journées de travail à l'Université Paul Valéry (salle Jourda) à Montpellier, l'une le 19 mai 2000 sur le thème *España*, et l'autre en octobre 2000 sur le thème *La Comédie de la Mort*.

Toutes les propositions concernant ces manifestations doivent être adressées à la Société Théophile Gautier, Route de Mende, F34199 Montpellier, cedex 5.

Site internet

<http://mercator.ens.fr/home/letourne/gautier/gautier.html>

BIBLIOGRAPHIE

Théophile GAUTIER, *Muertas enamoradas*, Edicion, traduccion y prologo de Marta Giné-Janer, Ed. Lumen Pocas Palabras, Barcelona, 1999, 161 p. Il s'agit de la traduction de *La Cafetière* (*La Cafetera*), *Omphale* (*Onfale*), *La Morte amoureuse* (*La Muerta enamorada*), *Le Pied de momie* (*El pie de momia*) et *Arria Marcella*.

SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER
BULLETIN D'ADHÉSION POUR 200

à retourner à :
Claudine LACOSTE
Université Paul Valéry - Route de Mende
341900 MONTPELLIER cedex 5

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 - CCP 2003 93 T Montpellier

Les chèques libellés en US\$ ou en \$ CDN sont à mettre à l'ordre de Peter Edwards et à lui adresser à Mount Allison University, Sackville, E4L 1C7, NB CANADA.

Date : Signature :

**Achevé d'imprimer à
ARCEAUX 49
4e trimestre 1999
04 99 23 25 00**

