



HAL
open science

”L’artifice de l’écrivain” : représentation et imaginaire dans les fictions narratives de Théophile Gautier

Marie Rasongles

► **To cite this version:**

Marie Rasongles. ”L’artifice de l’écrivain” : représentation et imaginaire dans les fictions narratives de Théophile Gautier. Littératures. Université de Lorraine, 2014. Français. NNT : 2014LORR0279 . tel-01751566

HAL Id: tel-01751566

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01751566v1>

Submitted on 29 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ
DE LORRAINE

Littératures
Imaginaire
Sociétés *lis*



Thèse de Doctorat
Littérature Française

Marie RASONGLES

**« L'ARTIFICE DE L'ÉCRIVAIN »
REPRESENTATION ET IMAGINAIRE DANS LES
FICTIONS NARRATIVES DE THEOPHILE GAUTIER**

Sous la direction de Monsieur **Christian CHELEBOURG**,
Professeur à l'Université de Lorraine.

Soutenue publiquement le 10 juin 2014, devant un jury composé
de :

Mr **Patrick BERTHIER**, Professeur émérite, Université de Nantes
Mr **Michel BRIX**, Maître de recherche, Université de Namur
Mr **Alain GUYOT**, Professeur, Université de Lorraine
Mr **Sylvain LEDDA**, Professeur, Université de Rouen

Marie RASONGLES

« L'ARTIFICE DE L'ÉCRIVAIN »
REPRESENTATION ET IMAGINAIRE DANS LES
FICTIONS NARRATIVES DE THEOPHILE GAUTIER

Sous la direction de Monsieur Christian CHELEBOURG,
Professeur à l'Université de Lorraine.

Sommaire

CORPUS DE REFERENCE -----	6
LISTE DES ABREVIATIONS -----	7
INTRODUCTION GENERALE -----	8
PREMIERE PARTIE :	
STRATEGIES DE LA REPRESENTATION -----	24
I. L'épistémè romantique, ou les représentations conjoncturelles -----	26
1. Quand on voyage... -----	28
1. « La nostalgie de l'étranger »-----	33
2. Une rêverie exotique originelle-----	38
3. Un Orient sans frontière-----	44
2. Prolégomènes d'égyptologie -----	46
1. Une constance de l'imaginaire gautierien-----	50
2. Récits d'érudition-----	54
3. Représentation et historicité-----	62
3. Un « daguerréotypeur littéraire » -----	69
1. Une technique mimétique-----	72
2. Dynamique narrative et statique descriptive-----	77
3. Observation et Représentation-----	84
II. L'esthète polygraphe, ou les représentations artistiques -----	92
1. « Homme de lettre et peintre » -----	94
1. Le modèle artistique-----	97
2. Un tableau exotique à la plume-----	105
3. Figuration et imagination-----	110
2. Des mots et camées -----	115
1. Les arts pour « L'Art », <i>Éléments d'introduction</i> -----	117
2. Une œuvre d'arts : pour une <i>synesthésie artistique</i> -----	121
3. La théorie Parnassienne-----	127
3. L'intuition poétique -----	130
1. Le sens artiste-----	132
2. L'artiste démiurge-----	137
3. Création et « sorcellerie évocatoire », pour une <i>réfection artistique</i> -----	142
III. L'espace idiotopique, ou les représentations gautieriennes -----	148
1. Enchantements et désenchantements -----	149
1. Remarques préliminaires : <i>Exotisme et uniformisation</i> -----	151
2. Voyages effectifs versus <i>échappées imaginaires</i> -----	155
3. L'exemple du Caire : à partir de l' <i>expérience nervalienne</i> -----	159

2. Espaces de l'imaginaire et Imaginaire de l'espace	164
1. <i>Naples ou la superstition</i>	167
2. <i>Pompéi ou la résurrection</i>	171
3. <i>Paris ou la curiosité</i>	173
4. <i>Venise ou la débauche</i>	175
 DEUXIEME PARTIE :	
ARTS ET ARTIFICES D'AFFRANCHISSEMENT TEMPOREL	180
I. Un imaginaire rétrospectif	183
1. Un hors-temps antique	184
1. <i>Résurgence hiératique et confusion des temps</i>	185
2. <i>Paganisme et christianisme</i>	191
3. <i>Le vestige comme catalyseur temporel</i>	196
2. Quand la fiction se fait atemporelle	202
1. <i>Conte</i>	203
2. <i>Mythe</i>	214
3. <i>Bible</i>	219
3. « Où va [...] le présent qui se fait passé » ?	222
1. <i>Le sablier retourné</i>	225
2. <i>L'influence Faustienne et le Royaume des Mères</i>	228
II. Un temps dérégulé	233
1. La chronologie onirique	234
1. <i>Minuit, « jour nocturne »</i>	235
2. <i>Les rêves</i>	240
3. <i>Une vie somnambulique</i>	245
2. Les substances de l'imaginaire, ou l'échappatoire des drogues	250
1. <i>« Le Club des hachichins » : Éléments d'histoire</i>	252
2. <i>Fantasmagories et hallucinations</i>	255
3. Croyances et spiritisme	262
1. <i>Surnaturel et superstitions</i>	264
2. <i>L'expérience spirite</i>	268
III. Une écriture pétrifiante	270
1. L'éternité de la statuaire	272
1. <i>À rebours du mythe ou un singulier Pygmalionisme</i>	273
2. <i>Statues et mortes amoureuses</i>	278
3. <i>Un alanguissement mortuaire</i>	283
2. Un temps momifié	286
1. <i>L'analogie hiéroglyphique</i>	286
2. <i>Pétrification et animation de la chair</i>	289
3. <i>Un simulacre de vie</i>	293
3. Une éternité funèbre	296
1. <i>Rémanence de l'âme</i>	296
2. <i>Vanité de l'artifice</i>	299
3. <i>Mirage d'éternité</i>	302

TROISIEME PARTIE :

POETIQUE DE L'IDEAL ET DE SA REPRESENTATION	306
I. La femme, ou l'idéal incarné	308
1. Des modèles consacrés de féminité pérenne.	309
1. <i>La femme momie, exemple d'une référence idéalisée</i>	311
2. <i>Féminin antique et Féminin mythique</i>	316
2. Des modèles génériques de beauté archétypique	320
1. <i>Typologie esthétique</i>	321
2. <i>Beauté composite et harmonie</i>	323
3. Des modèles suggestifs exclusivement féminins	330
1. <i>Une beauté féminine normative</i>	332
2. <i>La figure de l'androgynisme gautierien</i>	334
3. <i>Les physionomies angéliques</i>	342
II. Mécanique(s) désirante(s),	346
1. Prospérité et esthétique : Jalons narratifs	348
1. <i>Aristocratie —réelle ou imaginaire— de la beauté</i>	350
2. <i>Conjurer « l'ennui du triomphe »</i>	356
2. Dynamique du désir et pourchas amoureux	360
1. <i>Fugax sequax</i>	362
2. <i>Une terminologie cynégétique</i>	369
3. <i>Un désir excité par l'impossible</i>	371
III. Éros et Thanatos	375
1. Éros mortifère	376
1. <i>Femme phallique et femme fatale</i>	377
2. <i>Amants assassins</i>	385
3. <i>La symbolique de la flèche</i>	387
2. Éros platonicien	391
1. <i>Reconnaissance amoureuse et gémellité des âmes</i>	393
2. <i>Rédemption romantique et palingénésie</i>	398
3. <i>Dualisme platonicien et apories de l'idéal</i>	401
CONCLUSION	406
BIBLIOGRAPHIE	417
INDEX	439

Corpus de référence

Les références aux récits du corpus indiquent successivement le titre, voire éventuellement le chapitre, ainsi que la pagination de l'extrait qui, sauf indication contraire, renvoient toujours à Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, Pierre Laubriet (dir.) avec la collaboration de Jean-Claude Brunon, Jean-Claude Fizaine, Claudine Lacoste-Veysseyre et Peter Whyte, Nrf Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Tomes I et II, Paris, 2002.

Pour plus de confort à la lecture, nous distinguerons les nouvelles [romaines entre guillemets] des romans [romaines en italiques].

Romans, contes et nouvelles,

TOME I :

« La Cafetière », 1831.
Les Jeunes-France, 1833.
« Laquelle des deux », 1833.
« Le Nid de rossignols », 1833.
« Omphale », 1834.
Mademoiselle de Maupin, 1835.
« La Morte amoureuse », 1836.
« Le Petit Chien de la marquise », 1836.
« La Chaîne d'or », 1837.
Fortunio, 1837.
« La Pipe d'opium », 1838.
« Une nuit de Cléopâtre », 1838.
« La Toison d'or », 1839.
« L'Âme de la maison », 1839.
« Le Chevalier double », 1840.
« Le Pied de momie », 1840.
« Deux acteurs pour un rôle », 1841.
« La Mille et Deuxième Nuit », 1842.
« Une visite nocturne », 1843.
« Le Berger », 1844.
« Le Roi Candaule », 1844.
« L'Oreiller d'une jeune fille », 1845.
« Le Club des hachichins », 1846.
Les Roués innocents, 1846.
« Le Pavillon sur l'eau », 1846.
Militona, 1847.

Romans, contes et nouvelles,

TOME II :

Partie Carrée, 1848.
« L'Enfant aux souliers de pain », 1849.
Jean et Jeannette, 1850.
« Arria Marcella », 1852.
Avatar, 1856.
Jettatura, 1856.
Le Roman de la momie, 1857.
Le Capitaine Fracasse, 1863.
Spirite, 1865.
Mademoiselle Dafné, 1866.

Liste des abréviations

Corpus de référence

<i>Adm</i>	« L'Âme de la maison »
<i>AM</i>	« Arria Marcella »
<i>Cdh</i>	« Le Club des hachichins »
<i>Cdo</i>	« La Chaîne d'or »
<i>Cd</i>	« Le Chevalier double »
<i>CF</i>	<i>Le Capitaine Fracasse</i>
<i>Da</i>	« Deux acteurs pour un rôle »
<i>JF</i>	<i>Les Jeunes-France</i>
<i>J & J</i>	<i>Jean et Jeannette</i>
<i>Ldd</i>	« Laquelle des deux »
<i>RC</i>	« Le Roi Candaule »
<i>Ma</i>	« La Morte amoureuse »
<i>MDN</i>	« La Mille et Deuxième Nuit »
<i>MM</i>	<i>Mademoiselle de Maupin</i>
<i>NdC</i>	« Une nuit de Cléopâtre »
<i>Ndr</i>	« Le Nid de rossignols »
<i>Ojf</i>	« L'Oreiller d'une jeune fille »
<i>Pc</i>	<i>Partie carrée</i>
<i>Pdo</i>	« La Pipe d'opium »
<i>Pdm</i>	« Le Pied de momie »
<i>Pse</i>	« Le Pavillon sur l'eau »
<i>Rdm</i>	<i>Le Roman de la momie</i>
<i>Ri</i>	<i>Les Roués innocents</i>
<i>Tdo</i>	« La Toison d'or »

Abréviations courantes (et sauf indication contraire)

- BSTG* *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, Société Théophile Gautier, (publications annuelles depuis 1979).
- CG* *Correspondance Générale* de Théophile Gautier, éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, sous la direction de Pierre Laubriet, Tomes I à XII, Genève, Droz, 1985-2000. (1818-1872).
- HdR* Théophile GAUTIER, *Histoire du Romantisme*, suivi de *Quarante portraits romantiques*, Édition préfacée et établie par Adrien Goetz, Gallimard, Folio classique, 2011.
- HOTG* Charles DE SPOELBERCH DE LOVENJOUL, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, Tomes I et II, Genève, Slatkine Reprints, 1968.

INTRODUCTION GENERALE

« Rosette [...] est pour la vérité *vraie* ; Théodore donne au poète plus de latitude, et admet une vérité de convention et d'optique. — Moi, je soutiens qu'il faut laisser le champ tout à fait libre à l'auteur et que la fantaisie doit régner en souveraine. » (*MM*, XI, p. 414). Ces mots sont ceux qui concluent le long panégyrique de d'Albert à propos de la représentation des « pièces [...] hors des conditions théâtrales » (*Ibid.*). Après Musset et son *Spectacle dans un fauteuil* (1832)¹, avant Hugo et son *Théâtre en Liberté*², le protagoniste de *Mademoiselle de Maupin* prône un « théâtre fantastique, extravagant, impossible » (*MM*, XI, p. 404). Bien qu'il évoque plus loin « Comme il vous plaira » —la comédie de Shakespeare dont le titre « répond à tout » (*MM*, XI, p. 408)— l'analogie avec l'une des premières pièces de Gautier, « Une Larme du diable », est néanmoins manifeste³. Rédigée quelques temps plus tôt⁴, publiée quatre ans après le roman de 1835, cette dernière s'éloigne effectivement des modèles conventionnels. Les didascalies, quoique présentes, se révèlent en définitive assez sommaires, et les nombreux personnages ne sont pas plus répertoriés au début de la pièce qu'en tête de chacune des dix-sept scènes qui la découpent. Dans cette comédie que Gautier a voulu résolument originale, Le Bon Dieu se mêle aux anges, à Christus et à la Virgo Immaculata, mais également à Magdalena, Sainte Cécile ou Saint Bonaventure. À

¹ Que Gautier aurait aimé à voir représenté.

Cf. Sylvain LEDDA, « Gautier juge du théâtre de Musset », pp. 79-93, in *BSTG, Théophile Gautier et le théâtre*, n°26, 2004.

² Rédigé entre 1855 et 1869, le recueil sera publié à titre posthume en 1886.

³ Le parti-pris théâtral de d'Albert contribue notamment à étayer cette affirmation :

C'est un singulier théâtre que celui-là. [...]

Les personnages ne sont d'aucun temps ni d'aucun pays [...].

[...]

Tout se noue et se dénoue avec une insouciance admirable : les effets n'ont point de cause, et les causes n'ont point d'effet ; [...] les jeunes filles tiennent des discours qui feraient rougir des courtisanes [...]. Les aventures les plus inouïes se succèdent coup sur coup sans qu'elles soient expliquées [...] : les dieux [...] ne font que monter et descendre dans leurs machines. [...] —Le dialogue est très universel [...] et, pourvu qu'il ait une pointe, un rébus ou un calembour à y jeter, chacun est libre d'interrompre la scène la plus intéressante [...] — l'esprit de l'auteur s'y fait voir sous toutes les formes ; et toutes ces contradictions sont comme autant de facettes qui en réfléchissent les différents aspects, en y ajoutant les couleurs du prisme.

(*MM*, XI, pp. 404-408).

⁴ Même si sa mémoire lui fait parfois défaut, c'est en tout cas ce que Gautier rapporte dans une lettre à Armand Baschet, datée du 27 octobre 1851 (*CG*, IV, p. 404) : « J'habitais alors [...] la Place Royale [...]. Je fis, en ce temps-là, la *Larme du Diable*, qui ne parut que plus tard avec d'autres contes [...], puis *Mademoiselle de Maupin*, que je mis assez longtemps à faire, la laissant et la reprenant, et qui parut en 1834 ou 1835. »

cette profusion de figures bibliques, qui tend à conformer la pièce au genre moyenâgeux du « mystère », sous-titre de l'œuvre⁵, s'ajoute également tout un cortège de personnages pour le moins inattendus : L'Auteur lui-même y tient son propre rôle⁶, au milieu d'un Colimaçon éperdu d'amour pour une Rose, de La Lune ou de La Brise. Si la répartition théâtrale est audacieuse et singulière, l'intrigue est somme toute relativement convenue : en échange d'une goutte d'eau pour éteindre sa soif, le diable s'engage à pervertir, avant deux jours, l'âme de deux jeunes filles vertueuses que Dieu réserve à ses anges. Le nombre particulièrement élevé de personnages s'avère dès lors surprenant quand quatre seulement auraient facilement satisfait au développement de l'intrigue. Outre les belles Alix et Blancheflor, Dieu et le diable, les autres n'occupent guère qu'un rôle secondaire, voire parfaitement accessoire et négligeable : Le Grillon se cantonne à un unique et anecdotique « Cri-cri », et la scène XII fait dialoguer Le Fauteuil avec La Bergère, Une Carafe avec Le Pot et L'Armoire, réduite à une seule réplique. Objets et animaux prennent la parole, mais également L'Étoile du matin, celle du soir, La Fumée de la cheminée ou le Sol ; plus inconcevable encore : Le Silence lui-même y soliloque. De telles initiatives fantaisistes ne sont à l'évidence pas pour faciliter la représentation, et complexifient considérablement un ordinaire travail de mise en scène. Aussi, et hormis l'adaptation avec des marionnettes par Judith Gautier⁷, en

⁵ Les sujets religieux et l'alternance de tableaux vont également en ce sens. Claudine Lacoste a notamment consacré un article sur le sujet : « À part les quatre personnages principaux », écrit-elle, « [...] les autres ne font que des apparitions fugitives et si leur nombre se multiplie, c'est [...] pour rester dans l'optique du mystère qui doit englober toute la création, et développer cette atmosphère de foisonnement désordonné qui caractérise la pièce. »

Claudine LACOSTE, « Gautier et le théâtre en liberté : *Une Larme du Diable* », pp. 81-88, in *Impossibles théâtres : XIXe-XXe siècles*, Textes réunis par Bernadette Bost, Jean-François Louette et Bertrand Vibert, Chambéry, Éditions Comp'Act, « L'acte même », 2005, p. 85 (Réédition de son article paru dans *BSTG*, n°23, 2001).

⁶ Cf. « Une Larme du diable », scène XVI, in *Théâtre — Mystère, Comédies et Ballets*, Paris, Charpentier et C^{ie}, Libraires-Éditeurs, 1872, p. 67 :

[...] Cette comédie est universelle : elle embrasse le ciel et la terre ; chaque partie de la création y joue son rôle, depuis l'étoile jusqu'à la pierre, depuis l'ange jusqu'au lapin. La cloche y a une langue, les bêtes y parlent comme des personnes et les personnes comme des bêtes ; il n'y a que moi [l'auteur] qui n'aie rien dit. Je ne vois pas pourquoi ; car si humble que je sois, je pense que je puis me mêler à la conversation [...] !

⁷ La pièce exige quelques arrangements et artifices de mise en scène pour être représentée ; à l'approche du centenaire de son père, Judith Gautier adapte « Une Larme du diable » pour son théâtre de marionnettes (13 juin 1910) :

1910, il faudra attendre les années 1950 pour voir la pièce représentée, non sur les planches d'un théâtre, mais grâce aux techniques stéréophoniques. Le 22 février 1950, quelques 111 ans après sa publication, la comédie est pour la première fois enregistrée pour être représentée, en exclusivité, le 19 juin de la même année⁸. L'expérience radiophonique, pour le moins concluante, est encensée par la critique et couronnée du Prix Italia le 10 octobre 1951⁹. René Clair, alors en charge de l'émission proposée par la RTF et le Club d'essai, s'enquiert ainsi des possibilités techniques du spectacle sonore : « Par quels *artifices*¹⁰ aurait-on pu représenter au théâtre des êtres, des choses, ou des substances aussi dénuées de pesanteur et qui ne prennent corps que grâce au prestige de la poésie ? Il a fallu attendre jusqu'à ce jour pour imaginer ces artifices, et c'est la radio qui nous en fournit le secret. »¹¹ La comédie, inadaptée au théâtre, se prête en revanche à la composition imaginaire :

Quant à la scène, où nous allons monter notre spectacle, c'est la meilleure que l'on puisse trouver, celle où tous les miracles et les féeries se jouent : cette scène, c'est votre propre imagination.¹²

La pièce de Gautier n'est dès lors plus considérée comme une réalisation réservée à la scène théâtrale, mais bien comme une production destinée à l'imagination. À la manière du *Théâtre dans un fauteuil* de Musset, le verbe, débarrassé de tout visuel,

La *Larme du diable* a été représenté sur un théâtre de marionnettes, chez Judith Gautier [...] par des comédiens de bois et de carton, et les privilégiés qui ont pu l'entendre en ont gardé un souvenir d'art ineffaçable.

Émile BERGERAT, *Souvenirs d'un enfant de Paris, Les années de Bohème*, Paris, Charpentier, 1911, p. 390.

Devant l'enthousiasme de Robert de Montesquiou, Marcel Proust aurait également envisagé d'assister à la représentation. Cf. *La Correspondance de Marcel Proust : Chronologie et Commentaire Critique*, par Philip Kolb, Urbana, The University of Illinois Press, 1949, p. 48.

⁸ La pièce de Théophile Gautier est adaptée pour la radio par René Clair et Jean Forest, et réalisée par Jean Wilfrid Garrett et José Bernhart.

La radiodiffusion propose alors une nouvelle technique de stéréophonie en recourant à deux récepteurs monophoniques : c'est un première mondiale.

Cf. Robert PROT, *Précis d'histoire de la radio et de la télévision*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 122.

⁹ Sur 21 programmes présentés, « Une Larme du diable » est déclarée ex-æquo avec « The face of Violence », de Jacob Bronowski (présentée par la BBC).

¹⁰ Nous soulignons.

¹¹ INA *Une Larme du diable*, —23/06/1958— 01h11min23s, *Émission du Club d'Essai de la RTF*, présentée par René Clair, le 10 octobre 1951.

¹² *Ibid.*

devient pleinement magique¹³. Le directeur artistique propose à son auditoire de s'isoler complètement de la réalité : pour mieux appréhender l'image sonore, il lui recommande d'éteindre la lumière et de fermer les yeux, alléguant l'obscurité nécessaire aux « actes de magie ou [aux] séances de spiritisme » : « Et puisque votre imagination est la scène où va se jouer notre pièce », poursuit-il, « cette scène doit être vide, et prête à recevoir les décors les plus fantastiques. »¹⁴ La mise en scène répond ainsi aux nécessités de la représentation par le truchement de l'imagination. À l'image écrite du récit¹⁵ se substitue l'image radiophonique, toutes deux œuvrant de manière similaire afin de stimuler l'opération imaginative. Les *artifices* auxquels se réfère la formule de René Clair sont ceux qui relèvent précisément de cette faculté. L'imagination permet de combler les lacunes de la réalité et d'embrasser l'impossible ; ainsi la représentation ne donne-t-elle plus à voir par l'organe optique, mais à concevoir mentalement. René Clair envisage ici la *re-présentation* dans son sens historique et formel comme « l'action de rendre présent ou sensible quelque chose [...] »¹⁶ Loin de cacher la manœuvre, il l'exploite en ressuscitant jusqu'à l'auteur :

Dans l'ombre, j'évoque une ombre : celle de l'auteur, Théophile Gautier. Théophile Gautier, êtes-vous là ? Faites un petit effort cher maître barbu et permettez-nous de vous entendre. [...] Croyez-moi mon bon maître, les vivants ont grand besoin d'être distraits par des féeries à notre époque. En souvenir de votre jeunesse, consentez à jouer votre rôle. Le drame commence, mes chers auditeurs, et j'ai l'honneur, en vous souhaitant une bonne soirée, de vous présenter l'auteur. La parole est à Théophile Gautier.¹⁷

Il improvise une séance de spiritisme afin de convoquer l'écrivain à travers les âges pour l'exhorter à jouer son propre rôle. Dans un souci de fausse

¹³ Ainsi que le note Matthijs Engelberts, à propos des représentations théâtrales, « le caractère spéculaire du langage est émoussé dans le théâtre, où le code linguistique n'a pas de privilège exclusif puisque la scénicité du texte appelle des systèmes sémiotiques non linguistiques. » Cf. Matthijs ENGELBERTS, *Défis du récit scénique*, Genève, Droz, 2001, p.201.

¹⁴ INA *Une Larme du diable*, Op. Cit.

¹⁵ Gérard Genette définit le récit comme « la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage [...] écrit », en soulignant néanmoins « l'aspect singulier » et « artificiel [...] de l'acte narratif ».

Gérard GENETTE, « Frontières du récit », in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 49.

¹⁶ Cf. Alain REY (ed.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2000, « Représentation ».

¹⁷ INA *Une Larme du diable*, Op. Cit.

vraisemblance, il galèje même sur l'éloignement qui étouffe la voix de ce dernier : « Plus fort, monsieur Gautier. Plus fort. N'oubliez pas que votre voix vient de très loin. »¹⁸ La distance temporelle n'est toutefois guère problématique, et l'auteur se voit vite rétabli dans ses fonctions narratives : « Ici l'auteur [...]. Ici Théophile Gautier », entend-on dans l'adaptation orchestrée par René Clair. Il en est ainsi du spectacle sonore comme du spectacle littéraire. L'artifice consiste ici à investir l'imagination comme scène de la représentation artistique ; l'histoire se joue sur les planches de « ce théâtre idéal que tout homme a dans l'esprit », selon la formule que Victor Hugo aura plus tard pour son *Théâtre en Liberté*¹⁹. C'est dans cette perspective qu'à la notion de représentation se coalise ici celle d'imaginaire. Parce que la représentation n'est pas *visuelle*, au sens où elle peut l'être avec les arts figuratifs, l'écriture table sur les propriétés de l'imagination ; elle va s'ingénier à exploiter toutes les ressources de la langue pour faire illusion, afin de prétendre, ce faisant, à jouter verbalement avec l'immédiateté visuelle de la statuaire ou de la peinture.

L'année où paraît « Une Larme du diable », en 1839, Gautier se consacre à la rédaction d'une nouvelle restée plus ou moins anonyme pour la critique : « L'Âme de la maison »²⁰. Le narrateur s'y raconte enfant dans un récit imbriqué où, sous le nom de « Théophile » (*Adm*, II, p. 824) et pour la seule fois dans l'ensemble de son œuvre, il évoque ses souvenirs passés : l'auteur n'a alors que 28 ans mais il a déjà perdu, « [a]vec la jeunesse de [s]a pensée, celle de [s]on corps » (*Adm*, I, p. 820). Que les éléments autobiographiques de cette prétendue confidence métatextuelle soient ou non avérés, c'est davantage la conception picturale de ce « Théophile » qu'il convient de souligner : « Ma mémoire, pittoresque magicienne, prend la palette, trace à grands traits et à larges touches une suite de tableaux diaprés de couleurs les plus étincelantes et les plus diverses [...]. » (*Ibid.*, p. 819). Si les souvenirs sont essentiellement picturaux, c'est que la peinture est essentielle dans

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Il s'agit en réalité d'un extrait du projet de préface. Cf. Victor Hugo, *Théâtre en Liberté*, Paris, Imprimerie Nationale, Librairie Ollendorff, 1911, p.545.

²⁰ Reprise en 1852 dans le recueil *La Peau de tigre* (tome 3) sous le titre « La Maison de mon oncle ». On notera le possessif à la première personne, unique occurrence dans l'ensemble des titres de Gautier.

l'imaginaire de celui qui se destinait moins à la plume qu'aux pinceaux²¹. S'intéressant aux « années d'apprentissage de Théophile Gautier », Marianne Cermakian revient sur la découverte inopinée, par un Gautier peintre, des *Orientales*²² « traî[nant] par hasard dans l'atelier de Rioult » : « [...] un livre », écrit-elle, « p[eut] changer une destinée. »²³ De fait, le jeune rapin, abandonnant palette et couleurs, sera écrivain. En 1832, Victor Hugo s'installe en outre à côté de la maison familiale des Gautier ; épisode décisif dans la vie artistique de l'inconditionnel hugolâtre qui, dès lors, troquera ses pinceaux pour la plume. Dans *L'Illustration* du 9 mars 1867, le peintre reconverti revient sur cette époque déterminante :

Le voisinage de l'illustre chef romantique rendit mes relations avec lui et avec l'école naturellement plus fréquentes. Peu à peu je négligeai la peinture et me tournai vers les idées littéraires.²⁴

Cette vocation première pour l'art pictural, vocation qui, de toute évidence, affleure dans la plupart de ses écrits, a donné lieu à toute une critique, depuis Sainte-Beuve jusqu'à Sarga Moussa²⁵, depuis le XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui. Les rapports étroits qu'entretiennent peinture et littérature sont effectivement essentiels à l'appréhension de l'œuvre gautierienne. L'un des *Bulletin[s] de la Société Théophile Gautier*, intitulé *L'Art et l'Artiste*²⁶, recense notamment une série d'articles traitant le sujet²⁷. Celui qui « f[ait] de ses nouvelles des peintures

²¹ Quelques cinq ans après « L'Âme de la maison », Gautier publie une courte nouvelle, « Le Berger », qui retrace l'apprentissage d'un petit pâtre promis à une grande carrière de peintre.

²² Le recueil poétique de Victor Hugo, édité par Charles Gosselin, fut publié en 1829.

²³ Marianne CERMAKIAN, « Les années d'apprentissage de Théophile Gautier : peintre ou poète », pp. 223-230, in *BSTG, L'Art et l'Artiste*, n°4, 1982, p. 227.

²⁴ Cf. « Autobiographie de Théophile Gautier », in Théophile GAUTIER, *Portraits contemporains : littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques*, Paris, Charpentier et C^{ie}, Libraires-Éditeurs, 1874, p. 9.

²⁵ Cf. Charles Augustin SAINTE-BEUVE, *Les Nouveaux Lundis*, Tome sixième, Paris, Michel Lévy frères, Libraires-Éditeurs, 1866.

Sarga MOUSSA, « La médiation picturale dans les récits de voyage de Théophile Gautier », 1^{er} Décembre 2013, URL :

http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/91/00/45/PDF/Gautier-mediati_on_picturale.pdf (Consulté le 02.01.14).

²⁶ *BSTG, L'Art et l'Artiste*, n°4, 1982.

²⁷ Parmi lesquels ceux de Marianne CERMAKIAN, « Les années d'apprentissage de Théophile Gautier : peintre ou poète », *Op. Cit.* pp. 223-230 ; de Marie-Claude SCHAPIRA, « Le langage de la couleur dans les *Nouvelles* de Théophile Gautier », pp. 269-280 ; de Peter WHYTE, « La

vivantes »²⁸ veut donner à *voir* au lecteur en mesurant son art à la peinture ; seulement l'écriture ne peut prétendre à l'exhaustivité visuelle de la représentation picturale : « L'artifice de l'écrivain », écrit-il, « a cette infériorité sur celui du peintre qu'il ne peut montrer les objets que successivement. » (*CF*, II, p. 669). Comment, dès lors, dépasser cette faiblesse artistique face à l'entreprise figurative, d'emblée appréhendable, de la peinture ? Comment convertir le verbal en visuel ? Plus avant, dans quelles mesures la posture artificielle de l'écrivain lui permet-elle de relever ce défi du simultané sur le successif, de l'unité de l'image sur la pluralité des mots ? Si cette citation-titre déprise la littérature au profit de l'art pictural, nous avançons expressément que, des tentatives de l'écrivain pour élever son art et l'ouvrir à d'autres, procède justement sa poétique.

Depuis le concept d'*ut pictura poesis*, associant la poésie à la peinture et développé par Aristote dans son *Art Poétique*, les deux disciplines artistiques, réunies ou opposées, ont souvent été mises en regard l'une de l'autre. Au XV^e siècle, Léonard de Vinci estimait, quant à lui, que le *temps* faisait la différence essentielle entre les deux ; il valorisait la peinture, considérant l'œil comme un vecteur d'authenticité et de vérité :

La poésie, elle, se réfère au même objet par un moyen moins digne que l'œil, apportant plus confusément à la sensibilité, dans un délai plus long, la représentation des choses nommées : ce que ne fait pas l'œil, véritable chemin de l'objet à la rétine, qui transmet sur le champ, avec plus de vérité, les vraies superficies et figures de ce qui se présente devant lui.²⁹

référence artistique comme procédé littéraire dans quelques romans et contes de Gautier », pp. 281-296 ; de Marc EIGELDINGER, « L'inscription de l'œuvre plastique dans les récits de Gautier », pp. 297-310 ; ou d'Alain MONTANDON, « La séduction de l'œuvre d'art chez Gautier », pp. 349-368.

²⁸ Peter WHYTE, *Ibid.*, p. 282.

²⁹ Léonard DE VINCI, *Traité de la peinture*, textes traduits et commentés par André Chastel, Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée par Christiane Lorgues, Calmann-Lévy, 1977, p. 19.

Dans un ouvrage sobrement intitulé *La Description*, Jean-Michel Adam établit un parallèle entre la conception artistique de ce dernier et l'*artifice* gautierien évoqué dans *Fracasse* :
[...] [P]einture et sculpture seraient prédestinées à la représentation d'un moment ponctuel tandis que le langage, qui combine des unités linéairement, selon un ordre de la succession dans le temps — c'est le « délai plus long » du Vinci —, serait plus spontanément apte à reproduire la continuité temporelle de l'action.

Jean-Michel ADAM, *La Description*, PUF, "Que sais-je ?", 1993, p. 12.

Les arts figuratifs postulent une immédiateté que le scriptural est foncièrement incapable de concurrencer ; selon le célèbre polymathe, l'écriture, de fait, devrait opportunément imposer sa dynamique narrative pour représenter l'action. Au XVIII^e siècle, Lessing, rompant avec la tradition aristotélicienne, affirme quant à lui que chacun des arts ne peut excéder ses limites respectives : « Le poète [...] travaille pour l'imagination, et le sculpteur pour l'œil. Celui-ci ne peut imiter toute la réalité qu'en blessant les lois du beau : il ne reproduit qu'une situation, qu'un instant, tandis que le poète développe l'action tout entière. »³⁰ La forme successive du discours ne pourrait alors se prêter à la représentation instantanée de la beauté. Philippe Hamon cite ainsi les principes esthétiques du *Laocoon* (1766) dans son anthologie :

La beauté matérielle naît de l'effet concordant de diverses parties que le regard embrasse ensemble. Elle exige donc que ces parties soient placées les unes à côté des autres et, puisque les choses dont les parties sont placées les unes à côté des autres sont l'objet propre de la peinture, celle-ci peut, et peut seule imiter la beauté matérielle. Le poète, qui ne pourrait montrer que les uns après les autres les éléments de la beauté, s'abstient donc complètement de la peinture de la beauté matérielle, en tant que beauté. Il sent que ces éléments, rangés les uns à côté des autres³¹, ne sauraient produire l'effet qu'ils font lorsqu'ils sont rangés les uns à côté des autres ; que le regard concentrique que nous jetons sur l'ensemble après leur énumération ne nous donne pas une image concordante dans tous ses détails ; qu'il est au-dessus du pouvoir de l'imagination humaine de se représenter quel effet produisent ensemble telle bouche, tel nez et tels yeux, si l'on ne peut rappeler à sa mémoire une composition analogue de ces parties, soit dans la nature, soit dans l'art.³²

Est-ce à dire, pour discuter l'argument de Lessing, que la beauté matérielle est poétiquement irreprésentable ? Partant du constat d'échec d'un Gautier s'élevant contre l'infériorité de son art sur la représentation picturale, il s'agira d'analyser le défi esthétique que se lance ce dernier³³, convaincu que la peinture serait un art plus efficace que la littérature. « Moins heureux que le peintre et le musicien », écrit-il, « nous ne pouvons présenter les objets que les uns après les autres. » (*NdC*,

³⁰ Gustave VAPEREAU, *Dictionnaire universel des Littératures*, Paris, Hachette, 1876, p. 1239.

³¹ Entendez « les uns après les autres ».

³² Philippe HAMON, *La Description littéraire, De l'Antiquité à Roland Barthes : Anthologie des textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991, p. 220.

³³ Selon Philippe Hamon, l'« image, avec son mode de lecture qui lui est propre, mode d'un parcours zigzaguant et rapide de l'œil sur une surface plane, lance un défi au texte littéraire voué au mode linéaire et lent de la lecture. » Philippe HAMON, *Imageries, Littérature et image au XIX^e siècle*, Macula, José Corti, "Les Essais", 2007, p. 38.

VI, p. 769). Au caractère successif de l'écriture se mesure la simultanée de la peinture, aux longueurs textuelles l'instantanéité visuelle. L'auteur se heurte donc à un paradoxe narratif : à mesure qu'elle se précise, sa description s'étend d'autant, condamnant du même coup l'élan qui la portait à se faire visible et immédiatement saisissable. Pour parer à de tels inconvénients, Gautier va user d'artifices qui font, selon lui, la virtuosité des artistes :

— Chaque art a ainsi son impuissance d'où résulte une partie de ses beautés : les efforts immenses du poète à qui manque la plastique des formes, du peintre à qui manque la succession des idées, du sculpteur à qui manque le mouvement, du compositeur à qui manque le mot, ont produit les œuvres les plus merveilleuses de l'esprit humain.³⁴

C'est en cherchant à combler les infirmités respectives de son art, à repousser les limites qu'il lui impose, que l'artiste élabore sa poétique particulière. Ce statut, sciemment revendiqué, le confronte d'autant plus au paradoxe qui dynamise sa poétique. Par conséquent, ces *efforts* sont précisément ceux qui motivent notre enquête, à savoir l'analyse des artifices destinés à dépasser cette dichotomie de la peinture et de l'écriture, de la figuration picturale et de la description littéraire. « Dans tous mes écrits », confie Gautier à Feydeau, « j'ai suivi le même système. [...] Je n'ai pas la prétention d'imposer mon procédé aux critiques et aux romanciers. Je ne le propose à personne ; mais j'entends demeurer, envers et contre tous, un descripteur. »³⁵ En prétendant asseoir son œuvre sur le postulat en vertu duquel l'écriture ne serait qu'un travail de description fidèle résultant de l'observation de la nature, Gautier feint l'impartialité que lui procure son statut de « descripteur ». La description, selon lui, s'entend comme une véritable peinture narrative, et le descripteur de se « livr[er] à la peinture des choses extérieures »³⁶. À la question « Qu'est-ce que la description ? », Philippe Hamon répond en ces termes :

La description est une *peinture vraie et animée* des objets. Nous la définissons ainsi, parce qu'une description n'est vraiment littéraire qu'à la condition de représenter vivement les objets avec toutes leurs circonstances les plus

³⁴ Théophile GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 3^{ème} série, Bruxelles, Hetzel, 1859, pp. 302-303.

³⁵ Et il ajoute : « La plastique est l'art supérieur. » Cf. Ernest FEYDEAU, *Théophile Gautier, Souvenirs Intimes*, Paris, Plon, 1874, p. 144.

³⁶ *Ibid.*, p. 141.

intéressantes. Le talent d'un auteur, dit excellemment Fénelon, consiste à savoir *peindre et animer*.³⁷

Cette définition établit les principes fondamentaux de l'acte descriptif : mouvement dynamique et visée à l'hypotypose assurent l'efficacité de la représentation écrite.

« La fiction », écrit Jean-Marie Schaeffer, « appartient [...] au domaine des représentations imaginaires qui impliquent, pour fonctionner correctement, qu'on soit conscient de leur caractère imaginaire. »³⁸ Aussi, poursuit-il, elle « résulte [...] d'une décision, voire d'un pacte communicationnel, quant à l'usage qu'on décide de faire de certaines représentations, en l'occurrence un usage qui consiste à mettre entre parenthèses la question de leur force dénotationnelle. »³⁹ Il définit ainsi la fiction comme « une feintise ludique partagée »⁴⁰. Trente six fictions narratives, s'étalant sur plus de trente-cinq ans et réunis depuis 2002 dans la « Bibliothèque de la Pléiade », formeront notre corpus de référence. On trouvera ici, parmi des titres célèbres, certains romans et nouvelles moins connus qui ont pour partie échappé au balisage critique. En 1998, Peter Whyte recensait les études sur Théophile Gautier, depuis les jugements de ses contemporains jusqu'aux ouvrages les plus récents ; il soulevait alors le manque d'appareil critique autour de romans tels que *Les Roués innocents*, *Militona*, *Partie Carrée* ou *Jean et Jeannette*, escomptant impatientement l'édition de Gallimard. « Jusqu'à ce jour », écrit-il, « [c]es autres romans de Gautier n'ont suscité que peu d'intérêt »⁴¹ ; seul fait exception « l'article remarquable de Henry David »⁴² sur *Partie Carrée*. Dans les

³⁷ Philippe HAMON, *La Description littéraire, Op. Cit.*, p. 46.

³⁸ Jean-Marie SCHAEFFER, « De l'Imagination à la Fiction », 2002, article disponible en ligne : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html#n4> (Consulté le 07.04.13).

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Et l'exemplifie comme suit : « Lorsque je feins sérieusement, j'ai pour but de tromper effectivement celui à qui je m'adresse. Lorsque je feins dans une intention ludique, tel n'est évidemment pas le cas : au contraire, je ne veux pas le tromper. »

Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 148.

⁴¹ Peter WHYTE, « État présent des études sur Théophile Gautier », pp. 11-34, in *Relire Théophile Gautier, Le plaisir du texte*, Études réunies et présentées par Freeman G. Henry, Amsterdam-Atlanta, Éditions Rodopi, "Faux-titre", 1998, p. 20.

⁴² Cf. Henri DAVID, « L'exotisme hindou chez Théophile Gautier », pp. 515-564, in *Revue de littérature comparée*, 9, 1929.

On notera, depuis, la contribution de Françoise COURT-PEREZ, « *Partie carrée*, roman de 1848 », pp. 183-198, in *BSTG, Théophile Gautier : Une écriture paradoxale de l'histoire*, n°34, 2012.

Entretiens avec son maître, Émile Bergerat revient sur la genèse de ce roman de 1848 ; paru sous les titres successifs des *Deux Étoiles*, *Partie carrée* (1851), et enfin *La Belle-Jenny* (1865)⁴³, le récit serait la réponse de Gautier au défi lancé par Girardin pour satisfaire un public en mal de roman-feuilleton :

Nous causions un soir avec le maître de ce fameux roman, *La Belle Jenny*, dans lequel il s'est plu à accumuler les péripéties les plus extraordinaires et, notamment, si l'on s'en souvient, cette bizarre expédition à Sainte-Hélène, entreprise par quatre jeunes gens pour arracher Napoléon des griffes de Hudson Lowe ; — et comme je lui signalais l'effet d'étrangeté produit par ce livre, au milieu de tous ceux qui composent son œuvre, et l'étonnement où j'étais d'y voir sa signature, voici comme il s'en expliqua avec moi :

[...] — Voici comment cela s'est passé.

La Presse donnait alors chaque matin, par tranches, je ne sais plus quel macaroni littéraire dont tous les abonnés, prétendait Girardin, se pouléchaient les babines. Il nous embêtait, Girardin, avec ce feuilleton ! [...]

C'est alors [...] que l'imprudent me défia de lui fournir seulement douze feuilletons en douze jours, sans intervalles ni relâche. Je relevai le gant, comme bien tu penses, au nom de la littérature outragée en ma personne, et voilà comment la *Jenny* est venue au monde⁴⁴

S'il est vrai que cette histoire tranche avec un certain art d'écrire gautierien, elle n'en exploite pas moins quelques grands thèmes récurrents chez l'auteur, à commencer par l'exotisme ou les tourments amoureux. Les fictions narratives constituent notre corpus qui, le cas échéant, empruntera à l'œuvre plus générale de ce polygraphe, poète et nouvelliste, romancier et critique d'art, feuilletoniste et voyageur. Les œuvres poétiques, et notamment *Émaux et Camées*, seront envisagées dans le cadre d'une réflexion sur l'art, et plus particulièrement sur « *L'Art* » qui va déterminer et introduire la théorie parnassienne. Les récits de voyages permettront quant à eux de faire le lien entre la réalité exotique observée et la quête d'altérité qui étreint toute la jeunesse romantique ; car ce désir d'expérimenter *l'étranger* se manifeste tant dans les ferments du voyage que dans l'écriture fantastique, tant dans le déplacement spatial que dans les vagabondages temporels. Nonobstant l'hétérogénéité de style, de genre et de visée artistiques, les écrits de Gautier font corps en vertu de leur inspiration commune procédant d'un

⁴³ Notre édition de référence retient pour titre *Partie carrée* qui, selon Charles de Spoelberch de Lovenjoul, est « celui [des trois] qui convient le mieux [...] ». Cf. *HOTG*, I, p. 400.

⁴⁴ Émile BERGERAT, *Théophile Gautier, Entretiens, souvenirs et correspondance*, Troisième édition augmentée, Genève, Slatkine Reprints, 1998, pp. 132-135.

même parti pris esthétique : seule l'écriture du Beau motive l'artiste. Or, c'est l'impuissance de la nature à modéliser le beau pérenne qui astreint l'esthète à la représentation de ce dernier dans l'univers de la création artistique, univers que seul le processus imaginaire permet de créer. Afin de dégager une dynamique commune à l'ensemble de l'œuvre narrative, nous prendrons soin de ne pas nier les divergences stylistiques des récits par un amoindrissement de leur disparité narrative ; sans présumer des éléments notoires de la critique sur Gautier, nous prolongerons certains d'entre eux pour mieux illustrer notre propos.

L'œuvre gautierienne, composite par excellence, répertorie ensemble des disciplines artistiques qui, loin de s'opposer les unes aux autres, s'organisent en un tout cohérent consolidé par une même ambition esthétique. Sous la plume de Bergerat, Gautier confie ses desseins : « J'ai usé ma vie à poursuivre, pour le dépeindre, le Beau sous toutes ses formes de Protée et je ne l'ai trouvé que dans la nature et dans les arts. »⁴⁵ Subordonné au premier, sans lequel il ne saurait exister, le « monde immense [...] de l'art » est envisagé comme « la nature visible, avec l'émotion de l'homme en plus », « le rêve prenant pour s'exprimer les formes de la réalité »⁴⁶. La création *ex nihilo* étant impossible — car « l'invention d'une forme, même dans la chimère, ne saurait se concevoir »⁴⁷ — l'artiste reste soumis à la réalité référentielle. Tributaire de référents admis et manifestes, le domaine artistique, comme celui du rêve, relève de l'interprétation de la réalité à laquelle il est soumis. Il tire cependant avantage de cette dépendance en proposant, à partir du monde réel, une représentation révisée par la puissance de l'imagination artistique ; en outre, confiera d'Albert, « une réalité assez vulgaire a souvent servi de socle à l'idole idéale. » (*MM*, III, p. 298). La nature donne à voir le monde tel qu'il est, mais l'art seul peut l'améliorer, le parfaire et, ce faisant, l'idéaliser. Gautier transpose son idéal dans un monde idoine, expressément conçu à ce seul effet, qui s'affranchit des limites imposées par la réalité et brille par son détachement des contraintes terrestres. L'art devient le moyen de représenter l'autre, l'exotique, l'antagoniste d'un Occident qui subit une triple révolution, à la fois intellectuelle,

⁴⁵ Émile BERGERAT, *Théophile Gautier, Entretiens, souvenirs et correspondance, Op. Cit.*, p. 128.

⁴⁶ Théophile GAUTIER, « Introduction », in *L'Artiste*, Sixième série, Tome troisième, Paris, Aux bureaux de l'Artiste, 1857, p. 3.

⁴⁷ Théophile GAUTIER, « Introduction » in *Les Dieux et les demi-dieux de la peinture*, Paris, Morizot, Libraire-Éditeur, 1864, p. II, repris dans *HOTG*, II, pp. 263-264.

socio-politique et industrielle. C'est donc un autre monde, perfectionné par l'imagination artistique, que l'écriture s'efforce de représenter : un sur-monde librement inspiré par une réalité non plus référentielle mais symbolique, non plus *naturelle* mais *artificielle*, et qui, grâce à ce système d'analogies et de correspondances sémantiques, parvient à exister dans une extra-réalité plus à même de réaliser l'idéal. Puisque la nature est incapable de concrétiser un idéal — par essence impossible— Gautier crée une nature supérieure qui prévaut sur le modèle originel et qui lui permet de projeter ses ambitions esthétiques. D'un point de vue sémiotique, la représentation elle-même est *artificielle* : elle se donne comme un substitut de la réalité, c'est-à-dire qu'elle propose une réalité révisée qui tient lieu de référence formelle⁴⁸. Représenter permet ainsi à l'artiste de s'émanciper de la réalité pour satisfaire à son idéal imaginaire.

Il s'agira donc, dans un premier temps, d'adopter une perspective épistémocritique qui viendra replacer l'esthétique gautierienne dans le paysage historique, technologique et artistique de son époque, afin d'en déduire les principes qui régissent la représentation : popularisation des voyages, découverte de nouvelles civilisations ou inventions de nouvelles techniques de reproduction, influencent considérablement les artistes et leurs créations. Gautier, critique d'art et rapin contrarié, entretient un rapport particulier à l'art pictural, qu'il envisage tantôt comme la source originelle de sa description, et son écriture se fait alors *ekphrasis*, tantôt comme un modèle à suivre, et la description construite comme un tableau se fait hypotypose. Les toiles de maître lui représentent une réalité esthétisée qu'il aime à considérer comme comparant original. La dimension évocatrice de l'exotisme est si suggestive qu'il n'est nullement nécessaire à l'artiste d'explorer ces contrées lointaines pour les représenter poétiquement. La description, dès lors, n'est plus celle de la réalité formelle, mais bien celle d'une *représentation* de cette dernière, et constitue, le cas échéant, une représentation de représentation. En ce sens, elle ne serait plus une simple reproduction, mais bien

⁴⁸ Consulter à ce sujet l'ouvrage de Algirdas-Julien GREIMAS et de Joseph COURTES, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Paris, Hachette, 1993), qui définit la représentation comme « un concept [...] qui [...] insinue [...] que le langage aurait pour fonction d'être là à la place d'autre chose, de "représenter" une réalité autre. » Voir également Karl BÜHLER, *Théorie du langage, La fonction représentationnelle*, édité par Didier Samain et Janette Friedrich, Préface de Jacques Bouveresse, Marseille, Agone, "Banc d'essais", 2009.

un exercice mental, une gymnastique de l'imagination. C'est là une singularité qu'il faudra examiner.

À suivre Théophile Gautier, l'art doit s'entendre comme « la recherche et le désir du beau éternel et général »⁴⁹. Ce point est d'une importance névralgique pour un auteur qui voit dans l'art le moyen d'échapper à sa triste condition humaine. Parce que beauté et éternité sont formellement indissociables dans son imaginaire, se pose la question de leur représentation ; comment échapper au temps, et comment, par suite, écrire l'idéal auquel aspire l'art ? Comment représenter cette *recherche* et ce *désir du beau* ? Avant de revenir, en dernière analyse, sur la poétique de l'idéal, il sera donc question, dans une seconde partie, de l'apport des concepts de représentation et d'imaginaire dans la perspective d'une écriture hors du temps. Si le temps fait précisément la différence entre peinture et littérature, que Gautier cherche à figer ce dernier serait extrêmement révélateur de sa démarche artistique : ne serait-ce pas une manière, par la topique, de compenser l'écart entre les deux médias ? L'artifice narratif va alors créer l'illusion de l'éternité, soit en déplaçant le curseur chronologique jusqu'aux temps les plus reculés, euphémisant du même coup les appréciations temporelles, soit en ouvrant une brèche temporelle sous le prétexte commun de l'onirisme, de l'hallucination ou du spiritisme. Plus avant, et parce qu'il postule l'éternité, l'art, et notamment celui de la statuaire, fournit également à l'esthète le moyen d'échapper à l'entropie : l'écriture, spéculant sur cette prérogative, se fait elle-même pétrifiante pour figer la beauté et la préserver des atteintes du temps.

Au reste, cette beauté fera l'objet d'une étude sur la poétique de l'idéal ; d'une part, pour interroger l'écriture et démêler les artifices narratifs grâce auxquels Gautier parvient à incarner l'idéal, c'est-à-dire, précise-t-il, à « rendre, non pas ce qui est, mais ce que nous voudrions qui fût »⁵⁰ ; d'autre part, et dans le cadre d'une métalecture de l'idéal, pour examiner dans quelles mesures l'écriture narrative, présentant un art de l'amour, viendrait recouper l'ambition parnassienne de l'amour de l'art. Représenter la beauté, prestigieux modèle, devient pour l'artiste le moyen même de s'élever au-dessus du vulgaire. Selon le chantre de « l'Art pour l'Art », la *recherche* et le *désir du beau* doivent seuls

⁴⁹ Théophile GAUTIER, *L'Art moderne, Op. Cit.*, p. 153.

⁵⁰ Théophile GAUTIER, « Salon de 1844 », I, in *La Presse*, 26 mars 1844.

transparente dans la production artistique : sans aller jusqu'à parler de redondance sémantique dans la formule, *recherche* et *désir* supposent intrinsèquement une aspiration qui, pour être durable, pour *s'éterniser*, repose sur un élan dynamique sans cesse reconduit. L'éternité est au prix d'une nécessaire frustration sans laquelle le désir, nécessairement promis à la stérilité, s'auto-condamne : la mort, de fait, devient la conséquence logiquement induite de la jouissance. Est-ce à dire que cette dernière est en définitive impossible ? Au terme de cette recherche, il conviendra de reconsidérer l'artifice de l'écrivain au prisme de la représentation et de l'imaginaire, afin de mesurer, le cas échéant, l'efficacité de la manœuvre.

PREMIERE PARTIE :
STRATEGIES DE LA REPRESENTATION

Considérant que l'imaginaire se construit essentiellement à partir des représentations sociales, l'esthétique gautierienne échappe ainsi à une définition étroite qui mésestimait l'importance des influences extérieures dans la production artistique. La conjoncture lui offrant la possibilité de se déplacer plus commodément grâce aux techniques modernes de transport, Gautier peut ainsi décrire le monde qu'il observe *de visu* à la faveur de ses voyages et, de fait, écrire l'autre exotique, ce fantasme dont les différences pallient l'ennui romantique. En cela, il n'est point seul : marqués par l'attrait irrésistible qu'exerce l'Orient, ses contemporains vont multiplier à l'envi les portraits de ces terres éloignées encore mystérieuses ; un Decamps, un Delacroix ou un Marilhat, présentent au public leurs ailleurs picturaux et lui révèlent *d'étranges* beautés. Grâce aux illustrations d'un époque aussi curieuse que vagabonde, l'imagination s'échauffe et pérégrine. Les artistes occidentaux rapportent de leurs expéditions leurs propres visions de ces inconnus qui, à défaut d'être visités, sont librement envisagés à partir de représentations artistiques, littéraires ou picturales, authentiques ou approximatives, stylisées ou daguerréotypées. La technique photographique permet de copier fidèlement ces ailleurs, et, grâce au mécanisme moderne, de s'en inspirer artistiquement. Gautier va jusqu'à « remercier les courageux photographes d'avoir fourni à la science et à l'art de nouveaux éléments et de nouvelles images »¹. En fin observateur qui prétend rendre la nature telle qu'elle est, il se compare lui-même à l'instrument photographique, mais en nuancant toutefois la métaphore par le truchement de l'art. Or, l'art ne donne pas une simple imitation de la nature, mais une traduction subjective qui appartient à l'artiste. Lors même qu'il ne voyage pas, notre esthète polygraphe, admirateur du Beau protéen, s'enquiert des documents et figurations artistiques mis à sa disposition par ses pairs. Singulièrement, la manœuvre s'avère la même lorsque la réalité, réprimant l'idéal, ne correspond pas à ses attentes : le cas échéant, Gautier lui préfère ses illustrations, s'en inspirant avec franchise afin de créer lui-même une représentation gigogne, représentation de représentation. Il ne considère alors plus le monde réel comme point de départ, comparant premier, mais se base sur les interprétations de ce monde, interprétations qui relèvent intrinsèquement de la

¹ Théophile GAUTIER, *Les Vacances du lundi. Tableaux de montagnes*, Éditions Champ Vallon, « Dix-Neuvième », 1994, p. 52.

création artistique. L'art s'entend alors non seulement comme finalité, mais également comme source originelle de la démarche descriptive. Cette quête esthétique est toute entière le moteur exclusif de l'écriture et son unique dessein. Gautier prône un autotélisme de l'art et, défendant son autonomie, invite les artistes au travail exigeant de la forme qui seule perdure, à l'instar de la matière robuste. Mais n'est pas artiste qui veut : seuls quelques élus possèdent ce don extra-ordinaire, cette prescience du Beau qui détermine la transposition ; ils puisent, dans le monde réel, les éléments nécessaires à la réalisation de leur microcosme. Qu'importe alors que la représentation qu'ils en donnent soit conforme à la réalité, pourvu qu'elle satisfasse aux référents imaginaires collectifs. La réalité déçoit, ou sera amenée à décevoir, et Gautier de lui préférer en conséquence la réalité supérieure du monde artistique qu'il investit à sa guise. L'art se fait alors lui-même modèle de référence, supplantant un monde médiocre que l'écrivain néglige au profit de celui, artificiel et illusoire, de l'idéal. Loin de se limiter à une fade imitation, l'artiste, en tant qu'il ré-exprime le monde, devient lui-même créateur, demiurge absolu d'un univers qui convertit l'impossible en possible.

I. L'épistémè romantique², ou les représentations conjoncturelles

Les progrès dans le développement des techniques de transport favorisent les échanges cependant que les inventions nouvelles de reproduction mécanique influencent considérablement les représentations de l'époque. Maritimes ou ferroviaires, les voyages se multiplient pour mener les touristes à la rencontre de

² Il s'agira ici d'observer les singularités gautieriennes relativement à l'ensemble, *a priori*, des connaissances de l'époque, car « les siècles se succèdent, et chacun porte son fruit qui n'est pas celui du siècle précédent ; les livres sont les fruits des mœurs ». (*MM*, Préface, p. 226).

(Sur l'épistémè, voir Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966).

l'inconnu. Les artistes se déplacent, rapportant de leurs expéditions des récits littéraires ou journalistiques, des paysages exotiques, au pinceau ou à la plume, en photographie ou en imagination, que chacun se plaît à accommoder selon sa propre sensibilité. Dans un tel contexte *orientalisant*, il n'est nullement surprenant de retrouver les personnages de Gautier incarnés en reine égyptienne ou en Pharaon antique. L'auteur d'« Une nuit de Cléopâtre » et du *Roman de la momie* peut ainsi investir le paysage géographique qu'il visite à la faveur de ses voyages, mais également celui, artistique, qu'il admire depuis La Capitale. Son imaginaire oriental³ se construit alors autour des documents, ouvrages et tableaux d'une époque égypto-maniaque. En 1869, pour son unique voyage en terre pharaonique, une chute malencontreuse l'assigne à résidence au Caire, et sonne le glas de ses pérégrinations égyptiennes. Condamné à rêver ces terres, Théophile Gautier s'est efforcé de les représenter, imaginées et imaginaires, dans l'espace de l'écriture et de la fiction : il composera sa vie durant autour de ce motif⁴. Une telle fascination orientale, si elle répond à la vague d'exotisme qui inonde son siècle depuis les campagnes bonapartistes d'Égypte⁵, procède également chez lui d'une véritable quête originelle, à laquelle correspond un profond besoin de dépaysement. Pour assouvir ce dernier, le déplacement peut paradoxalement s'avérer facultatif : au voyage spatial se mesure alors l'exploration artistique.

³ Cette aspiration et omniprésence orientale a déjà fait l'objet d'un certain nombre d'études, dont certaines compilées pour le *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, Actes du colloque du Port-Marly, *L'Orient de Théophile Gautier*, (n°12, 1990).

⁴ Cf. Jacques HURE, « Un Orient sans frontières », in *BSTG, Ibid.*, p. 252 :

L'Orient a ainsi d'emblée dans la conscience de Gautier une dimension extérieure, à travers l'attrait des villes, et une dimension intérieure qui dirige sa réflexion. C'est une présence, une constance, dans sa vie et son œuvre. C'est aussi une expérience, que définit l'œuvre et qui propose un rapport, disons moderne, de l'homme à l'Orient.

⁵ L'attrait pour l'Orient n'est pas nouveau, mais prend une dimension différente à partir des expéditions napoléoniennes ; puis l'expansion du tourisme, dans la seconde moitié du XIX^e, met l'Orient à l'honneur avant que, démythifié par les reproductions et photographies, il ne se banalise comme le voyage au siècle suivant.

1. *Quand on voyage...*⁶

Ailleurs exotique, dépaysement oriental et exaltation de l'inconnu sont les valeurs romantiques caractéristiques de l'époque⁷. L'étranger, vierge de découvertes, est envisagé comme un monde nouveau et chargé de promesses. De retour de son voyage de 1828 en Afrique du Nord et en Asie Mineure, Alexandre-Gabriel Decamps lance la vogue de l'orientalisme, s'inscrivant ainsi comme modèle esthétique de l'art français. L'engouement est tel que Gustave Flaubert s'amusera de cette mode devenue poncif —ou, pour reprendre sa formule titre consacrée, de cette *idée reçue*— et consignera ce néologisme dans son *Dictionnaire*⁸. Si l'« orientaliste », selon lui, est un « homme qui a beaucoup voyagé »⁹, le « voyage » « doit être fait rapidement » avec un « voyageur » « toujours intrépide »¹⁰. L'optimisation du réseau routier et ferroviaire, la rapidité des déplacements, aux techniques et aux tracés nouveaux, contribuent à l'essor du voyage d'agrément¹¹. Les progrès mécaniques épargnent aux voyageurs un temps remarquable : « Grâce à la vapeur », souligne Gautier, « l'espace n'existe plus, et la roue du Temps est sortie de son ornière. »¹² Un courrier au Duc de Morny, alors président du conseil d'administration, précise que ce dernier aurait cherché à acheter pour cinquante actions à la Société du Nouveau Chemin de Fer¹³. Cette demande n'a jamais abouti, faute de moyens sans doute, mais montre bien à quel point Gautier, malgré

⁶ Théophile GAUTIER, *Quand on voyage*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1865.

⁷ Sur les rapports entre romantisme et exotisme, consulter l'article de Mario Praz à l'entrée « exotisme » qui titre « un thème romantique » (in *Encyclopaedia universalis*).

⁸ La parution de son *Dictionnaire des idées reçues*, posthume, date de 1913.

⁹ Gustave FLAUBERT, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Éditions du Boucher, 2002, p. 70.

¹⁰ *Ibid.*, p. 87.

¹¹ Le terme de *tourisme* est adopté au milieu du XIX^e, dérivé du substantif *touriste*. Ce dernier se propage quant à lui dans la littérature française avec Stendhal et ses *Mémoires d'un touriste* (1838). Sous la plume de Gautier, il faudra attendre 1856 pour voir apparaître le terme dans *Avatar* (II, p. 325) ou *Jettatura* (II, p. 409 ; VII, p. 436 ; XIII, p. 467 ; XIV, p. 471), et enfin dans *Spirite* (XVI, p. 1229), neuf ans plus tard.

¹² Théophile GAUTIER, *L'Art moderne*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1856, p. 181.

L'expression de Shakespeare est chère à l'auteur (Cf. Chapitre suivant) ; il y fait encore référence dans une lettre de 1871 adressée à Carlotta Grisi (Cf. C.G, XI, p. 225).

¹³ Avril 1853. Cf CG, V, p. 179.

quelques réticences premières¹⁴, avait conscience des progrès de son époque. « L'homme », écrira-t-il quelques années plus tard, « n'est vraiment maître de sa planète que depuis le commencement de ce siècle [...] ; il rase les collines, perce les montagnes, comble les vallées, coupe les isthmes, et, s'il a besoin d'un océan, il le creuse au milieu d'une ville. »¹⁵ En 1858, à Cherbourg, l'*océan* inauguré en présence de l'empereur prend le nom de bassin Napoléon. Gautier admire le « travail d'une grandeur égyptienne »¹⁶, et salue cette formidable domestication des forces naturelles : « [...] le flot marin, ancienne terreur, [...] frappe respectueusement à la porte, demandant à l'ingénieur s'il est l'heure d'entrer et de remplir sa fonction. »¹⁷ Plus tôt, il persiflait déjà ce « vieux père Océan, dont les colères bientôt ne feront plus peur à personne » : « Pauvre père Océan, [...] tu ne sépares rien, tu n'empêches rien, tu n'as qu'une immensité relative, puisqu'on te traverse en une semaine. Il ne te reste que ta beauté ! »¹⁸ Grâce aux progrès locomoteurs qui diminuent considérablement les temps de transport, les voyages se popularisent, permettant aux artistes de venir renouveler leurs modèles. Dans son feuilleton du 28 mai 1859 consacré à « M. Eugène Fromentin »¹⁹, le critique vante les profits de la vapeur qu'il loue comme un formidable ressort esthétique : « Alors la Vapeur est venue, qui [...] a dit [à l'art] : "Prends ta palette, je t'emmène

¹⁴ En 1836, pour son premier voyage à l'étranger, Gautier se rend avec Nerval en Belgique et emprunte la ligne récemment ouverte de Bruxelles à Anvers. Son avis est alors on ne peut plus tranché : « [...] je dirai hardiment que le chemin de fer est une assez sottie invention [...], [il] n'a rien de pittoresque [...]. » (*Caprices et Zigzags*, Victor Lecou éditeur, Paris, 1852, p. 58). Dix ans plus tard, dans *La Presse* du 16 juin 1846 pour l'inauguration du chemin de fer de Lille, Gautier reprochera encore à ce moyen de transport un manque sérieux de pittoresque (*Ibid.*, p. 50).

Dans un article intitulé « Théophile Gautier et le "cheval de vapeur". Le premier voyage ferroviaire de Gautier (Belgique, 1836) », Alain Guyot parle d'une « diatribe ferroviophobe » (in *Écritures du chemin de fer*, sous la direction de François Moureau et Marie-Noëlle Polino, Paris, Klincksieck, 1997, p. 51).

Sur le sujet, voir également Alain GUYOT, « Contradictions et ambiguïtés ferroviaires chez Théophile Gautier », pp. 45-56, in *Feuilles de rail. Les littératures du chemin de fer*, sous la direction de Gabrielle Chamarat et Claude Leroy, Paris- Méditerranée, Paris, 2006.

¹⁵ Gautier évoque ici le nouveau bassin Napoléon.

Théophile GAUTIER, *Quand on voyage*, *Op. Cit.*, p. 55.

¹⁶ *Ibid.*, p. 55.

¹⁷ *Ibid.*, p. 55.

¹⁸ La répétition des tournures négatives illustre ici la conception gautierienne de la Beauté dans l'inutilité.

Théophile GAUTIER, *Quand on voyage*, *Op. Cit.*, p. 35.

¹⁹ Théophile GAUTIER, *Exposition de 1859*, Texte établi d'après les feuilletons du *Moniteur universel*, annoté par Wolfgang Drost et URike Henniges, Carl Winter Universitätsverlag, 1992, p. 38.

et je te ferai voir du pays". »²⁰ Avec elle, le paysage artistique peut enfin s'étendre au-delà des seules perspectives occidentales :

Chacun de nous, dans le commencement, a plus ou moins anathémisé la vapeur au point de vue poétique [...]. La Vapeur n'a pas tué l'art, et c'est peut-être elle qui le sauvera en lui ouvrant des horizons nouveaux et en le portant en quelques jours au seuil des contrées vierges où s'est réfugié le pittoresque exilé de la civilisation.

Toute la terre est inconnue sous le rapport plastique, [...]. On voyageait peu ou point, et des inexactitudes que nul ne pouvait constater n'avaient rien de choquant. —Aujourd'hui la nature a remplacé le paysage historique, et les peintres se sont aperçus qu'il y avait d'autres hommes que les modèles d'académie ; la vapeur tant maudite, comme bourgeoise et prosaïque, les a emportés au vol de l'hélice ou de la roue avec une rapidité supérieure à celle des fabuleux hippogriffes [...].²¹

La modernisation des transports facilite les déplacements ; l'étranger devient accessible et l'inconnu à portée de main : quelques heures suffisent pour éprouver non plus seulement l'éloignement spatial, mais bien l'éloignement ethnique et les différences pittoresques. La découverte de ces contrées révèle une nature et des types jusqu'alors inexplorés. L'homme apprend à dompter les éléments, et ce faisant, raccourcit la durée des voyages, créant ainsi l'illusion d'en raccourcir la distance : « Nous allons donc, au bout de quelques heures, être dans une autre partie du monde, dans cette mystérieuse Afrique, qui n'est pourtant qu'à deux journées de la France, parmi ces races basanées et noires qui diffèrent de nous, par le costume, les mœurs et la religion, autant que le jour diffère de la nuit [...]. »²² La popularisation des voyages influence un exotisme orientalisant qu'accompagne la découverte d'une civilisation et de ses cultures voluptueusement policées. « Ce siècle marquera dans les annales du monde, et c'est aujourd'hui plus que jamais que le mot du sage : "Je vis par curiosité", a un sens profond. —L'homme pétrit vaillamment sa planète, et qui vivra verra— de grandes choses. »²³ L'insatisfaction, le *tædium vitae*²⁴ et la recherche d'absolu, symptomatiques de la production

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, pp. 38-39.

²² Théophile GAUTIER, *Loin de Paris*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1865, p. 20.

²³ Théophile GAUTIER, *Quand on voyage*, *Op. Cit.*, pp. 34-35.

²⁴ « Le *tædium vitae* est un dégoût de la vie sans motif apparent. Il est caractéristique [...] d'une forme de mélancolie romantique devant la vanité et la vacuité de la vie bourgeoise

romantique, sont dans tous les esprits. « Le coude au genou, le menton dans la main »²⁵, la jeunesse s'ennuie dans un « présent [...] désenchanté »²⁶ qui pèse sur les consciences. Pour fuir ce quotidien médiocre, le rêve d'évasion comble les aspirations en quête de renouveau. Aussi, c'est bien « l'emm... .. de [son] temps »²⁷ qui amène Gautier à « chercher une espèce de dépaysement. »²⁸ Le dépaysement, c'est l'exotisme²⁹, l'inconnu ; et cet inconnu se charge des espoirs et des idéaux d'une génération excédée par l'instabilité politique et les changements successifs de régimes :

La politique exaspérait Gautier, qui rêvait une humanité éprise de belles formes, contemplant des œuvres d'art, vivant sous des portiques en marbre de Paros et faisant silence pour écouter les poètes. [...] La civilisation réglée, surveillée, où il vivait, lui était déplaisante : nos vêtements étriqués lui faisaient horreur et lui semblaient une insulte à la beauté humaine.³⁰

Partir, c'est se débarrasser de son costume d'homme civilisé pour s'habiller d'exotisme³¹. Le voyage devient « à lui seul un but »³² et répond à un quotidien

et de l'existence en général » (Cf. Alain MONTANDON, *La cuisine de Théophile Gautier*, Paris, Éditions Alternatives, « De bouche à oreille », 2010, p. 18).

²⁵ Théophile GAUTIER, « Melancholia », in *Œuvres poétiques complètes*, édition établie par Michel Brix, Paris, Bartillat, 2004, p. 213.

²⁶ « À Jean Duseigneur, Sculpteur, ode », in *Œuvres poétiques complètes, Op. Cit.*, p. 620 :

Oh ! mon Jean Duseigneur, que le siècle où nous sommes
Est mauvais pour nous tous, oseurs et jeunes hommes,
Religieux de l'art que l'on nous a gâté !
L'on ne croit plus à rien ; — le stylet du sarcasme
A tué tout amour et tout enthousiasme ;
Le présent est désenchanté.

²⁷ *Journal des Goncourt, Mémoires de la vie littéraire*, II, 1862-1865, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1904, p. 166.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Cf. *Dictionnaire historique de la langue française, Op. Cit.*, « Exotique » :

Adjectif et nom, [exotique] est emprunté (1552, Rabelais) au latin *exoticus*, lui-même pris au grec tardif *exôtikos* « étranger, extérieur », formé de l'élément *exô-* « au-dehors ».

[...] [I] s'applique à ce qui n'appartient pas à la civilisation de la personne qui parle, à ce qui vient de pays lointains [...].

Exotique a fourni le dérivé *Exotisme* n. m. (1845, Bescherelle) appliqué au goût pour les cultures très différentes de celles de l'Europe, souvent avec une idée de pittoresque superficiel.

³⁰ Maxime DU CAMP, *Souvenirs littéraires*, Préface de Michel Chaillou, Éditions complexe, « Le regard littéraire », 2002, p. 81.

³¹ Voir *HOTG*, I, p. 179 :

Théophile Gautier est d'un orientalisme que beaucoup trouvent immodéré. On admirait fort cet hiver son burnous noir à glands soyeux, et ses cheveux

maussade en assurant la découverte de l'étranger. « Quant à ma méthode », confie Gautier, « c'est celle de lord Byron. Je voyage pour voyager, c'est-à-dire pour voir et jouir des aspects nouveaux, [...] sortir de moi-même », « je voyage pour réaliser un rêve tout bêtement, pour changer de peau [...] »³³. La recherche de l'exotisme permet en outre de compenser les insatisfactions de la vie quotidienne, car « l'homme sauvage vit toujours dans la peau du civilisé, et il ne faut qu'une légère circonstance pour éveiller ce désir secret de se soustraire aux lois et aux conventions sociales [...] »³⁴ L'alternative à une culture de l'uniformisation à l'occidentale se situe dans cet ailleurs : qu'il tienne ou non ses promesses romantiques, il vient à point contrebalancer les déceptions de l'Occident par les fantasmagories exotiques qu'il suggère. Aussi les artistes prennent-ils tour à tour les chemins de ces contrées étrangères³⁵, la quête de renouveau semblant seule capable de pallier le *Mal du siècle*. Recherche de l'inconnu ou dérobade face au connu, le voyage gautierien répond-il aux desiderata exotiques ou n'est-il que prétexte à satisfaire l'impérieuse nécessité d'une fuite en avant sans autre bénéfice immédiat que celui-là même du départ ? L'intérêt réside-t-il dans sa finalité exotique ou dans ses principes premiers d'expatriation ? L'« existence ordinaire » « ennuie », il est « temps de changer de décor » : « Je m'en vais afin d'être ailleurs, de ne plus voir les mêmes rues, les mêmes maisons, les mêmes figures. Le lieu où j'irai m'est indifférent, pourvu qu'il soit autre ; [...] »³⁶ Et cet autre, à la géographie si vaste, c'est l'Orient.

gigantesques sont un sujet inépuisable de commentaires pour les passants. Mais s'il porte ce burnous étrange et cultive cette longue chevelure, ce n'est pas qu'il veuille paraître excentrique : c'est simplement qu'il trouve belles les draperies de laine, large le costume africain, et qu'il aime les ligures ombragées de cheveux noirs.

³² Théophile GAUTIER, *Loin de Paris, Op. Cit.*, p. 267.

³³ Cf. Émile BERGERAT, *Théophile Gautier, Entretiens, souvenirs et correspondance, Op. Cit.*, p. 126.

³⁴ Théophile GAUTIER, *Constantinople*, Paris, Michel Lévy frères, Libraires-Éditeurs, 1853, p. 338.

³⁵ On songe notamment à Chateaubriand, Lamartine, Nerval ou Flaubert, —pour ne citer que quelques écrivains parmi des exemples pléthoriques ; sur le sujet, consulter l'ouvrage synthétique de Pierre JOURDA, *L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand*, Tomes I et II, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

³⁶ Théophile GAUTIER, *Loin de Paris, Op. Cit.*, p. 267.

1. « La nostalgie de l'étranger »

« Tôt dans sa vie », écrit le romancier américain Henry James, « Gautier commença à voyager —et, pour un Français, à voyager loin— et, bien sûr, à publier ses impressions. »³⁷ Explorateur de terres inconnues, l'artiste est charmé par ces contrées sauvages et lointaines qui satisfont son désir d'évasion. L'imaginaire occidental se fascine pour l'exotisme de l'Orient auquel il prête une sensualité et une volupté extra-ordinaires ; et c'est précisément ce sens qu'Émile Littré retiendra pour définir le terme : l'exotisme est « étrange », et l'adjectif renvoie à ce « qui n'est pas naturel au pays ». L'acception du mot présage déjà une nouveauté et une originalité *étranges* parce qu'*étrangères*. Le nomade romantique, qu'il fasse le voyage ou que son imagination vagabonde, trouve dans ces ailleurs exotiques le remède pour fuir « notre plate et laide civilisation »³⁸. L'origine de son affliction, Gautier la problématise dans une formule équivoque : quand il éprouve « la nostalgie de l'inconnu »³⁹, le voyage devient salutaire afin d'échapper au mal qui ronge les sensibilités artistiques. Les syndromes relèvent alors d'une véritable pathologie :

[...] Quand cette maladie vous prend, vos amis vous ennuient, vos maîtresses vous assomment, toutes les femmes, mêmes celles des autres, vous déplaisent : Ceritto boîte, Alboni détonne ; vous ne pouvez lire de suite deux stances d'Alfred de Musset ; Mérimée vous paraît plein de longueurs ; vous vous apercevez qu'il y a des antithèses dans Victor Hugo et des fautes de dessin dans Eugène Delacroix ; bref, vous êtes indécrottable. Pour dissiper ce spleen particulier, la seule recette est un passe-port pour l'Espagne, l'Italie, l'Afrique, ou l'Orient. Voilà pourquoi j'étais à Venise au mois de septembre 185.. J'y traitais ma grise mélancolie par de fortes doses d'azur.⁴⁰

³⁷ Henry JAMES, « Théâtre : mystère, comédies et ballets », in *North American Review* (avril 1873), in *Théophile Gautier*, Traduction d'Emmanuel Saussier et Myriam Faten Sfar, Paris, Éditions Manucius, 2011, p. 51.

³⁸ Théophile GAUTIER, « Salon de 1845 », Feuilleton de la *Presse* du 11 mars 1845.

³⁹ La « poésie de Lenau, "les Bohémiens dans la bruyère", quatre strophes à vous donner la nostalgie de l'inconnu et le plus féroce désir de vie errante » (Théophile GAUTIER, *Constantinople, Op. Cit.*, p. 338). Il s'agit en réalité de la poésie intitulée « Les trois Bohémiens ».

⁴⁰ Théophile GAUTIER, *Quand on voyage, Op. Cit.*, pp. 161-162.

Le voyage aurait ainsi une influence régénératrice sur les esprits en proie au spleen, un pouvoir thérapeutique sur les sujets souffrant de « grise mélancolie ». Les conditions élémentaires de la démarche gautierienne ressortissent plus ici aux tenants qu'aux aboutissants du voyage. L'objectif se trouve déplacé, les causes et les conséquences permutées : l'intérêt n'est plus essentiellement dans l'arrivée et l'exploration de l'inconnu, mais bien dans le départ comme échappatoire au quotidien, prétexte originel à une fuite de soi. Plus qu'un simple état d'âme, cette « maladie du bleu »⁴¹ est traitée comme une léthargie morbide, bien qu'« [a]ucune nosographie n'en fa[ss]e mention à notre connaissance. »⁴² Le sujet en manifeste les symptômes et en expérimente le remède :

[...] [C]ar nous commençons à ressentir les atteintes d'une maladie bizarre à laquelle nous sommes sujet, et que nous appellerons la maladie du bleu. [...] Elle se développe chez nous, après une saison pluvieuse, sous l'influence d'une atmosphère grise et attristée de brouillard ; nous tombons d'abord dans un dégoût de toutes choses, dans un marasme profond. Nos amis nous deviennent insupportables, les plus douces relations nous sont à charge, aucun livre ne nous amuse, nul spectacle ne nous distrait ; nous avons la nostalgie de l'azur : dans nos rêves, il nous semble être bercé par des vagues de saphir sous un ciel turquoise. Nous sommes en proie à des hallucinations de cobalt, d'outremer et d'indigo ; et, comme dans la strophe de Byron, nous voyons s'élever, du bleu foncé de la mer vers le bleu foncé du ciel, des dentelures de villes éblouissantes de blancheur.

[...] [O]n se sent exilé dans sa propre patrie ; et le seul remède au mal, c'est de partir du côté où vole l'hirondelle.⁴³

La métaphore de l'exode migratoire des hirondelles⁴⁴ pour l'Afrique suggère encore la nécessité du départ. Le bleu incite à la rêverie spirituelle et symbolise l'union du ciel et de la mer, que leurs nuances chromatiques semblables sur ces terres ne permettent pas de distinguer : « [...] il eût été difficile de décider si le Nil réfléchissait le ciel, ou si le ciel réfléchissait le Nil. » (*NdC*, I, p. 743), quand, à Paris, « [o]n vit [...] la double merde du ciel et de la terre, aussi crottés l'un que l'autre, avec des bourgeois étroniformes⁴⁵ et plus laids encore au dedans qu'au dehors. »⁴⁶.

⁴¹ Théophile GAUTIER, *Loin de Paris*, *Op. Cit.*, p. 1.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Théophile GAUTIER, *Loin de Paris*, *Op. Cit.*, pp. 1-2.

⁴⁴ Voir le poème de Gautier, « Ce que disent les hirondelles », in *Œuvres poétiques complètes*, *Op. Cit.*, p. 534.

⁴⁵ Le terme sera repris par Gustave Flaubert qui, dans un courrier à George Sand daté du 18-19 décembre 1867, évoquait ainsi Thiers : « Peut-on voir un plus triomphant imbécile, un croûlard plus abject, un plus étroniforme bourgeois ! » (in *Gustave Flaubert-George*

L'écoeurement et le dégoût sont manifestes ; il faut suivre l'exemple des hirondelles et fuir la grisaille et la morosité pour aller chercher le soleil :

L'hirondelle n'a pas besoin de connaître les saisons. À un moment donné, quelque chose lui manque où elle est ; je ne sais quoi l'attire où elle n'est pas, et elle s'envole. Théophile Gautier est de la nature des hirondelles. Un malaise dont il a souvent parlé le prend tout à coup. L'air dans lequel nous vivons le gêne, et il part. Il va respirer ailleurs. Il va voir. C'est un besoin de ses poumons et de ses yeux. Il a besoin de changer d'atmosphère, mais il a encore plus besoin de changer de spectacle.⁴⁷

À la projection du fantasme exotique correspond une réalité parisienne abjecte où les germes de la maladie abondent et prolifèrent. Gautier éprouve une lassitude viscérale, que seule l'évasion vers ces ailleurs peut dissiper : « [...] cette nostalgie de l'étranger, si connue des voyageurs, s'était emparée de moi [...]. »⁴⁸ La tournure oxymorique problématise la conception gautierienne de l'étranger : en renversant les perspectives, Gautier s'enquiert de ses propres origines. « Chaque talent a sa patrie, qui souvent n'est pas la terre où il est né. [...] [N]ous avons éprouvé bien des fois la nostalgie de l'azur, bien des fois nous avons rêvé des pèlerinages "au céleste pays du bleu" »⁴⁹. En adoptant une terminologie religieuse, Gautier consacre ces lieux azurés et leur confère une dimension *quasi* mystique. La nostalgie, étymologiquement formée des termes grecs signifiants « retour » et « douleur, mal » — littéralement « mal du retour » — serait donc à entendre ici à rebours de son sens premier⁵⁰ :

Sand, Correspondance, édité, préfacé et annoté par Alphonse Jacobs, Paris, Flammarion, 1981, pp. 162-163).

⁴⁶ Théophile GAUTIER à Maxime DU CAMP, (13 décembre ?) (1850 ?), in *CG*, IV, p. 273.

⁴⁷ Édouard THIERRY, « Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne, par Théophile Gautier », *Le Moniteur* du 25 mai 1859, cité par Charles DE SPOELBERCH DE LOVENJOUL, *HOTG*, II, pp. 180-181.

⁴⁸ Théophile GAUTIER, *Quand on voyage*, *Op. Cit.*, p. 161.

⁴⁹ Théophile GAUTIER, *L'Orient*, II, Paris, Charpentier, 1877, p. 338.

⁵⁰ Son acception s'est progressivement glissée dans le langage courant pour se référer à « un état de regret mélancolique du passé ou d'une chose idéale que l'on n'a pas eue ». Alain Rey précise, dans son *Dictionnaire Historique de la langue française (Op. Cit.)*, que « son dérivé NOSTALGIQUE » « est d'abord un terme de psychopathologie (1800), qui passe dans l'usage courant vers le milieu du XIXe s. (1860, Baudelaire, *Les paradis artificiels*) ; il a donné NOSTALGIQUEMENT (1866, Gautier) ».

La première occurrence relevée de l'adverbe est ainsi attribuée à l'auteur du *Voyage en Russie*, publié de 1858 à 1866 :

Les Russes ont la passion des Tziganes et de leurs chants si *nostalgiquement* exotiques, qui vous font rêver la libre vie, dans la nature primitive, hors de toute

On n'est pas toujours du pays qui vous a vu naître, et alors on cherche à travers tout sa vraie patrie ; ceux qui sont faits de la sorte se sentent exilés dans leur ville, étrangers dans leurs foyers, et tourmentés de nostalgies inverses. — C'est une bizarre maladie. — L'on est comme des oiseaux de passage encagés.⁵¹

Cette nostalgie inverse fait du mal du pays natal, le mal de pays inconnus. Son emploi est justifié par Gautier qui se sent exilé de son propre pays : « il me sembla que cette France, où pourtant j'allais retrouver ma mère, était pour moi une terre d'exil. »⁵² Plus avant, il évoque sa nostalgie de ces terres étrangères qu'il considère comme des « patrie[s] retrouvée[s] »⁵³ et remet en question sa propre identité pour la reconstruire à l'opposé de l'originale :

En mai 1840, je partis pour l'Espagne. [...] Je me sentis là sur mon vrai sol et comme dans une patrie retrouvée. Depuis, je n'eus d'autre idée que de ramasser quelque somme et de partir : la passion ou la maladie du voyage s'était développée en moi. [...] Je ne parlerai pas d'excursions rapides en Angleterre, en Hollande, en Allemagne, en Suisse. Je parcourus l'Italie en 1850, et j'allai à Constantinople en 1852. [...] Si j'avais eu de la fortune, j'aurais vécu toujours errant. J'ai une facilité admirable à me plier sans effort à la vie des différents peuples [...].⁵⁴

S'il revendique quelque appartenance à ces territoires, la perspective s'en trouve elle-même inversée ; sa « nostalgie de l'étranger », de l'étranger comme patrie idéale, correspond alors à l'usage du terme *stricto sensu* : « *Nostos* est le nom dérivé de *nesthai* "revenir, retourner (chez soi)" »⁵⁵. Loin du profil de l'apatride, Gautier aurait davantage tendance à faire sienne une patrie étrangère et à s'acclimater partout, mais partout *ailleurs* ; il se recrée des racines contraires à son

contrainte et de toute loi divine ou humaine. Cette passion, nous la partageons, et nous la poussons jusqu'au délire.

Théophile GAUTIER, *Voyage en Russie*, in *Œuvres Complètes, Voyages*, Établissement du texte, notice et variantes par Serge Zenkine, Notes par Natalia Mazour et Serge Zenkine, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 292.

⁵¹ *CG*, II, pp. 40-41.

⁵² Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne*, Paris, Charpentier et C^{ie}, Libraires-Éditeurs, 1870, pp. 374-375.

⁵³ Sentiment héréditaire, s'il en est, que Judith partage avec son père : « [...] la beauté d'un voyage [...] à travers la Russie et la Perse, les châteaux mystérieux, les fêtes royales, les parures constellées de pierreries, tout ce pays des *Mille et une Nuits*, dont j'avais tant rêvé, et qui, sans doute, était ma vraie patrie ».

Judith GAUTIER, *Le Second rang du collier, Souvenirs littéraires*, L'Harmattan, « Les Introuvables », 1999, p. 333.

⁵⁴ « Théophile Gautier par lui-même », texte paru dans *L'Illustration* du 9 mars 1867.

⁵⁵ *Dictionnaire historique de la langue française, Op. Cit.*, « nostalgie ».

identité : « Je suis Russe en Russie, Turc en Turquie, Espagnol en Espagne [...] »⁵⁶
La liberté d'être autre, d'être *l'autre*⁵⁷, se réalise dans ces espaces : « L'explication fondamentale de la fascination qu'exercent les terres lointaines dégagées de leur légende est certainement le désir d'être un autre, d'être délivré de sa charge en épousant une situation différente de la sienne. »⁵⁸. Cette quête d'identité correspond à un désir d'extranéité, en tant qu'alternative exotique au prosaïsme occidental.

Le 6 août 1848, quelques mois après la proclamation de la II^{ème} république, Gautier fait une « demande de concession de terrain dans la vallée du Zerhamna, périmètre civil de Philippeville »⁵⁹. Projet finalement avorté, il met en exergue le penchant de cet oriental de souche :

[...] On a beaucoup dit que, par une de ses ancêtres, Théophile Gautier avait du sang oriental dans les veines. Cela est exact en effet, seulement il n'est guère possible aujourd'hui de préciser à quel degré d'ascendance il faut placer cette aïeule. Même dans la famille la légende est demeurée confuse, et ceux qui avaient reçu les derniers échos de la tradition ne peuvent plus être consultés.⁶⁰

⁵⁶ « Théophile Gautier par lui-même », texte paru dans *L'Illustration* du 9 mars 1867, repris dans « Autobiographie de Théophile Gautier », in *Portraits contemporains : littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques*, Paris, Charpentier et Cie, Libraires-Éditeurs, 1874, p. 12.

⁵⁷ En décembre 1839, Gautier, écrit à Nerval, alors à Vienne : « [...] c'est diablement embêtant d'être soi, toujours soi, rien que soi. » (Cf. *CG*, I, p. 164).

Alain Guyot observe chez Gautier « une véritable phobie du *même*, laquelle est au fondement de sa poétique du voyage et du récit qui en découle ».

Cf. « Récréation, devoir et chant du monde. Pour une poétique du voyage et de son récit chez Théophile Gautier », pp. 89-114, in *Panorama Gautier*, Textes réunis par Sarga Moussa et Paolo Tortonesi, *Revue des Sciences Humaines*, Lille, n°277, 2005, p. 93.

⁵⁸ Eugénie DE KEYSER, *L'Occident romantique, 1789-1850*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1965, p. 107.

⁵⁹ Théophile GAUTIER au Ministre de la Guerre, 6 août 1848 :

Monsieur le ministre,

Le soussigné voulant se fixer comme colon en Algérie, a, d'après les meilleurs renseignements sur les terres actuellement disponibles de la province de Constantine qu'il a ultérieurement visitée, choisi des terrains qui se trouvent dans le périmètre civil de Philippeville, vallée de Zerhmana. Il vient donc vous demander une concession de quatre-vingt-dix-neuf hectares dans la localité ci-dessus désignée [...].

CG, III, pp. 364-365.

⁶⁰ Émile BERGERAT, *Théophile Gautier, Entretiens, souvenirs et correspondance*, *Op. Cit.*, p. 28. Paul DERMEE évoque également cette parenté orientale dans « Théophile Gautier », pp. 67-96, in *Portraits d'Hier*, Troisième année, n°57, 1911, p. 68.

On comprend alors pourquoi il se dit « mourir d'une nostalgie d'Asie Mineure »⁶¹ dans un courrier à Du Camp. Expatrié loin de ses frontières subjectives originelles, Gautier éprouve un sentiment d'exil sur les terres occidentales. La nostalgie de l'étranger se meut singulièrement en nostalgie des origines.

2. Une rêverie exotique⁶² originelle

La quête de l'ailleurs, dérivatif puissant au désabusement de l'époque, s'interprète comme une quête de soi. À ce titre, le voyage symbolise un véritable retour aux sources : l'Orient, cet horizon où le soleil se lève, s'entend dans son sens figuré au-delà d'une stricte définition. Le levant symbolise la naissance du jour, le commencement de toutes choses, « la terre maternelle »⁶³. Le topos est alors largement répandu parmi les écrivains de la génération romantique, à telle enseigne que d'aucuns vont jusqu'à reconsidérer leur ascendance ; Lamartine serait né oriental⁶⁴, Maxime Du Camp prétend avoir du « sang arabe dans les veines »⁶⁵, cependant que Gautier s'autoproclame oriental dans une lettre à Nerval : « Toi tu es Allemand ; moi je suis Turc, non de Constantinople, mais

⁶¹ Théophile GAUTIER à Maxime DU CAMP, (13 décembre ?) (1850 ?), *CG*, IV, p. 273.

⁶² Cf. Jean-Marc MOURA, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, coll. « Lettres Sup. », 1992 : « D'une manière générale, on entendra [...] par exotisme une *rêverie* qui s'attache à un *espace lointain* et se réalise dans une *écriture*. » (p. 4). L'auteur souligne.

⁶³ C'est là, selon Lamartine, que « les doutes de l'esprit, que les perplexités religieuses, devaient trouver [...] leur solution et leur apaisement » (Alphonse DE LAMARTINE, *Souvenirs, Impressions, Pensées et Paysages pendant un Voyage en Orient, 1832-1833*, in *Œuvres de Lamartine*, Paris, Ador Libraire-Éditeur, 1836, p. 9).

Nerval voit également dans l'Orient l'origine historique et l'héritage culturel de la civilisation : « [...] j'avais bien senti déjà qu'en mettant le pied sur cette terre maternelle, en me replongeant aux sources vénérées de notre histoire et de nos croyances, j'allais arrêter le cours de mes ans, que je me refaisais enfant à ce berceau de monde, [...] » (Gérard DE NERVAL, *Voyage en Orient*, II, Charpentier Libraire-Éditeur, Paris, 1862, p. 44).

⁶⁴ « La nature ne m'avait pas fait pour le monde de Paris. Il m'offusque et il m'ennuie. Je suis né oriental et je mourrai tel ».

Alphonse DE LAMARTINE, *Nouvelles méditations poétiques*, in *Œuvres Complètes*, Tome II, Paris, Pagnerre, L. Hachette et Cie, Furne et Cie Éditeurs, 1858, p. 21.

⁶⁵ « [...] [I]l est de tradition parmi les miens que nous avons du sang arabe dans les veines ». Maxime DU CAMP, *Souvenirs littéraires*, *Op. Cit.*, p. 125.

d'Égypte. Il me semble que j'ai vécu en Orient [...]. J'ai toujours été surpris de ne pas entendre l'arabe couramment ; il faut que je l'aie oublié.»⁶⁶ Chacun, revendiquant une véritable filiation orientale, réalise le fantasme d'altérité qui l'habite : l'autre n'est plus seulement ailleurs, il est aussi à l'intérieur de soi. La terre originelle, qui héberge communément les corps, devient celle que l'âme reconnaît comme sienne à travers ses pérégrinations. Cette notion de patrie retrouvée relève d'un imaginaire de la métempsycose et de la transmigration des âmes ; le souvenir de l'origine se perpétuerait et se manifesterait, sporadiquement, à la faveur de réminiscences : « Chose remarquable », écrit Gautier, « l'âme a sa patrie comme le corps, et souvent ces patries sont différentes. [...] Des instincts bizarres [...] viennent de ces souvenirs confus, de ces rappels d'une origine étrangère. Le vague désir de la patrie primitive agite les âmes qui ont plus de mémoire que les autres [...]. »⁶⁷ Gautier, l'oriental⁶⁸, considère ces pays comme des prologues de l'humanité, les mémoires du monde, comme « les pays les plus beaux du monde, et où le type humain a gardé sa noblesse originelle [...]. »⁶⁹. Le voyage serait donc envisagé non plus comme un départ, mais comme un retour qui permettrait d'approcher les secrets des origines : à la fois précieux vecteur de promesses exotiques et moyen efficace de s'affranchir d'une réalité familière pour retourner aux sources primitives.

L'évasion répond à un besoin profond en proposant un regard nouveau sur le monde. Le désir de partir s'accroît ainsi au fil des expéditions gautieriennes et s'impose comme une nécessité à laquelle « il est impossible » de résister : le « prurit du voyage », « le besoin du déplacement s'accroît de toutes les satisfactions qu'on lui donne ; rien ne l'assouvit »⁷⁰. Grâce à la diversité des

⁶⁶ *CG*, II, p. 41.

Extrait d'une lettre de Gautier à Nerval, 25 juillet 1843.

⁶⁷ *Revue des deux-Mondes* du 1^{er} juillet 1848, repris par la suite dans « Marilhat », in *L'Art moderne*, *Op. Cit.*, pp. 103-104.

⁶⁸ Dans son étude sur Gautier, Henry James précise : « [...] on se demande si son attitude naturelle n'était pas d'être étendu dans l'obscurité parfumée d'un divan turc, fumant un chibouque et prévoyant les épisodes successifs d'une immortalité mahométane. »

Henry JAMES, « Théâtre : mystère, comédies et ballets », *Op. Cit.*, p. 54.

⁶⁹ Et il ajoute : « Cette terre antique [...] garde l'empreinte des premiers pas de l'homme ». Théophile GAUTIER, *Les Beaux-Arts en Europe*, Paris, Michel Lévy frères, Libraires-Éditeurs, 1856, p. 194.

⁷⁰ Émile BERGERAT, *Théophile Gautier, Entretiens, souvenirs et correspondance*, *Op. Cit.*, p. 125.

modèles et des sujets qu'elles proposent, les visites de ces espaces nourrissent et favorisent l'inspiration poétique, et Gautier multiplie les voyages d'agrément pour satisfaire sa curiosité esthétique et artistique :

Me voici à Constantinople, et déjà je songe au Caire et à l'Égypte. L'Espagne, l'Italie, l'Afrique, l'Angleterre, la Belgique, la Hollande, une partie de l'Allemagne, la Suisse, les îles grecques, quelques échelles de la côte d'Asie, visitées à plusieurs époques et à diverses reprises, n'ont fait qu'augmenter ce désir de vagabondage cosmopolite. [...] 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, [...] je lis un pays de ce vaste univers qui me paraît moins grand à mesure que je le parcours et qu'il se dégage des vagues cosmographies de l'imagination.⁷¹

La métaphore suppose ici que littérature et voyage, géographie imaginaire et réalité topographique, seraient liés par une mystique démiurgique, à même de percer les secrets de l'univers : créer le monde et écrire sont équivalents dans l'imaginaire gautierien. Dans cette perspective, le voyage permettrait d'élargir et de renouveler la lecture de l'univers : Gautier l'envisage comme une démarche esthétique visant à recenser le Beau à l'échelle de l'humanité. Dans *Le Nil*, récit construit de manière épistolaire dont les lettres sont adressées à Gautier, Maxime Du Camp raconte ce dernier :

Tu [Gautier] me faisais observer que le génie des littératures modernes est essentiellement voyageur, et que, chacun selon ses forces, parmi nos demi-dieux, avait essayé de dire à ses contemporains les pérégrinations qu'il avait accomplies. Byron, Châteaubriand, Lamartine ont été des pèlerins ; ils ont marché à travers le monde et ont chanté leurs routes. Victor Hugo a été le prédicateur de l'Orient [...] par les *Orientales* [...].

[...] L'inquiétude qui nous dévore depuis un siècle nous pousse, malgré nous souvent, à la recherche des vérités éparses parmi les peuples qui couvrent la terre.

Le récit de mes voyages fera t-il jaillir une étincelle dans notre nuit ? [...]

⁷¹ Théophile GAUTIER, *Constantinople, Op. Cit.*, pp. 5-6.

On songe ici à Lord Byron : « L'univers est une espèce de livre dont on n'a lu que la première page quand on n'a vu que son pays » (« Le pèlerinage de Childe-Harold », in *Œuvres complètes de Lord Byron*, traduites par Benjamin Laroche, Première série, Paris, Charpentier Libraire éditeur, 1840, p. 223).

À cela, tu m'as répondu : Essaye de faire partager aux autres les jouissances que tu as éprouvées ; raconte ce que tu as vu, d'autres en tireront les conséquences devant lesquelles tu sembles reculer [...].⁷²

Le partage est au cœur même du conseil de Gautier, car c'est sur lui que reposent les représentations orientales. Conçue comme un acte de rapprochement avec le sacré, la recherche de ces vérités fait des artistes pèlerins des « demi-dieux ». Elle accapare les consciences et enthousiasme les esprits qui, selon la formule de Lamartine, « aiment dans l'Orient le pays natal de leur imagination »⁷³. Les valeurs d'immutabilité et d'harmonie de ces terres originelles apparaissent comme une réponse salvatrice au *Mal du siècle*. L'évasion exotique est propice au retour sur soi et engage à la rêverie poétique : l'écrivain, en tant qu'il est *étranger*⁷⁴, puise dans l'observance et la sensibilité orientales pour renouveler sa propre vision du monde et lui donner un sens. Pierre Laforgue s'est notamment intéressé à cet Orient singulier qui convoque tout à la fois réalité et fiction :

Il représente ainsi l'autre de l'Occident, son ailleurs, qui échappe, fantasmatiquement et idéologiquement, à toute appréhension rationnelle et raisonnable [...]. [...] [E]n même temps, [...] il est une chimère, c'est-à-dire un espace phénoménologique où se rencontrent contradictoirement, sans s'annuler, le réel et le possible, la réalité et l'imaginaire, il est un lieu de pensée, où se cherche, se pense et se problématise, dans sa double acception vectorielle et sémantique, le sens de l'histoire.⁷⁵

Cette quête d'absolu, cette recherche de sens excite et galvanise les curiosités artistiques : Gautier évoque « [...] tout le luxe fabuleux, toute la richesse chimérique de ces pays de soleil que nous entrevoyons comme les mirages d'un rêve du fond de notre froide Europe »⁷⁶. Dans cet ailleurs que l'imagination devine, se situent ces paysages pleins de promesses romantiques : « [...] c'était un azur boréal [...], une clarté pure, [...] telle qu'on en imagine lorsque le rêve nous

⁷² Maxime DU CAMP, *Le Nil (Égypte et Nubie)*, Paris, Librairie Nouvelle, 1854, pp. 5-8.

⁷³ Alphonse DE LAMARTINE, *Œuvres Complètes*, Tome VIII, Paris, Pagnerre, L. Hachette et Cie, Furne et Cie Éditeurs, 1856, p. 460.

⁷⁴ Dans la mesure où, observe Gautier, « [...] la comparaison des différences produit les remarques », il faut « [...] pour voyager dans un pays, [...] être étranger. » in *Constantinople, Op. Cit.*, p. 6).

⁷⁵ Pierre LAFORGUE, « Victor Hugo », in *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, François Pouillon éd., Éditions Karthala, 2008, p. 502.

⁷⁶ Théophile GAUTIER, *Constantinople, Op. Cit.*, pp. 124-125.

transporte dans une autre planète »⁷⁷. Le rêve, considéré comme une évasion élémentaire, serait ainsi le premier voyage : le voyage sédentaire imaginaire qui prélude au départ et influe sur les souvenirs.

À suivre l'auteur, l'Orient fait « [...] naître au cœur des nostalgies de pays inconnus, [...] des souvenirs d'existences antérieures [...], des physionomies connues et [...] cependant [...] jamais rencontrées dans ce monde [...], toutes sortes d'images et de tableaux de rêves oubliés depuis longtemps s'ébaucha[nt] lumineusement dans la vapeur d'un lointain bleuâtre [...] »⁷⁸. Le bleu, couleur métonymique de l'Orient, trouve ici le suffixe qui lui confère une dimension plus vaporeuse. La représentation de l'ailleurs est fantasmée avant d'être avérée ; réminiscences et projections imaginaires se confondent sous la plume du « rêveur égaré »⁷⁹ : « [l]e monde qui se compose ainsi [...] est si riche et si beau, qu'on ne sait s'il est le résultat exagéré d'idées apprises, ou si c'est un ressouvenir d'une existence antérieure et la géographie magique d'une planète inconnue »⁸⁰. Le voyage s'entoure des brumes du songe : l'Orient correspond à un rêve chez Gautier⁸¹, un rêve profond, entrevu depuis toujours, une « chimère caressée »⁸² qui déclenche l'anamnèse. Après la publication d'« Une nuit de Cléopâtre », l'orientaliste sédentaire évoque son voyage imaginaire ; écrire, c'est voyager :

Nous revenons d'Égypte. C'est bien loin, c'est bien ancien. Pendant huit longs jours, nous nous sommes occupé exclusivement d'hiéroglyphes, d'obélisques, de pylônes, de sphinx, d'anubis, de scarabées et autres pharaonneries, sans le

⁷⁷ Théophile GAUTIER, *Voyage en Russie*, *Op. Cit.*, p. 78.

⁷⁸ Théophile GAUTIER, *Constantinople*, *Op. Cit.*, pp. 137-138.

⁷⁹ Maxime DU CAMP, *Souvenirs littéraires*, *Op. Cit.*, p. 267 :

Gautier, malgré sa force extraordinaire et l'ampleur de ses désirs, était un rêveur égaré au milieu d'une civilisation agitée, implacable, qui passait à côté de lui, sur lui, le foulant aux pieds sans même l'apercevoir et sans qu'il s'en plaignît. Il se sentait absolument, non pas incompris, mais en dehors du monde où le hasard l'avait jeté ; aussi, par une sorte de pudeur farouche, qui souvent dégénérerait en timidité, il ne se lamentait pas. À quoi bon ? On ne l'eût pas entendu. Parfois il s'écriait : « Pauvre Théo ! » et nous, qui le connaissions, nous n'ignorions pas ce que cette exclamation contenait de douleurs comprimées. Ses rêves allaient loin, si loin que, sachant bien que la vie fantastique qu'il avait entrevue dans ses songes n'était point de ce monde, il se contentait de l'existence médiocre à laquelle il était condamné.

⁸⁰ Gérard DE NERVAL, *Voyage en Orient*, I, Paris, Charpentier, Libraire-Éditeur, 1851, p. XVII.

⁸¹ Pierre Gautier écrit à son fils Théophile, le 18 juin 1852 : « Te voilà dans le pays de tes rêves. L'Orient, l'Orient ! », in *CG*, V, p. 66.

⁸² Théophile GAUTIER, *Voyage en Égypte*, Présentation et Notes de Paolo Tortonese, Paris, La Boîte à Documents, 1991, p. 130.

moindre rapport avec le vaudeville ou le mélodrame. [...] Pardon de ce reste de couleur locale dont nous n'avons pas encore eu le temps de nous débarbouiller.⁸³

Le voyage immobile est littéralement dépaysant : il donne le change en contentant la pulsion exotique, en cultivant, d'une certaine manière, le pittoresque. Lorsqu'il n'est pas avéré, ce dépaysement est imaginé à partir des témoignages dont dispose Gautier. Singulièrement, son voyage effectif en Espagne, —« car l'Espagne », comme en témoigne Hugo, « c'est encore l'Orient »⁸⁴— prend aussi la forme d'« une hallucination, [d']un rêve étrange »⁸⁵ et s'achève sur cette sensation : « Le lendemain, [...] [n]ous étions en France. Vous le dirai-je ? en mettant le pied sur le sol de la patrie, je me sentis des larmes aux yeux, non de joie, mais de regret. [...] Le rêve était fini. »⁸⁶ Au voyage authentique se mêle un voyage imaginé, et tous deux se recomposent et s'unissent dans l'alchimie du souvenir, le premier réalisant concrètement et prolongeant le rêve entretenu par l'écriture : « Quand il voyage, le poète est un rêveur éveillé qui voit les différentes contrées à travers les caprices de son imagination. »⁸⁷ La métaphore onirique permet de maintenir le charme par l'artifice du rêve ; avant qu'il ne soit trop tard, Gautier prodigue ainsi ses conseils : « Artistes ! [...] quand votre mémoire sera pleine, et votre album couvert d'un bout à l'autre, si vous voulez garder votre illusion, suivez mon avis, partez vite, et ne revenez plus, et vous croirez avoir fait un beau rêve ! »⁸⁸ Voyager, c'est précisément gagner le pays des rêves et des possibles, quand réciproquement le trajet inverse s'entend comme un retour à la réalité vulgaire.

⁸³ Théophile GAUTIER, *La Presse*, 10 décembre 1838.

Repris dans *HOTG*, I, pp. 172-173.

⁸⁴ Victor HUGO, « Préface » in *Les Orientales*, in *Œuvres poétiques*, I, Édition établie et annotée par Pierre Albouy, Paris, Nrf Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964, p. 580.

⁸⁵ Théophile GAUTIER, X, in *Voyage en Espagne*, *Op. Cit.*, p. 145.

⁸⁶ *Ibid.*, XV, pp. 374-375.

⁸⁷ Émile ZOLA, « M. Théophile Gautier », in *Œuvres Complètes*, Tome 2, « Le feuilletoniste », 1866-1867, sous la direction de Henri Mitterrand, Présentation et notices par Colette Becker, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2002, pp. 605-606.

⁸⁸ Théophile GAUTIER, *Quand on voyage*, *Op. Cit.*, p. 176.

3. Un Orient sans frontière

« Depuis quelques années, l'Orient nous préoccupe comme autrefois l'Angleterre ou l'Allemagne » écrit Théophile Gautier dans *La Presse*, le 6 janvier 1845. Depuis le début du XIXe siècle, l'Orient intrigue, passionne, et alimente substantiellement les esprits artistiques :

[...] On s'occupe aujourd'hui [...] beaucoup plus de l'Orient qu'on ne l'a jamais fait. Les études orientales n'ont jamais été poussées si avant. Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste. [...] Jamais tant d'intelligences n'ont fouillé à la fois ce grand abîme de l'Asie. [...]

Il résulte de tout cela que l'Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu pour les intelligences autant que pour les imaginations une sorte de préoccupation générale à laquelle l'auteur de ce livre a obéi peut-être à son insu. Les couleurs orientales sont venues d'elles-mêmes empreindre toutes ses pensées, toutes ses rêveries ; et ses rêveries et ses pensées se sont trouvées tour à tour, et presque sans l'avoir voulu, hébraïques, turques, grecques, persanes, arabes, espagnoles même [...].⁸⁹

Les frontières sont labiles, et le voyage oriental forme un syntagme subjectif. De fait, l'Orient n'est pas toujours le même selon son apologiste ; quelle que soit sa situation géographique, il vaut moins pour ses référents spatiaux que pour les représentations originelles qu'il véhicule⁹⁰. Génératrices de rêveries d'exotisme et de fantaisie imaginaire, les frontières orientales relèvent plus de l'appréciation

⁸⁹ Victor HUGO, « Préface » in *Les Orientales*, *Op. Cit.*, p. 581 :

[...] Voici maintenant que l'équilibre de l'Europe paraît prêt à se rompre; le *statu quo* européen, déjà vermoulu et lézardé, craque du côté de Constantinople. Tout le continent penche à l'Orient. Nous verrons de grandes choses.
Janvier 1829.

⁹⁰ Nous citerons ci-dessous le *Journal* de Benjamin Constant, tenu de 1804 à 1816, qui souligne déjà le sentiment occidental singulier qui fait de l'Orient, où qu'il le situe, le territoire de toutes les origines :

[...] [I] est à observer que lorsqu'un homme croit avoir fait une découverte nouvelle sur un point de science quelconque, il aime à tout rapporter à cette découverte. Les Anglais, maîtres de l'Inde, prétendent que tout vient de là. Schlegel, qui a consacré quatre ans de sa vie à apprendre l'indien, dit la même chose. Les Français revenant d'Égypte y voient l'origine de tout. Lévesque, qui a composé une histoire de la Russie, place la source de toute religion dans la Tartarie russe. Chacun veut que ce qu'il sait de mieux soit le principe de ce que les autres savent.

Journal Intime de Benjamin Constant et lettres à sa famille et à ses amis, précédés d'une introduction par Dora Melegari, Paris, Paul Ollendorff éditeur, 1895, p. 78.

personnelle que de la perspective géographique. Pierre Larousse lui-même refuse toute définition catégorique : « On ne s'attend pas à ce que nous donnions ici les délimitations géographiques de ce pays indéterminé qu'on appelle l'Orient. Rien de plus vague, en effet, rien de plus mal défini que la contrée à laquelle on applique ce nom [...]. »⁹¹ Elle s'étend généralement aux pays situés à l'est, mais annexe également certains pays du bassin méditerranéen : selon Hugo, « l'Espagne est à demi africaine, l'Afrique est à demi asiatique. »⁹² C'est une singularité admise : l'Orient des orientalistes a tendance à s'étendre au-delà de son acception spatiale. L'Espagne se fait orientale quand elle est appréciée dans sa diversité exotique en rupture avec les mœurs occidentales⁹³. Il ne s'agit donc pas de définir un territoire à proprement parler, mais de penser un monde nouveau qui s'inscrive en faux contre une société disciplinée et réglementée. Ce monde est tel un Eldorado⁹⁴, et Fortunio de conclure : « Adieu, vieille Europe qui te crois jeune ; tâche d'inventer une machine à vapeur pour confectionner de belles femmes, et trouve un nouveau gaz pour remplacer le soleil. —Je vais en Orient ; c'est plus simple ! » (XXVI, p. 728). L'Orient s'entend exclusivement dans son opposition avec l'Europe⁹⁵ : qu'importe sa situation géographique pourvu qu'il tranche radicalement avec ce que le voyageur —poétique ou nomade— connaît. Ce monde, à la fois étrange et étranger, n'a finalement aucun référent géographique véritable : seul l'éloignement réalise l'illusion. Gautier se risque à l'extrapolation en se proposant de consigner

⁹¹ L'entrée « Orient » in Pierre LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866-1877.

⁹² Victor HUGO, « Préface » in *Les Orientales*, *Op. Cit.*, p. 580.

⁹³ La France elle-même est *exotisée* sous la plume de Gautier qui constate l'« envahissement des coutumes et du langage des pays voisins » dans son compte-rendu d'« Une journée à Londres » :

L'espèce de demi-teinte qui sépare les peuples sur la carte et dans la réalité, est fondue plutôt du côté de la France que du royaume limitrophe. Ainsi, tout le littoral qui regarde la Manche est anglais ; l'Alsace est allemande par les bords, la Flandre est belge, la Provence italienne, la Gascogne espagnole.

Revue des Deux Mondes, Tome second, Bruxelles, Au bureau de la revue des Deux Mondes, 1842, p. 49.

Voir également la présentation d'Alain GUYOT in *Voyager en France au temps du romantisme, poétique, esthétique, idéologie*, Textes réunis et présentés par Alain Guyot et Chantal Massol, Grenoble, Ellug, 2003.

⁹⁴ *Fortunio*, initialement paru en feuilletons sous le titre « L'Eldorado » dans *Le Figaro* du 28 mai au 24 juillet 1837.

⁹⁵ Dans son *Voyage en Orient*, Lamartine parle de « Cette Europe où tout croule, où tout craque, où tout lutte » (Alphonse DE LAMARTINE, *Souvenirs, Impressions, Pensées et Paysages pendant un Voyage en Orient*, *Op. Cit.*, p. 29).

ce qu'il nomme « la patrie intellectuelle de chacun des grands talents d'aujourd'hui » :

Lamartine, Alfred de Musset et de Vigny sont Anglais ; Delacroix est Anglo-Hindou ; Victor Hugo, Espagnol [...] ; Ingres appartient à l'Italie [...] ; la Grèce réclame Pradier ; Dumas est créole, à part toute allusion de couleur [...] ; Decamps, un Turc de l'Asie Mineure ; Marilhat, lui, était un Arabe syrien, il devait avoir dans les veines quelque reste du sang de ces Sarrasins que Charles-Martel n'a pas tous tués.⁹⁶

L'ailleurs de chacun, comme prétexte à l'imaginaire, est celui d'un idéal artistique, qui, à ce titre, vaut moins pour sa position géographique que pour ses qualités esthétiques. En outre, la dimension évocatrice de l'exotisme est si suggestive qu'il n'est nullement nécessaire à l'artiste d'explorer ces contrées lointaines pour les interpréter poétiquement. À la suite de Victor Hugo⁹⁷, Gautier multipliera les récits d'inspiration orientale et les portraits d'une Égypte entrevue dans les méandres des représentations de l'époque.

2. Prolégomènes d'égyptologie⁹⁸

Depuis le début du XIXe siècle, notamment, l'Orient occupe une place capitale dans le domaine artistique. Durant la campagne bonapartiste en Égypte de juillet 1798 à août 1799, Dominique Vivant Denon s'applique à reproduire fidèlement les monuments et à consigner au plus juste les coutumes égyptiennes :

⁹⁶ Théophile GAUTIER, *L'Art moderne*, *Op. Cit.*, pp. 104-105.

À propos de Fromentin, Théophile Gautier reprend une image similaire dans *L'Orient* (II, *Op. Cit.*, p. 338) :

Il existe des climats pour les esprits. M. Fromentin, quoique Français, appartient au désert. Peut-être quelque goutte de sang des Arabes chassés par Charles Martel bouillonne-t-elle encore dans ses veines ; évidemment, hors du Sahara il est exilé et ressent toutes les douleurs du proscrit.

⁹⁷ *Les Orientales*, 1829 (*Op. Cit.*).

⁹⁸ Pour une investigation plus circonstanciée, nous renvoyons notamment à Paolo TORTONESE, « Présentation », in Théophile Gautier, *Voyage en Égypte*, *Op. Cit.* ; ainsi qu'à l'introduction de Corinne SAMINADAYAR-PERRIN, pp. 9-70, in Théophile Gautier, *Œuvres Complètes*, Section I, Tome 5 : *Le Roman de la momie—Spirite*, Édition établie par Alain Montandon et Corinne Saminadayar-Perrin, Paris, Honoré Champion, 2003.

en 1802 paraît son ouvrage *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes du général Bonaparte*, enrichi de 143 planches de gravures et offrant une évocation précise de la beauté et de la richesse égyptiennes. Cette expédition marque le début de l'égyptologie : dès lors, une vague orientale submerge la France. En août 1798, la fondation de l'Institut d'Égypte affirme cette volonté d'établir et d'étendre les études historiques égyptiennes. Dès 1822, l'Égypte antique se révèle grâce aux travaux de Jean-François Champollion sur les principes des hiéroglyphes qui viennent percer le mutisme des sphinx, et le public de se presser aux présentations de collections égyptiennes à la salle du Louvre, créée en 1826. La mode est à l'égyptomanie, et artistes comme écrivains embarquent pour la terre des pharaons : Gérard de Nerval en 1843, Gustave Flaubert et Maxime Du Camp en 1849. L'Égypte vient en outre s'installer directement à Paris : au début de 1830, Méhémet Ali, vice-roi d'Égypte, fait don à la France des deux obélisques du temple de Louxor. Pour des raisons logistiques après une première expédition difficile, un seul rejoindra les côtes françaises. L'Antiquité égyptienne a pensé et construit un monument que les progrès techniques modernes ne parviennent à déplacer qu'à grands frais⁹⁹. Le 25 octobre 1836, près de six ans après son départ de la cité thébaine et trois depuis son arrivée dans La Capitale, l'obélisque ramené de Louxor¹⁰⁰ est érigé sur la place de la Concorde, en présence du roi Louis-Philippe I^{er}, par l'ingénieur Jean-Baptiste Apollinaire Lebas. Ce monolithe de granit,

⁹⁹ « Il nous faut des efforts inouïs pour dresser sur sa base un de ces obélisques que les Égyptiens ont taillés par milliers dans le granit [...] » Cf. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, *Op. Cit.*, « Orient ».

¹⁰⁰ Voir *Mademoiselle de Maupin*, Préface, pp. 235-236 :

Une belle fois cette fantaisie nous a pris de faire un monument grandiose et magnifique. Nous avons d'abord été obligés d'en emprunter le plan aux vieux Romains ; et, avant même d'être achevé, notre Panthéon a fléchi sur ses jambes comme un enfant rachitique, et a titubé comme un invalide ivre-mort, si bien qu'il nous a fallu lui mettre des béquilles de pierre, sans quoi il serait chu piteusement tout de son long, devant tout le monde, et aurait apprêté aux nations à rire pour plus de cent ans. — Nous avons voulu planter un obélisque sur une de nos places ; il nous fallut l'aller filouter à Luxor, et nous avons été deux ans à l'amener chez nous. La vieille Égypte bordait ses routes d'obélisques, comme nous les nôtres de peupliers ; elle en portait des bottes sous ses bras, comme un maraîcher porte ses bottes d'asperges, et taillait un monolithe dans les flancs de ses montagnes de granit plus facilement que nous un cure-dents ou un cure-oreilles.

arraché de son sol natal, allait inspirer à Gautier son poème « *Nostalgies d'obélisques* »¹⁰¹ :

Rhamsès, un jour mon bloc superbe,
Où l'éternité s'ébréçait,
Roula fauché comme un brin d'herbe,
Et Paris s'en fit un hochet.
La sentinelle granitique,
Gardienne des énormités,
Se dresse entre un faux temple antique
Et la chambre des députés.

Au regard de la « vieille Égypte » (*Ibid.*), Paris n'est qu'un nouveau-né capricieux avec son « hochet », symbole d'une société trop jeune qui enrichit son architecture de constructions anachroniques par un « faux temple antique », la Madeleine, consacrée depuis peu¹⁰². Théophile Gautier brocarde des progrès civilisationnels qu'il estime sans commune mesure avec la technique et le grandiose de l'Antiquité :

— Peut-être, répondit lord Evandale tout pensif, notre civilisation, que nous croyons culminante, n'est-elle qu'une décadence profonde, n'ayant plus même le souvenir historique des gigantesques sociétés disparues. Nous sommes stupidement fiers de quelques ingénieux mécanismes récemment inventés, et nous ne pensons pas aux colossales splendeurs, aux énormités irréalisables pour tout autre peuple de l'antique terre des Pharaons. Nous avons la vapeur ; mais la vapeur est moins forte que la pensée qui élevait les pyramides, creusait les hypogées, taillait les montagnes en sphinx, en obélisques, couvrait des salles d'un seul bloc que tous nos engins ne sauraient remuer, ciselait des chapelles monolithes et savait défendre contre le néant la fragile dépouille humaine, tant elle avait le sens de l'éternité !
(*Rdm*, « Prologue », p. 513).

Suivant en cela son personnage, l'auteur du *Roman de la momie* se sent plus proche des valeurs antiques que des valeurs qui gouvernent son époque¹⁰³ : il déprécie

¹⁰¹ « *Nostalgies d'obélisques* », paru dans La Presse le 4 Août 1851, puis repris dans le recueil *Émaux et Camées*, en 1852.

¹⁰² Le 9 octobre 1845.

¹⁰³ Cette prédilection est également sensible dans les récits viatiques : « Quels hommes étaient-ce donc que ceux qui exécutaient ces merveilleuses constructions que les prodigalités des palais féeriques ne pourraient dépasser ? La race en est-elle donc perdue ? Et nous, qui nous vantons d'être civilisés, ne serions-nous, en effet, que des barbares décrépits ? [...] [J]'ai honte de moi-même et de mon époque, où il faut tant d'efforts pour produire si peu de chose. »

Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne*, *Op. Cit.*, pp. 38-39.

une modernité rudimentaire incapable de rivaliser avec le génie et les compétences d'alors. L'Égypte qu'il idéalise est donc moins spatiale que temporelle : l'authenticité de son histoire et de ses cultures propose un véritable voyage dans le temps, cependant que, de surcroît, elle garantit les secrets d'une civilisation protégée par la barrière d'une langue nouvellement dévoilée. À l'instar de la civilisation gréco-romaine, elle excite l'intérêt par le caractère sacré qui en émane ; ses mystères, enfouis sous les siècles, sont autant de promesses d'aveux et de révélations : pyramides, palais, hiéroglyphes et momies aiguissent la curiosité des écrivains du siècle de Champollion.

Théophile Gautier l'ignore encore, mais cette terre pharaonique, si longtemps convoitée, sera de ces chimères insaisissable : le 10 octobre 1869, alors qu'il se rend à l'inauguration du Canal de Suez, il fait une chute dans l'escalier du bateau qui le conduit depuis Marseille jusqu'à Alexandrie. En convalescence au Caire, où il réside à l'hôtel Shepperd place de l'Esbekieh, il confie à sa fille Estelle : « Il est vrai que c'est bien fâcheux d'avoir été blessé de la sorte, au commencement d'un voyage si longtemps rêvé et qui s'annonçait d'une manière si heureuse. »¹⁰⁴ De ce pèlerinage, entrepris sur la tard, l'égyptophile ne rapportera qu'une épaule « démis[e] » et un humérus « écorné »¹⁰⁵ ; mais il a déjà, sa vie durant, étudié, décrit, imaginé jusqu'à idéaliser sa patrie de cœur. Cela étant, il conviendra d'examiner la permanence du motif égyptien et les paramètres de cette construction imaginaire afin de relever, entre Histoire et fiction¹⁰⁶, terminologie mystérieuse et précision lexicale, les mécanismes narratifs de la représentation égyptienne.

¹⁰⁴ *CG*, X, p. 416.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 401 et 404.

¹⁰⁶ Sur le sujet, voir notamment : *Rêver l'archéologie au XIX^e siècle : de la science à l'imaginaire*, Éric Saminadayar-Perrin dir., Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001.

Gisèle Seginger s'est également intéressée à la définition du "roman archéologique" à partir du *Roman de la momie*. Cf. Gisèle SEGINGER, « Narratologie et épistémologie, Gautier et l'invention du roman archéologique », pp. 195-210, in *Problèmes du roman historique*, textes réunis par Aude Déruelle et Alain Tassel, Paris, L'Harmattan, 2008.

1. Une constance de l'imaginaire gautierien

Quand le *Mal du siècle* ronge les romantiques, l'Égypte offre une échappatoire exotique qui rassemble les valeurs intrinsèques de l'idéal gautierien. Au-delà d'une civilisation aux connaissances scientifiques et technologiques, éblouissante de faste, elle propose une culture et une religion louant le Beau et exaltant l'immortalité. Elle inspire la révérence mystique et symbolise la constance multiséculaire. Corinne Saminadayar-Perrin parle à son sujet d'un « rêve de pierre »¹⁰⁷, qui fait encore foi aujourd'hui de l'opulence antique :

Le rêve de l'Égypte se présente ainsi comme une variante archéologique de la fascination orientale qui caractérise la période, d'autant plus que l'Orient apparaît aux voyageurs européens, [...] comme un univers dominé par la permanence, où le passé le plus ancien, celui de la Bible et des Anciens, se trouve incessamment réactualisé. [...] L'Égypte ancienne est ainsi toute entière présente dans l'Égypte contemporaine –si bien que le voyage en Orient permet de projeter dans l'espace géographique le « retour aux sources » historique qui fonde la fascination égyptomane [...].¹⁰⁸

Parce que l'Égypte reflète aujourd'hui son prestige passé, elle offre au visiteur la possibilité d'effectuer un véritable voyage spatio-temporel, jusqu'aux origines les plus reculées de la civilisation ; elle représente, pour l'homme en général, pour Gautier en particulier, la figure emblématique du berceau de la civilisation. Il n'a d'ailleurs pas encore fêté ses vingt ans que le jeune Théophile Gautier publie son premier récit, « Un repas au désert de l'Égypte », dans *Le Gastronom* du 24 mars 1831, préfigurant déjà de l'importance de la terre des pharaons dans la suite de son œuvre¹⁰⁹. Récit de quelques pages où, sinon le fantastique, tout du moins ses

¹⁰⁷ Corinne SAMINADAYAR-PERRIN, « Introduction », in Théophile Gautier, *Le Roman de la momie*, *Op. Cit.*, p. 20 :

C'est avant tout par l'exceptionnelle richesse de son art monumental (architecture, peinture, statuaire) que l'Égypte envoûte et fascine : la terre des pharaons ouvre aux voyageurs et aux artistes un rêve de pierre où l'énormité s'allie au raffinement et à la perfection du détail, où les colossales lignes architecturales se parent des couleurs les plus flamboyantes [...].

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰⁹ Cette nouvelle, qui génère la suspicion de certains quant à la paternité avérée de Gautier, n'est pas répertoriée dans la présente édition. Cf. *HOTG*, I, p. 8 :

ingrédients, sont déjà manifestes, et qui témoigne de l'importance de l'Égypte dans son imaginaire :

[...] La grande Thèbes, couvrant de ses ruines la plaine sans bornes, élevait çà et là ses portiques croulants, ses colonnades peintes, ses dieux tristement assis sur leurs troncs isolés qui entouraient jadis les nefs des temples aujourd'hui renversés, ses sphinx accroupis dans l'ombre comme des monstres nocturnes et fantastiques.¹¹⁰

Tout à la fois pays de grandeur et de magnificence, de beauté et d'éternité, l'Égypte est aussi une formidable source d'images fascinantes et de figures énigmatiques. L'auteur épris d'idéal rêve en permanence aux splendeurs disparues et aux beautés évanouies de cette société ancienne. L'intrigue d' « Une nuit de Cléopâtre » notamment, se devine déjà dans le roman manifeste *Mademoiselle de Maupin* paru quelques années plus tôt, en 1835 : « Ah ! Cléopâtre, je comprends maintenant pourquoi tu faisais tuer, le matin, l'amant avec qui tu avais passé la nuit. » (*MM*, X, p. 393). Si nombreuses sont les allusions à l'Égypte dans les récits de Gautier, certains annoncent littéralement leur appartenance à ce monde antique par des titres expressément révélateurs : ainsi d'« Une nuit de Cléopâtre », publié dans *La Presse* en six feuilletons de novembre à décembre 1838 ; du « Pied de Momie », paru dans *Le Musée des familles* en septembre 1840 ; et enfin du *Roman de la momie*, sorti dès mars 1857 dans *Le Moniteur universel* sous forme de feuilletons, puis chez Hachette en 1858. Cette constance évoque d'emblée un véritable voyage dans l'espace oriental et dans le temps antique. Les genres se mêlent dans ce

Un repas au désert de l'Égypte. — Anonyme. — *Le Gastronom*e, jeudi 24 mars 1831. — Une tradition conservée dans la famille de Théophile Gautier veut que son premier article ait paru dans le *Gastronom*e. Nous avons feuilleté avec soin la collection de ce journal et nous pensons avoir retrouvé le morceau qu'il y publia, sans signature, comme c'était l'usage dans les journaux de cette époque [...].

M. C. Schapira, dans un article intitulé « Théophile Gautier, l'Orient et *Le Gastronom*e » (pp. 815-828, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, sept.-oct. 1968), attribue à Gautier non seulement l'écriture d' « Un repas au désert de l'Égypte », mais également trois courts récits supplémentaires parus dans *Le Gastronom*e. À ce propos, voir la lettre de P. J. Whyte, et la réponse de cette dernière : le premier prêtant à Gautier la rédaction d'un récit anonyme, « Le Cauchemar d'un mangeur », la seconde réfutant ses arguments. (in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mars-avril 1970, pp. 349-351).

¹¹⁰ Cf. Théophile GAUTIER, *Voyage en Égypte*, *Op. Cit.*, p. 87.

corpus égyptien, tout à la fois nouvelles, conte fantastique, et roman¹¹¹. Outre les récits d'inspiration égyptienne, certains poèmes de Gautier sont encore ancrés dans cette thématique¹¹², et de nombreux articles¹¹³ y sont directement consacrés. Lorsqu'il écrit ses premières fictions, c'est déjà l'Orient qui monopolise l'attention de l'auteur d' « Un repas au désert de l'Égypte » et qui viendra jaloner son œuvre, recevant son illustration plénière dans *Le Roman de la Momie*. Plus qu'un récit, c'est un véritable manifeste de l'art antique que propose Gautier ; très tôt fasciné par l'Égypte, il s'applique à retranscrire au plus juste toutes les coutumes de l'art égyptien.

La terre des pharaons exerce un pouvoir particulier sur Gautier, répondant à ses plus intimes aspirations. Écrire sur ce pays qu'il a toujours rêvé sans encore le rejoindre constitue une première étape qui l'y conduira : représenter l'Égypte, c'est caresser l'idéal antique. Figurer ces régions ne constitue donc pas seulement un voyage dans l'espace mais bien un pèlerinage à travers les âges. Au Salon annuel de 1834, devant le tableau de Prosper Marilhat intitulé *La place de l'Esbekieh au Caire*, Gautier a une véritable révélation orientale¹¹⁴ :

Aucun tableau ne fit sur moi une impression plus profonde et plus longtemps vibrante. J'aurais peur d'être taxé d'exagération en disant que la vue de cette peinture me rendit malade et m'inspira la nostalgie de l'Orient, où je n'avais jamais mis le pied. Je crus que je venais de connaître ma véritable patrie, et, lorsque je détournais les yeux de l'ardente peinture, je me sentais exilé [...].¹¹⁵

Pour contrebalancer son vague à l'âme romantique et son *Mal du siècle*, il comble sa nostalgie d'une vie antérieure par le travail d'écriture ; à ce titre, il n'est pas surprenant de retrouver l'Égypte antique sous la plume de l'auteur quelques

¹¹¹ Respectivement la nouvelle très courte susnommée, « Une nuit de Cléopâtre », « Le Pied de momie », et « Le Roman de la momie ».

¹¹² Cf. *Nostalgies d'obélisques*, *Op. Cit.*

¹¹³ Aussi l'Opéra de Rossini *Mosè in Egitto*, sous le titre français *Moïse, ou le passage de la mer Rouge*, fit l'objet d'un feuilleton dans *La Presse* du 8 novembre 1852 ; le livre photographique de Maxime Du camp, *Le Nil (Égypte et Nubie)* fut illustré par Gautier dans *Le Moniteur universel* du 8 avril 1854.

À ces articles viennent s'ajouter les diverses critiques d'art, telles *Panorama de la bataille des pyramides*, peint par Charles Langlois, et paru sous la plume du journaliste dans *La Presse* du 23 mars 1853.

¹¹⁴ Lors de son voyage effectif en Égypte, Gautier, alors installé à l'« Hôtel Sheppard, place de l'Esbekieh » dira : « On nous logeait dans notre rêve ! » Cf. *Voyage en Égypte*, *Op. Cit.*, p. 62.

¹¹⁵ Théophile GAUTIER, *L'Art moderne*, *Op. Cit.*, pp. 100-101.

quatre années plus tard, avec « Une nuit de Cléopâtre » : « Nous avons peine à concevoir, avec nos habitudes misérables, ces existences énormes, réalisant tout ce que l'imagination peut inventer de hardi, d'étrange et de plus monstrueusement en dehors du possible. » (*NdC*, VI, p. 766). Ce spectacle de l'énorme, n'est-ce pas celui, précisément, que Diderot soutenait près d'un siècle plus tôt comme condition *sine qua non* à la poésie ? « Il faut à la poésie quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage »¹¹⁶, écrivait l'encyclopédiste des Lumières ; et, à ce titre, l'Égypte apparaît éminemment romantique :

Nos palais sont des écuries où Caligula n'eût pas voulu mettre son cheval ; le plus riche des rois constitutionnels ne mène pas le train d'un petit satrape ou d'un proconsul romain. Les soleils radieux qui brillaient sur la terre sont à tout jamais éteints dans le néant de l'uniformité ; il ne se lève plus sur la noire fourmilière des hommes de ces colosses à formes de Titan, qui parcouraient le monde en trois pas, comme les chevaux d'Homère [...]. Hélas ! plus rien que des ruches de plâtre sur un damier de pavés.

[...] Aujourd'hui, privé de ce spectacle éblouissant de la volonté toute-puissante, de cette haute contemplation d'une âme humaine [...], le monde s'ennuie éperdument et désespérément, l'homme n'est plus représenté dans sa fantaisie impériale.

(*NdC*, VI, pp. 766-767).

Nostalgique de ces temps révolus, Gautier rêve de démesure égyptienne, de beauté et de faste antique contrastant catégoriquement avec une existence tiède et convenue. Quant à représenter une Égypte qu'il n'a encore jamais approchée, il se fera archiviste, en ce siècle de découvertes et de révélations sur un pays longtemps ignoré. Son modèle sera la peinture ; ses sources, les grands explorateurs de l'époque de Champollion. Le docteur Rumphius notamment, dont le nom latin évoque celui de l'archéologue allemand Karl Richard Lepsius, contemporain au roman (1818-1884), se présente comme l'archétype du savant classique : « Oui, je t'arracherai ton secret, mystérieuse Égypte [...] et je me couvrirai de gloire, et j'égalerais Champollion, et je ferai mourir Lepsius de jalousie ! » (*Rdm*, « Prologue », p. 517). Avatar de l'auteur, sans le secours duquel le roman —entendu comme la traduction supposée du papyrus—, n'aurait pu aboutir, le docteur semble ne pas appartenir à l'époque dans laquelle il évolue : « [...] rassurez-vous, milord : j'ai assez vécu du temps des Pharaons pour vous introduire auprès du personnage

¹¹⁶ Denis DIDEROT, *De la poésie dramatique*, in *Œuvres*, Tome quatrième, 1^{ère} partie, Paris, Belin, 1818, p. 676.

illustre, habitant de ce palais souterrain.» (*Rdm*, « Prologue », p. 503). Ici cependant, l'historicité nettement revendiquée dispense une éventualité implicite : faudrait-il entendre qu'il n'aurait vécu au temps des Pharaons qu'à la manière dont Gautier a visité l'Égypte, soit exclusivement au travers des livres ? Ce trait rapidement suggéré n'apparaît finalement que comme prétexte pour introduire le lecteur dans des temps que Rumphius seul pourrait déchiffrer, et, de fait, c'est bien sur les talents du personnage que Gautier fonde son *Roman de la momie*, authentifié par l'énumération d'écrivains, archéologues et égyptologues de l'époque :

Personne mieux que vous n'est en état de résoudre ce problème difficile, fit lord Evandale ; nous allons emporter cette caisse pleine de secrets dans notre cange, où vous dépouillerez à votre aise ce document historique, et devinerez sans doute l'énigme que proposent ces éperviers, ces scarabées, ces figures à genoux, ses lignes en dents de scie, ces uraeus ailés, ces mains en spatule que vous lisez aussi couramment que le grand Champollion.
(*Rdm*, « Prologue », p. 509).

À la documentation minutieuse s'ajoute la connaissance d'un vocabulaire aussi généreux que précis, grâce auquel Gautier entend célébrer une véritable résurrection de l'Antiquité égyptienne.

2. Récits d'érudition

De l'Égypte, Gautier n'a qu'une connaissance livresque et artistique : seule une enquête systématique sur les ouvrages et les arts de son époque lui permet de révéler cette terre qu'il n'a encore jamais approchée. L'univers romanesque émane d'une recherche documentaire extrêmement poussée : nombreuses sont les allusions directes aux textes et tableaux de l'époque, et, comme de juste, aux récentes découvertes de Champollion. Les récits sont profondément marqués par un lourd travail de recherche afin de composer, entre Histoire et imaginaire, un véritable espace autonome au service d'une écriture animée d'un idéal immuable.

« Cette accumulation d'expériences égyptiennes », précise Paolo Tortonese, « est couronnée par de nombreuses lectures. Grâce aux travaux de quelques chercheurs (Moret, Lunn, Colemann) et surtout à l'étude de Jean-Marie Carré, "L'Égypte antique dans l'œuvre de Théophile Gautier" [...], on est en mesure de citer presque tous les ouvrages consultés par Gautier, autant pour ce qui concerne les images que pour les textes [...]»¹¹⁷ Parce qu'il ne repose pas sur la connaissance immédiate du pays, son imaginaire égyptien se nourrit de livres savants, où une anecdote peut parfois susciter l'activité créatrice. Sur le mode du conte fantastique, c'est une page du *Voyage* de Vivant Denon qui aurait inspiré l'écriture du « Pied de momie » :

[...] [U]n petit pied de momie, qui ne fait pas moins d'honneur à la nature que les autres morceaux en font à l'art ; c'était sans doute le pied d'une jeune femme, d'une princesse, d'un être charmant, dont la chaussure n'avait jamais altéré les formes, et dont les formes étaient parfaites ; il me sembla en obtenir une faveur, et faire un amoureux larcin dans la lignée des Pharaons.¹¹⁸

La réalité des retranscriptions de l'ouvrage à succès du baron Denon¹¹⁹ fournit la substance fictionnelle du conte de 1840, mais il faudra attendre 1858 pour voir publiées, romancées, les recherches érudites de Gautier visant à ressusciter la terre des pharaons. En préambule au *Roman de la Momie*, la dédicace à Ernest Feydeau, auteur de *Histoire des usages funèbres et des sépultures chez les peuples anciens* (1856), allègue d'emblée la discipline méthodique appuyée sur l'autorité des spécialistes de l'époque. Cet hommage, sans seulement saluer son ami, témoigne du souci *quasi* scientifique qui anime le travail d'écriture¹²⁰ :

¹¹⁷ Paolo TORTONESE, « Notices et notes », in Théophile Gautier, *Œuvres*, Paolo Tortonese ed., Paris, Robert Laffont, "Bouquins", 1995, pp. 1670-1671.

¹¹⁸ Dominique VIVANT DENON, *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes du général Bonaparte*, Paris, Pygmalion-Gérard Watelet, 1990, p. 267.

¹¹⁹ Publié en 1802, son *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte* connut quarante-huit éditions au cours du XIX^e siècle. Cf. Ève GRAN-AYMERICH, *Les chercheurs du passé : 1798-1945, Naissance de l'archéologie moderne, Dictionnaire biographique d'archéologie*, Paris, CNRS Éditions, 2007, (p. 76).

¹²⁰ Ses recherches sont nombreuses, comme l'établissent son manuscrit de notes ainsi que le « Dessin original sur un manuscrit de notes préparatoires pour le *Roman de la momie* par Théophile Gautier. Vers 1856. Don de la Société des amis de Balzac et de la Maison de Balzac », in exposition « Théophile Gautier s'invite chez Balzac », 1^{er} mars au 29 mai 2011, à la Maison de Balzac, Paris 16^{ème}.

À 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 l'antique Égypte pour la décrire ; sur vos pas je me suis promené dans les temples, dans les palais, dans les hypogées, dans la cité vivante et dans la cité morte [...].

TH. G.

(*Rdm*, p. 485).

Suivent dans le Prologue force énumérations de savants de l'époque, accréditant davantage la formidable documentation de l'auteur¹²¹ :

— Une tombe que n'auront fouillée ni les rois pasteurs, ni les Mèdes de Cambyse, ni les Grecs, ni les Romains, ni les Arabes, et qui nous livre ses richesses intactes et son mystère vierge, continua le savant en sueur avec un enthousiasme qui faisait pétiller ses prunelles derrière les verres de ses lunettes bleues.

— Et sur laquelle vous publierez une dissertation des plus érudites, qui vous placera dans la science à côté des Champollion, des Rosellini, des Wilkinson, des Lepsius et des Belzoni, dit le jeune lord.

(*Rdm*, « Prologue », p. 487).

Citant par ailleurs ses sources, Gautier n'hésite pas à montrer ses personnages rivalisant de savoir devant les grands du siècle. Au-delà du simple témoignage d'obligation, c'est une véritable démarche stratégique qui vient ancrer le roman dans une historicité apparente. L'Histoire assoit l'histoire, et les fameux noms de l'égyptologie authentifient le *Roman*. Extrêmement lettré et nourri de littérature, l'auteur trouve, dans le paysage intellectuel et artistique de son époque, les éléments nécessaires à sa veine égyptienne. Il exploite les ressources mises à sa disposition par les voyageurs authentiques, artistes et érudits, pour rebâtir le gigantisme antique, pour préciser et authentifier son Égypte imaginaire.

¹²¹ Dans *Études et recherches sur Théophile Gautier prosateur* (Paris, Nizet, 1981), Jean Richer recense le catalogue des emprunts du romancier :

Les emprunts directs de Gautier au texte et aux gravures de *l'Histoire des usages funèbres* ont été recensés en détail ; ils sont très nombreux. Tout le début du récit par exemple, est une description du tombeau de Menephtha-Seti I^{er} qui suit de près les 12^e, 13^e et 14^e planches de l'ouvrage de Feydeau. Le cartonage de la momie est décrit d'après la première planche. [...] Pour décrire le cortège du Pharaon, Gautier s'inspire directement des quatre planches en couleurs du livre de G.A. Hoskins qui portent le titre : "Grand procession, from a tomb at Thebes" [...]. (pp. 99-100).

En décembre 1862, Guillaume Frœhner réunit ses critiques du *Roman de la momie* et du *Salammbô* de Flaubert, nouvellement paru chez Michel Lévy, dans un article dont le titre définit un nouveau « sous-genre »¹²² romanesque : dans « Le Roman archéologique en France », le philologue, alors attaché au département des Antiques du Louvre, identifie immédiatement les sources de Gautier :

J'ai dit [...] que M. Gautier était mieux renseigné que M. Flaubert sur les bases archéologiques de son livre, et cela devait être. L'Égypte, aujourd'hui, n'a plus guère de secrets pour les adeptes ; son passé a donné naissance à une littérature considérable, pleine de renseignements parfaitement contrôlés. M. Gautier, dans son *Roman de la Momie*, s'est bien gardé de rien exagérer ; il s'est borné à copier, et il l'a fait avec une prudence qui communique au lecteur une impression favorable. La plupart des monuments du Louvre y sont décrits, et l'amateur lui-même, qui a fait des études dans le musée, va, en lisant le roman, de surprise en surprise. [...] ¹²³

Le modèle est artistique, et Gautier de s'y conformer scrupuleusement. Les descriptions, fidèles, se singularisent par l'adjonction de termes propres à l'ancienne Égypte. Le vocabulaire de l'homme de lettres se double alors d'un lexique spécifique que d'aucuns estiment par trop abscons. Parmi ces détracteurs, le même Guillaume Frœhner réproouve ces initiatives terminologiques :

[...] l'entassement inutile de mots étrangers fait assez bien l'effet, quand on n'y regarde pas de près, d'un idiome perdu. Il faudrait un dictionnaire pour cette sorte de roman, ou plutôt il en faudrait plusieurs, les mots de toutes les langues s'y trouvant confusément mêlés.¹²⁴

Sur ce point, les éditions Hachette eurent également quelques réticences à publier, en 1858, le roman déjà paru sous forme de feuilletons dans *Le Moniteur universel* du 11 mars au 6 mai 1857. Le 20 novembre de la même année, Émile Templier, gendre de Louis Hachette, adressait à Gautier ses réserves quant au succès du roman :

¹²² Corinne Saminadayar-Perrin s'est notamment intéressée à « la querelle du roman archéologique » dans un article intitulé « Pages de pierre, Les apories du roman archéologique », pp. 123-146, in *Rêver l'archéologie au XIXe siècle : de la science à l'imaginaire*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001.

¹²³ Guillaume FRÖHNER, « Le Roman archéologique en France », *Revue contemporaine*, 31 décembre 1862, pp. 864-865.

¹²⁴ *Ibid.*

Ce sujet n'attirera pas les lecteurs, et ceux qui achèteront le livre à cause du nom de l'auteur mourront de honte et de chagrin en rencontrant tant de mots dont ils ignorent le sens.

En vertu de quoi l'auteur répondait les jours suivants :

Quelques notes rejetées à la fin du volume pourraient éclaircir ce qui, à votre avis, semblerait de compréhension difficile aux lecteurs moins égyptiens que moi. J'avais cependant tâché d'être clair et chaque terme non usuel est expliqué, autant que possible, par une description immédiate de l'objet nommé. Mais j'aurais mauvaise grâce à vouloir mieux connaître le public que vous [...].¹²⁵

Alléguant sa propre démarche didactique, le prosélyte s'efforce effectivement de traduire tout trait d'érudition. Tel son propre scoliaste, il introduit des vocables extrêmement précis, propres à l'Égypte antique, soutenus par un développement particulièrement illustratif. Cette abondance de connaissances archéologiques s'ordonne autour d'une volonté naturelle de reconnaissance par ses pairs, et s'accompagne, tant que possible, d'un profond souci d'intelligibilité. L'écriture se réclame d'une forte authenticité historique soutenue par un vocabulaire aussi riche que rigoureux : l'abondance de termes techniques relevant à l'envi de l'histoire, de l'architecture, de l'archéologie, diapre les récits et y ajoute des couleurs pittoresques. Ce parti pris d'allier l'exotisme et le mystère à la portée didactique suscite ainsi un véritable paradoxe de l'écriture. Le récit enchâssé du *Roman de la momie*, notamment, manifeste ouvertement cette volonté de consigner un certain nombre de savoirs ; les termes savants sont expressément définis d'une manière aussi brève qu'efficace : « un héraut ou lecteur » (*Rdm*, III, p. 540) et plus loin « Douze oëris ou chefs militaires » (*Rdm*, III, p. 541). La conjonction alternative se veut éclairante afin d'apporter les indications nécessaires —non pas seulement à la bonne compréhension du texte, qui, dans son ensemble, pourrait s'en dispenser le cas échéant, mais à sa juste représentation exotique. Gautier accole au terme oriental une succincte formule illustrative, jusque dans ses nouvelles ou ses contes : « une espèce de naos ou tente d'honneur » (*NdC*, I^{er}, p. 741), voire encore « un sélam ou lettre de fleurs » (*MDN*, p. 892). Ces précisions s'adressent tout particulièrement aux lecteurs qui trouvent également, disséminées dans le récit, des parenthèses explicatives opportunes :

¹²⁵ Théophile GAUTIER, *CG*, VI, p. 349.

« ils avaient passé le fleuve sur un sandal (embarcation légère du pays) » (*Rdm*, « Prologue », p. 488), ou « le bel oëris (officier) » (*Rdm*, II, p. 529), voire encore : « Oph (c'est le nom égyptien de la ville que l'antiquité appelait Thèbes aux cent portes ou Diospolis Magna) » (*Rdm*, I, p. 519).

Lors même qu'il n'est pas traduit de manière systématique, le vocable égyptien se place alors dans une rédaction tout à fait illustrative. À cet égard, le terme « paraschiste », auquel Gautier a régulièrement recours dans ses récits égyptiens, reçoit tout naturellement un contexte particulièrement explicite, qu'il s'agisse de « Une nuit de Cléopâtre » et de « paraschiste inciseur de cadavres » (IV, p. 758) ou du *Roman de la momie* : « il lacérera ton beau corps, en retirera le cœur par une incision, comme un paraschiste » (VII, p. 569), et plus loin : « Le paraschiste eût pu lui inciser le flanc de sa pierre tranchante, tellement elle ressemblait à un cadavre. » (XI, p. 594). « Le Pied de momie » consigne quant à lui des « paraschistes inciseurs de cadavres »¹²⁶ (p. 859), empruntant la même tournure deux ans après « Une nuit de Cléopâtre ». Cette volonté de familiarisation pour le lecteur avec l'usage et les termes égyptiens est singulièrement

¹²⁶ La présente édition, que nous tenons pour référence, rapporte le terme, souligné par des italiques dans « Le Pied de momie » (p. 859).

Néanmoins, dans l'édition dirigée par Paolo Tortonese (chez Robert Laffont, *Op. Cit.*), la nouvelle fait mention de « paraschistes inciseurs de cadavres » (p. 660, repris en note avec l'orthographe exacte, p. 1616), ainsi que dans « Une nuit de Cléopâtre », mais dans une orthographe sensiblement différente. Cette étourderie témoigne d'un parti-pris lexical où l'orthographe du mot importe moins que ses sonorités exotiques.

Si la grande majorité des éditions apportent une définition en note, celui-ci n'est en revanche nullement illustré dans les dictionnaires usuels, lors même que Gautier l'emploie une fois dans « Une nuit de Cléopâtre » ou dans « Le Pied de momie », et pas moins de cinq fois dans *Le Roman de la momie*. Après recherches, il semblerait que la seule mention du terme se rapporte à Diodore de Sicile, arrêtant ainsi la connaissance de Gautier sur l'auteur du I^{er} siècle avant J-C.

Diodore de Sicile lui-même en témoigne :

Lorsque tout a été convenu, on amène le cadavre aux ministres institués pour cette fonction. Le premier, appelé grammateus, trace sur le côté gauche du corps déposé sur le sol la longueur qu'il faudra donner à l'incision. Puis celui qu'on appelle le « paraschiste » tenant une pierre d'Éthiopie, découpe la chair ainsi que la loi le commande, et prend la fuite aussi vite qu'il peut. Tous ceux qui sont présents le poursuivent de jets de pierre [...], et détournent la profanation sur lui. Pour eux en effet, tous ceux qui violentent, blessent de quelque manière le corps d'un homme de même race ou lui font quelque mal sont haïssables.

Diodore de Sicile, I, 91, éd. L. Dindorf, *Diodori Siculi Bibliothecae Historicae*, Firmin-Didot, Paris, 1878), cité par Vincent BARRAS et Jean-Marie ANNONI, « La découpe du corps humain et ses justifications dans l'Antiquité », pp. 185-227, in *Canadian Bulletin of Medical History / Bulletin canadien d'histoire de la médecine*, 10, 1993, p. 210.

appréhendée par Gautier, soucieux d'introduire l'illustration juste, le vocabulaire approprié :

Cette robe avait des demi-manches justes sur l'épaule, mais évasées vers le coude comme nos manches à sabot [...]. Une ceinture, dont les bouts noués retombaient par-devant, marquait la taille de cette tunique flottante et libre ; un mantelet garni de franges achevait la parure, et, si quelques mots barbares n'effarouchent point des oreilles parisiennes, nous ajouterons que cette robe se nommait schenti et le mantelet calasiris.
(*NdC*, I^{er}, p. 745).

Les commentaires se font directs, étroitement adressés à un lectorat néophyte et articulés sur le mode didactique. À l'instar du récit d'érudition, le vocabulaire historique employé de manière récurrente vient quelque peu saccader le rythme de lecture. Dans ce catalogue égyptien, le répertoire savant est particulièrement manifeste, spécifiquement enrichi par l'auteur. Émile Faguet note à propos :

Il y a affection à nous parler dans un roman la langue d'un traité d'architecture. Est-il vrai que Gautier disait en riant : « Il faut dans chaque page une dizaine de mots que le bourgeois ne comprend pas. C'est ce qui relève pour lui la saveur du morceau. » [...] Le but légitime ici, c'est de renouveler la langue, de verser dans l'usage un certain nombre de mots absolument justes, précisément parce qu'ils n'ont pas encore été déformés par l'usage courant¹²⁷.

Gautier met ainsi en avant sa double compétence d'homme de lettres et d'historien¹²⁸. Il éclaire le lecteur sur certains termes particuliers, mais —que l'on

¹²⁷Émile FAGUET, *Dix-neuvième siècle, Études littéraires*, Paris, H. Lecène et H. Oudin Éditeurs, 1887, p. 323.

Il poursuit : « En introduire quelques-uns, bien accompagnés, rendus clairs par le contexte, c'est les faire adopter ; les prodiguer, c'est réussir à les faire oublier à mesure qu'on les enseigne [...] » (*Ibid.*).

On songe ici aux ambitions des poètes de la Pléiade qu'illustre le plaidoyer de Joachim Du Bellay « Défense et illustration de la langue française » (1549). Le dessein serait louable, ainsi présenté, si les signifiants n'étaient pas désuets, et les signifiés disparus.

¹²⁸ En témoignage Émile Bergerat dans ses *Entretiens* (*Op. Cit.*, p. 115) :

Je ne sais pas, me dit un jour mon maître, ce que la postérité pensera de moi, mais il me semble que j'aurai été au moins utile à la langue de mon pays. Il y aurait ingratitude à me refuser, après ma mort, ce modeste mérite de philologue. [...] Vous autres, jeunes gens, vous m'en serez gré un jour, quand vous verrez quel instrument je vous ai laissé entre les mains, et vous défendrez ma mémoire contre ces diplomates de lettres qui, parce qu'ils n'ont ni idées à exprimer, ni esprit à faire valoir, veulent nous réduire aux cent mots de la langue racinienne.

ne s’y trompe pas, et lorsque le contexte le lui permet— il se plaît davantage encore à se répandre en précisions antiques, parfois proprement inintelligibles, afin de s’approcher au plus juste du caractère mystérieux de l’Égypte, et, avec lui, d’un orientalisme aux consonances exotiques¹²⁹. Au nombre de ces détails spécifiques, il n’hésite pas à refléter ses recherches, au sein même du récit, avec un certain nombre de généralités relatives à l’Égypte ancienne :

Des guéridons supportaient des pyramides de fruits, des gerbes de fleurs et des coupes à boire de différentes formes : car les Égyptiens aiment à manger en plein air, et prennent, pour ainsi dire, leurs repas sur la voie publique.

(*Rdm*, I, p. 521).

[...][C]ar les Égyptiens ne sont pas moins adroits à sculpter le bois de cèdre, de cyprès et de sycomore, à le dorer, à le colorier, à l’incruster d’émaux qu’à tailler dans les carrières de Philœ ou de Syène de monstrueux blocs granitiques pour les palais des Pharaons et le sanctuaire des dieux.

(*Rdm*, IV, p. 549).

[...][C]ar les Égyptiens sont très adonnés à la culture des arbustes et des fleurs, et ils exigent les espèces nouvelles comme tribut des peuples conquis.

(*Rdm*, V, pp. 557-558).

Précisions d’autant plus surprenantes que le roman, présenté comme la traduction du grammate Kakevou, ne saurait de fait référencer ces explications destinées à un public non égyptien. Au demeurant, si Gautier souligne dès la fin du Prologue, sans doute à des fins d’authenticité, les difficultés rencontrées par Rumphius dans sa traduction qu’il prétend incomplète, le texte en revanche ne présente aucune véritable nébulosité. En ce sens, quand certains termes restent sensiblement obscurs, l’absence d’annotations contribuerait justement à alléguer ces mêmes difficultés de traduction¹³⁰, perpétuant ainsi la part de mystère propre à l’Égypte : « après trois ans d’études acharnées, Rumphius est parvenu à déchiffrer le papyrus mystérieux, sauf quelques endroits altérés ou présentant des signes

Plus loin, Gautier évoque son « fameux axiome » qui fait de l’importance du vocabulaire l’essence même de l’écrivain : « Celui qu’une pensée, fût-ce la plus complexe, une vision, fût-ce la plus apocalyptique, surprend sans mots pour les réaliser, n’est pas un écrivain. » (p. 117).

¹²⁹ La technique descriptive de ses récits viatiques est similaire : ou il commente des termes savants, ou, à l’inverse, en multiplie les emplois pour restituer la richesse du cadre. Pour exemple, voir notamment l’étude de Christian Chelebourg, « "Une représentation de l’Océan !" », L’écriture de l’espace dans *Le Mont Saint-Michel* de Théophile Gautier », pp. 253-267, in *Espaces et Paysages, Représentations et inventions du paysage de l’Antiquité à nos jours*, Textes réunis par Serge Meitinger, Paris, L’Harmattan, 2006, pp. 255-256.

¹³⁰ Il est remarquable, en effet, que la majorité des éditions de Gautier présente un certain nombre de notes afin d’initier le lecteur à ce vocabulaire spécifique.

inconnus [...]. » (*Rdm*, « Prologue », pp. 517-518). Décrire l'Égypte antique, évoquer l'architecture, les coutumes, les mœurs, les costumes et la vie journalière de l'époque exige un véritable travail de recherches documentaires, ainsi qu'un vocabulaire conséquent extrêmement précis.

3. Représentation et historicité

L'érudition et la connaissance d'un lexique *ad hoc* sont les atouts incontestables du descripteur. Le chapitre quatre du *Roman de la momie*, notamment, est tout entier consacré à la description du palais de Pharaon. Après une vision d'ensemble, l'écriture retranscrit expressément les lignes : « l'immense édifice » avec sa « grande cour » et ses « hautes colonnes à chapiteaux de palmes », sa « porte monumentale »... (*Rdm*, IV, p. 546). L'abondance de locutions prépositives et adverbiales —« au fond » (*Rdm*, IV, pp. 546, 548, 549), « au-dessous » (p. 548), « au-delà » (p. 546, p. 549) etc.— trahit cette volonté de ne rien laisser au hasard. Tout est précisément signifié jusque dans les moindres ornements, tant et si bien que l'œil expérimenté ne peut ignorer la ressemblance évidente entre ce palais particulièrement détaillé et le temple de Ramsès III à Médinet Habou¹³¹. Le roman se fait roman archéologique, consignait avec exactitude l'art et les coutumes de l'Égypte ancienne. Le pouvoir évocateur des descriptions suscite un véritable « effet de réel »¹³² : les scènes dévoilent leurs traits les plus profonds, la réalité antique devient la nôtre. En outre, le récit détaillé de la scène des travaux d'agriculture chez Poëri au chapitre VIII est d'une telle

¹³¹ La note 1 de Pierre Laubriet (*Pléiade*, II, p. 1383) est tout à fait explicite sur ce point : Pour cette description du palais de Pharaon, Gautier s'inspire de celle des ruines de Médinet Habou et du palais de Ramsès Méiamoun que Champollion fait dans sa dix-huitième lettre [...]. Gautier suit, en le simplifiant et en mêlant les éléments, le plan donné par Champollion [...].

¹³² Voir Roland BARTHES, « L'effet de réel », pp. 81-90, in Roland BARTHES, Leo BERSANI, Philippe HAMON, Michael RIFFATERRE, Ian WATT, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, "Points", 1982.

justesse descriptive qu'il offre une véritable représentation égyptienne La scène est remarquablement illustrée dans le temps et dans l'espace :

Les travailleurs étaient depuis longtemps déjà à l'ouvrage, et l'on voyait de loin émerger des vagues du blé leur tête crépue ou rase [...].

Derrière eux, marchaient dans les sillons des glaneurs [...].

Alors Poëri fit signe au bouvier de faire avancer ses bêtes.

[...] Et l'attelage [...] se portait en avant et disparaissait dans un nuage de poussière blonde où scintillaient des étincelles d'or.

La besogne des bœufs terminée, vinrent des serviteurs [...].

On vit d'abord s'avancer un immense troupeau de bœufs, les uns blancs, les autres roux [...].

Aux bœufs succédèrent des ânes [...].

Ce fut ensuite le tour des chèvres [...]. Le cortège était fermé par des oies [...].

Longtemps après que bœufs, ânes, chèvres, oies étaient rentrés, une colonne de poussière, que le vent ne pouvait parvenir à balayer, s'élevait lentement dans le ciel.

(*Rdm*, VIII, pp. 575-577).

Devant tant d'images fortes, le lecteur assiste, en même temps et au même titre que l'héroïne romanesque, à « ce grand défilé pastoral » (*Rdm*, VIII, p. 576). Cet effet de réalisme particulièrement saisissant se fonde sur une retranscription rigoureuse de documents avérés mis à disposition par Ernest Feydeau¹³³. Plus que de simples récits, il est question de véritables résurrections de ce monde antique, où le recours à l'hypotypose reflète une réalité égyptienne, exotique et pittoresque : le bain de la reine (*NdC*, V) ou la scène orgiaque d'« Une nuit de Cléopâtre » (VI) contribuent effectivement au spectacle sensible de ces temps révolus. Gautier affectionne particulièrement le détail matériel, l'illustration évocatrice servie par un vocabulaire pertinent, et n'omet aucune précision dans ce tableau authentique. L'écriture vient actualiser le passé, et au-delà du récit, l'auteur du *Roman de la momie* se propose de réédifier l'énorme antique à travers

¹³³ Cf. « Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens par M. Ernest Feydeau », repris dans Théophile GAUTIER, *L'Orient*, II, *Op. Cit.*, pp. 264-265 :

Les idées ont des formes, les choses se passent dans des milieux, les individualités revêtent des costumes que l'archéologie bien entendue peut leur rendre. C'est là son rôle : l'histoire trace le trait avec son burin, l'archéologie remplit le contour avec son pinceau. —Comprise de cette manière, l'histoire, c'est le passé rendu présent.

Ce secret de la vie, par une inspiration qui peut d'abord 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.

une monumentale reconstitution de l'ancienne Égypte. La primauté est donnée à la représentation, au sens *quasi* théâtral du terme. Ainsi qu'au théâtre, les scènes elles-mêmes sont présentées de manière significative ; d'ordinaire, ce n'est pas tout un décor qui est baigné dans sa propre lumière, mais seulement un élément particulier qui, éclairé, illuminé, se distingue alors du milieu ambiant :

La lumière, se hasardant à l'entrée du couloir funèbre, fit briller du plus vif éclat les enluminures des hiéroglyphes entaillés le long des murailles par lignes perpendiculaires et reposant sur une plinthe bleue.
(*Rdm*, « Prologue », p. 497).

Les personnages eux-mêmes sont éclairés dans l'ombre : « Ne vois-tu pas là-bas, vers le milieu du fleuve, une tête d'homme qui nage ? Tiens, il traverse maintenant la traînée de lumière et va se perdre dans l'ombre ; on ne peut plus le distinguer. » (*NdC*, IV, p. 757). En outre, lorsque Tahoser découvre la jeune Israélite, « la lumière donnait en plein sur la figure de Ra'hel [...]. » (*Rdm*, XI, p. 592). Ce jeu d'éclairage, tout en contrastes, capte naturellement l'attention du lecteur.

Après avoir lui-même expérimenté le « roman archéologique » en 1858, Gautier dira à propos de *Salammbô* de Flaubert, publié quatre ans plus tard : « [...] n'est-ce pas un beau rêve, et bien fait pour tenter un artiste que celui de s'isoler de son temps et de reconstruire à travers les siècles une civilisation évanouie, un monde disparu ? »¹³⁴. Représenter des civilisations évanouies, ressusciter ce qui fut, passe par le mot juste¹³⁵ ; la vraisemblance suppose et requiert un lourd travail de recherches auquel n'ont pas échappé les deux archéologues littéraires :

Cette finesse calculée n'est certainement pas égyptienne, pas plus que la pose à la Vénus de Médicis qu'il donne à la jeune momie. Mais il sait tenir le lecteur sous le charme qu'il éprouve lui-même, et facilement on oublie l'Égypte momifiée pour ne plus songer qu'à la créature évoquée. Pourquoi faut-il qu'une fâcheuse méprise réveille la critique endormie ? L'auteur compare le corps des baigneuses à des statues de jaspe, et voilà tout le charme évanoui ! La couleur verte du jaspe ne nous semble pas constituer un grand charme de carnation. [...]

¹³⁴ Théophile GAUTIER, « Salammbô, par M. Gustave Flaubert », *Le Moniteur universel*, 22 décembre 1862.

¹³⁵ Voir le *Journal des Goncourt, Mémoires de la vie littéraire*, I, 1851-1861, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, pp. 181-182 :

Eh ! mon Dieu, on me dit aussi qu'on ne me comprend pas dans le *roman de la MOMIE*, et cependant je me crois l'homme le plus platement clair du monde... Parce que je mets, je suppose, un mot comme *pschent* ou *calasiris*. [...]

Rendons toutefois cette justice à M. Th. Gautier : il a généralement bien employé les mots techniques de l'archéologie. Deux fois j'ai lu « le harpé à lame courbe », tandis qu'il faut dire *la harpé*.¹³⁶

Aussi, Guillaume Frœhner, invectivant narquoisement contre Gautier et Flaubert au sujet de leurs « romans archéologiques » respectifs, est-il aussitôt repris et condamné par ce dernier :

Malgré « vos connaissances acquises » vous confondez le jade, qui est une néphrite d'un vert brun et qui vient de Chine, avec le jaspe, variété de quartz que l'on trouve en Europe *et* en Sicile. Si vous aviez ouvert par hasard le Dictionnaire de l'Académie française au mot *jaspe*, vous eussiez appris, sans aller plus loin, qu'il y en a de noir, de rouge et de blanc. Il fallait donc, monsieur, modérer les transports de votre indomptable verve et ne pas reprocher folâtrément à mon maître et ami Théophile Gautier d'avoir prêté à une femme (dans son roman de *la Momie*) des pieds verts quand il lui a donné des pieds blancs. Ainsi ce n'est point lui, mais vous, qui avez fait « *une erreur ridicule* ».

Si vous dédaigniez un peu moins les voyages, vous auriez pu voir au musée de Turin le propre bras de sa momie, rapportée par M. Passalacqua, d'Égypte, et dans la pose que décrit Th. Gautier, *cette pose* qui, d'après vous, *n'est certainement pas égyptienne*.¹³⁷

Gautier s'est nourri des représentations de son époque : cette momie sert à la fois de modèle descriptif et de source d'inspiration ; c'est précisément sur sa réalité historique que Gautier construit son roman. La justesse du vocabulaire, le recours aux noms célèbres de l'époque et le *topos* singulier qui apparenterait le texte à une simple traduction, confèrent ainsi au récit une véritable dimension historique, sciemment désirée par l'auteur :

« Ah ! [...] c'est sans doute l'exemplaire du rituel funéraire qu'on plaçait dans le dernier cercueil, dit Rumphius [...]. C'est la première fois que l'on trouve un manuscrit égyptien contenant autre chose que des formules hiératiques ! Oh ! je le déchiffrerai, dussé-je y perdre les yeux ! dût ma barbe non coupée faire trois fois le tour de mon bureau ! [...] »

[...] [E]t c'est sa traduction latine, tournée par nous en français, que vous allez lire sous ce nom : *Le Roman de la momie*.

(*Rdm*, « Prologue », pp. 517-518).

¹³⁶ Guillaume FRÖHNER, « Le Roman archéologique en France », *Op. Cit.*, p. 865.

¹³⁷ Gustave FLAUBERT, À M. G. Frœhner, Rédacteur de la *Revue Contemporaine*, « À propos de *Salammbô* », in *Revue Contemporaine*, 2^{ème} série, Tome Trente et unième, Paris, Bureaux de la Revue Contemporaine, le 21 janvier 1863, pp. 418-419.

Sa réponse s'achève ainsi :

[...] [T]ranquillisez-vous ! car vous n'avez pas été *cruel*, mais... léger.
J'ai l'honneur d'être, etc.

Le papyrus, présenté comme authentique et vierge de toute interprétation, promet ainsi un véritable récit historique au sens fort du terme. Les personnages seraient, quant à eux, « les premiers vivants qui aient pénétré ici depuis que dans cette tombe le mort, quel qu'il soit, a été abandonné à l'éternité et à l'inconnu » (*Rdm*, « Prologue », p. 503), révélant alors un point sensible et nouveau de l'Histoire que n'aurait contrarié ni le temps, ni les hommes, ni la science, et dont la primauté de la découverte leur reviendrait :

Nous touchons sans doute à quelque point obscur, à quelque mystère perdu de l'histoire. Une femme est montée sur le trône des Pharaons et a gouverné l'Égypte. Elle s'appelait Tahoser, s'il faut en croire des cartouches gravés sur des martelages d'inscriptions plus anciennes ; elle a usurpé la tombe comme le trône, ou peut-être quelque ambitieuse, dont l'histoire n'a pas gardé souvenir, a renouvelé sa tentative.
(*Rdm*, « Préface », p. 509).

L'Histoire serait ici absolument pure, puisque présentée comme véritable. Ce souci d'historicité est déjà décliné dans « Une nuit de Cléopâtre », quoique sur un registre sensiblement différent. La distribution des personnages, prestigieuse dans le *Roman de la momie* avec Pharaon, est historique dans la nouvelle de 1838. Le nom célèbre de la reine d'Égypte renvoie tout naturellement à une réalité authentique, recherchée dès le titre et confirmée par l'exorde. L'emploi du pluriel de majesté, dès la première ligne, convie le lecteur à un véritable voyage dans le temps et dans l'espace, où l'auteur lui-même servirait de guide :

Transportons nos lecteurs dans la salle du banquet.
Notre architecture actuelle offre peu de points de comparaison avec ces constructions immenses dont les ruines ressemblent plutôt à des éboulements de montagnes qu'à des restes d'édifices.
(*NdC*, VI, p. 768).

Les nombreuses comparaisons au monde moderne accèdent cette distance, suggérant un authentique retour dans un passé fastueux. Prenant à témoin son lectorat, Théophile Gautier célèbre ces époques révolues de l'hégémonie égyptienne. Le registre de complicité s'exerce jusqu'à la variation humoristique, servie par les commentaires métatextuels qui truffent le récit :

Nos lectrices seront peut-être curieuses de savoir comment la reine Cléopâtre était habillée en revenant de la Mammisi d'Hermonthis où l'on adore la triade du dieu Mandou, de la déesse Ritho et de leur fils Harphré ; c'est une satisfaction que nous pouvons leur donner.
(*NdC*, I^{er}, p. 745).

En prétendant satisfaire une curiosité toute féminine, le descripteur trouve un nouveau prétexte pour grossir davantage cette accumulation de traits exotiques. La vraisemblance artificielle est derechef parfaitement explicite dès les premières lignes du *Roman de la momie*, que le titre catalogue expressément dans un genre qui mêle volontiers le réalisme et l'imaginaire¹³⁸, ou, selon la formule gautierienne, le *Vrai* et le *Beau*¹³⁹. En outre, lorsque Gautier feint la traduction, il en exhibe paradoxalement ses artifices. La dédicace, en effet, laisse entendre que le roman ne serait pas pure traduction, mais bien l'œuvre de l'auteur : « L'histoire est de vous, le roman est de moi ; je n'ai eu qu'à réunir par mon style, comme par un ciment de mosaïque, les pierres précieuses que vous m'apportiez » (*Rdm*, p. 485). Pareille confession tend à éclairer le rapport singulier que Gautier entretient à l'écriture égyptienne : se déchargeant du fond et prétendant se soucier exclusivement de la forme, il convertit l'Antiquité en *Roman*. L'Histoire et la fiction se complètent et s'assortissent ; ici, la découverte du rouleau de papyrus constitue le point de départ narratif qui justifie la suite de l'intrigue. Lorsque le récit atteste lui-même sa propre historicité, Martine Lavaud parle non plus de roman historique, puisque la référence à l'Histoire n'est pas suffisamment probante, mais d'archéofiction :

Nous appellerons archéofiction tout récit présupposant le fondement scientifique de ses informations historiques, sociales et morales, sur la base de sources archéologiques et documentaires vérifiables. Pour que l'archéofiction se distingue du roman historique, cette propriété peut être exhibée dans une mise en scène de la découverte archéologique (par exemple dans *Le Roman de la Momie* de Gautier), attestée dans sa genèse ou visible au point que l'œuvre fournit ses propres instruments de vérification.¹⁴⁰

¹³⁸ Cf. *Trésor de la langue française, Op. Cit.*

¹³⁹ Cf. Charles BAUDELAIRE, « Théophile Gautier », in *L'Art romantique*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1869, p. 164 : « Le Beau est l'unique ambition, le but exclusif du Goût [...], le Vrai [...] le but de l'histoire [...]. Le Roman est un de ces genres complexes où une part plus ou moins grande peut être faite tantôt au Vrai, tantôt au Beau. »

¹⁴⁰ Martine LAVAUD, « Le paganisme dans le roman archéologique au XIX^e siècle », in *Travaux de Littérature, La littérature française au croisement des cultures*, Genève, Droz, 2009, p. 51.

Cette fausse réalité historique est parfaitement entendue, explicite d'emblée sous le titre de *Roman* ; le souci d'authenticité est ainsi démenti d'emblée, et à plusieurs reprises, par Gautier lui-même, et l'infraction aux codes du roman historique — aucune datation explicite n'est donnée, quand par ailleurs l'auteur intervient expressément dans ses récits— est parfaitement consentie. L'arrière-plan antique ne serait finalement que prétexte pour introduire cette Égypte mirifique, et les récits supports à la représentation d'une véritable couleur locale antique. Berceau d'une civilisation de faste et de gloire, la terre pharaonique reflète la projection mythique de la matrice initiale, symbole d'un exotisme particulièrement troublant et séduisant, espace imaginaire de prédilection pour un auteur épris de Beau. Les récits de Gautier semblent n'avoir d'autre dessein que de ressusciter cette civilisation à laquelle il se sent particulièrement attaché. Terre souveraine de tous les possibles, où « le moindre désir se traduit en actions inouïes, en énormités de granit et d'airain » (*NdC*, VI, p. 767), elle est un ailleurs idéal, longtemps rêvé, et toujours présent dans l'imaginaire de l'auteur. Elle appartient au sacré, à l'éternité, et demeure hermétique au monde extérieur. À travers ses mystères et ses énigmes, l'Égypte antique se fait formidable support à l'imagination :

Toutes ces figurations, cernées d'un trait creusé dans le calcaire et bariolées des couleurs les plus vives, avaient cette vie immobile, ce mouvement figé, cette intensité mystérieuse de l'art égyptien, contrarié par la règle sacerdotale, et qui ressemble à un homme bâillonné tâchant de faire comprendre son secret. [...] L'imagination se perd à rêver le procédé par lequel ce peuple merveilleux écrivait sur le porphyre et le granit, comme avec une pointe sur des tablettes de cire.
(*Rdm*, « Prologue », p. 506).

Seul le travail d'écriture permet d'exhumer cette « gigantesque civilisation disparue » (*Rdm*, « À M. Ernest Feydeau », p. 485). Écrire sur l'Antiquité égyptienne, c'est ressusciter une époque au regard de laquelle Gautier est amené à reconstruire tous les caractères spécifiques de ces temps révolus : ses arts comme son architecture, ses costumes comme ses coutumes. L'écriture, comme un hommage, célèbre l'hégémonie orientale sans cesse manifeste, expression détournée d'une nostalgie toute égyptienne de l'auteur : « [...] nous n'avons pu nous empêcher de consigner ici nos doléances et nos tristesses de n'avoir pas été contemporain de Sardanapale, de Teghath Phalazar, de Cléopâtre, reine d'Égypte ou

seulement d'Héliogabale, empereur de Rome et prêtre du Soleil. » (*NdC*, VI, p. 767). Emporté par sa verve descriptive et par la justesse d'un vocabulaire généreux, Gautier fait la part belle aux portraits d'un pays qu'il n'a encore jamais rejoint. S'il ne l'a pas approché *de visu*, il se le représente imaginativement et le reproduit au moyen de kyrielles descriptives saisissantes de précision. L'égyptomane sédentaire puise dans les témoignages de son époque les motifs historiques qui serviront sa reconstruction. Seul importe le spectacle de l'Égypte antique : il apparaît comme le point central d'intrigues qui valent moins pour leur enjeu narratif que pour leur dimension exotique. Ces tableaux d'un autre temps, tels des clichés photographiques, montrent exclusivement la dimension extérieure des choses et des êtres. Les blandices d'une plume élégante et impeccable, l'esprit, le pittoresque, enrichissent des images qui évincent pour un temps le déroulement de l'action.

3. Un « daguerréotypeur littéraire »¹⁴¹

Quand le descripteur interprète les choses ou la nature, de nouvelles inventions les reflètent ; la reproduction technique du monde extérieur, rendue possible par l'héliographie, fournit des épreuves d'une grande qualité mimétique. Dans son *Histoire des Œuvres de Théophile Gautier*, Charles de Spoelberch De Lovenjoul rapporte les propos de Gautier sur les avancées techniques déterminantes qui ont accompagné son époque :

Le monde que nous habitons s'est jusqu'à présent presque ignoré lui-même. Les difficultés des communications retenaient chaque peuple prisonnier dans ses limites, souvent restreintes à une province, à une ville. Les voyageurs étaient rares ; les relations qu'ils rapportaient des régions lointaines, insuffisantes, difficiles à comprendre, les dessins faits à la hâte, inexacts et quelquefois chimériques. Notre siècle progressif a, par ses découvertes, changé cet état de choses. Le bateau à vapeur, le chemin de fer, le télégraphe électrique, le daguerréotype sont des inventions solidaires et qui se prêtent un mutuel secours. La vapeur transporte le corps, l'électricité la pensée, avec une

¹⁴¹ Cf. *Constantinople, Op. Cit.*, p. 308.

promptitude qui eût paru naguère fabuleuse, l'héliographie recueille comme un miroir les images des objets et les fixe magiquement, l'héliographie qui est à l'art ce que l'imprimerie fut à la littérature et à la science, un moyen de diffusion fidèle, rapide, inépuisable.¹⁴²

La découverte de Niepce calque la nature et montre l'inconnu. Chaque détail y figure : « [...] on peut se fier à elle ! Son témoignage est toujours irrécusable ; elle voit tout, n'omet rien », « Tâchez, la loupe en main, de la prendre en défaut, et vous la poursuivrez sans l'atteindre jusque dans l'infini du détail. »¹⁴³ L'épreuve reproduit ce qu'elle réfléchit, le descripteur ce qu'il observe. Gautier aime à se rapprocher pour bien examiner ce qui se présente à sa vue ; son œil myope¹⁴⁴ distingue mal les objets éloignés. Cette tendance à multiplier les détails de précision correspond à ce que les frères Goncourt définiront comme une évolution littéraire : « Le caractère de la littérature ancienne est d'être une littérature de presbyte, c'est-à-dire d'ensemble. Le caractère de la littérature moderne —et son progrès— est d'être une littérature de myope, c'est-à-dire de détails. »¹⁴⁵ Sa capacité à regarder fait de Gautier un témoin essentiel, d'autant qu'elle s'assortit, chez le lettré, d'un style impeccable au vocabulaire farouchement sûr. La justesse lexicale et les détails particuliers restituent la complexité des choses et actualisent leur représentation¹⁴⁶. La narration se fait descriptive, et les portraits munificents, tels des coups d'arrêt dans l'intrigue, reconstruisent un véritable spectacle. Les fictions rejoignent les récits de voyage par l'importance de leurs phases descriptives : les hommes, comme les personnages, n'y sont guère étudiés qu'en surface. En 1866, dans *Spirite*, Gautier évoque l'acte même d'écriture et ses desseins artistiques par l'intermédiaire de son personnage :

¹⁴² Cf. *HOTG*, I, pp. 173-174.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 174.

¹⁴⁴ En 1867, Gautier écrit dans *L'Illustration* : « Mes études de peinture me firent apercevoir d'un défaut que j'ignorais, c'est que j'avais la vue basse. Quand j'étais au premier rang, cela allait bien, mais quand le tirage des places reléguait mon chevalet au fond de la salle, je n'ébauchais plus que des masses confuses. »

Cf. « Autobiographie de Théophile Gautier », in Théophile GAUTIER, *Portraits contemporains*, *Op. Cit.*, p. 6.

¹⁴⁵ *Journal des Goncourt, Mémoires de la vie littéraire : 1863-1864*, VI, Les éditions de l'imprimerie nationale de Monaco, 1956, p. 75.

¹⁴⁶ Lorsqu'il écrit à sa mère depuis Madrid en juin 1840, Gautier y fait l'inventaire chronologique de ses journées : « Je te marque tous ces détails pour que tu saches bien ce que je fais et que tu puisses te représenter toutes les heures de ma journée. » *CG*, I, p. 198.

Il est moins difficile de connaître un auteur subjectif qu'un auteur objectif : le premier exprime ses sentiments, expose ses idées et juge la société et la création en vertu d'un idéal ; le second présente les objets tels que les offre la nature ; il procède par images, par descriptions ; il amène les choses sous les yeux du lecteur [...] et réserve son opinion. Cette manière était la vôtre. À première vue on eût pu vous accuser d'une certaine impartialité dédaigneuse qui ne mettait pas beaucoup de différence entre un lézard et un homme [...].
(*Spirite*, VIII, p. 1165).

Les paysages, en revanche, stimulent « la noble curiosité d'un connaisseur que délectent les aspects variés de l'univers ». « Théo », lui disait Mme de Girardin, au retour du voyage *Tra los montes*, dont il rapporta les poèmes *d'España*, « Théo, il n'y a donc pas d'Espagnols en Espagne ? »¹⁴⁷ :

Et qu'importaient les Espagnols à celui qui, chaque jour, s'enivrait de Goya et de Velasquez, de Ribera et du Greco, qui contemplait la Vierge de Tolède, « poupée étincelante en robe de brocart », s'asseyait sous les lauriers-roses du Généralife et caressait d'un baiser chacune de leurs fleurs ?¹⁴⁸

L'obsession gautierienne est ailleurs : point de profondeur psychologique, mais une observation minutieuse du monde et « une mémoire étonnante, où le souvenir a la netteté d'un cliché photographique »¹⁴⁹. Métaphore de la poétique de l'auteur, l'analogie, comme l'héliographie ou le daguerréotype, est alors tout à fait moderne.

¹⁴⁷ Émile BERGERAT, *Théophile Gautier, Entretiens, souvenirs et correspondance, Op. Cit.*, p. 124.

Dans son *Voyage en Russie*, Gautier aborde la question : « Et les habitants, allez-vous dire ? Vous ne nous avez parlé que de maisons, de tableaux et de statues [...] », et apporte un élément de réponse « Il n'existe plus aujourd'hui de différence visible d'un peuple à l'autre ». (*Op. Cit.*, p. 32).

Voir également Eugène DE MIRECOURT, *Théophile Gautier, Les contemporains*, Paris, Roret et Cie Éditeurs, 1855. En note de la page 68, il précise : « Un bas-bleu émérite disait [...] : "Je viens de lire *Tra los Montes*. C'est véritablement un voyage en Espagne ; mais il paraît qu'il n'y avait pas d'Espagnols quand M. Théophile Gautier y est allé." »

À propos de *Constantinople*, il ajoute plus loin : « Mais ce livre, comme tous ceux qu'il a consacrés au récit de ses voyages, pêche d'un bout à l'autre par l'absence d'observations de mœurs et de jugements sur les hommes. » (p. 78).

¹⁴⁸ Laurent TAILHADE, *Quelques fantômes de jadis*, Paris, Édition française illustrée, 1920, p. 256.

¹⁴⁹ *Journal des Goncourt, Mémoires de la vie littéraire*, I, *Op. Cit.*, p. 181.

1. Une technique mimétique

En novembre 1829, Joseph Nicéphore Niepce propose une définition de son invention dans sa « Notice sur l'héliographie » : « La découverte que j'ai faite, et que je désigne sous le nom d'*héliographie*, consiste à reproduire *spontanément*, par l'action de la lumière avec les dégradations de teintes de noir au blanc, les images reçues dans la chambre obscure »¹⁵⁰. Cette technique nouvelle permet d'imiter et de figurer la nature avec une vérité et une justesse parfaites. « Le soleil dicte : elle écrit ; et qui oserait accuser le soleil d'imposture — *Solem quis dicere falsum audeat ?* »¹⁵¹, écrit Gautier. Le prospectus de 1838¹⁵², rédigé par Louis Jacques Mandé Daguerre, présente la nouvelle invention qui fait suite aux nombreux travaux de Niepce¹⁵³ sur la chambre noire :

¹⁵⁰ Joseph Nicéphore NIEPCE, « Notice sur l'héliographie », in *Exposition et Histoire des principales découvertes scientifiques modernes* par Louis Figuier, Tome deuxième, Paris, Langlois et Leclercq, Victor Masson, 1855, p. 345.

¹⁵¹ Cf. *HOTG*, II, p. 174. On trouve déjà cette citation sous la plume de Gautier en 1864 :
Jusqu'à notre siècle, le soleil, tranquille au milieu du système de planètes circulant autour de lui, s'était contenté de nous distribuer la lumière et la chaleur [...]. Nicéphore Niepce et Daguerre vinrent secouer son oisiveté immémoriale et le forcèrent à dessiner lui-même sur la plaque ou le papier tout ce qu'il éclaire de ses rayons. [...]. [C]et astre sans erreur : *Solem quis dicere falsum audeat !*

Théophile GAUTIER, « Photosculpture », Extrait du *Moniteur universel*, 4 janvier 1864 (in *Photosculpture*, Imprimerie administrative de Paul Dupont, Paris, 1864, p. 10).

Certainement cliché d'époque, elle sera également présente à plusieurs reprises chez Hugo, dans *Les Misérables* (V : « Jean Valjean », chap. XVI) ou dans *Les Travailleurs de la mer* (III : « La Lutte », chap. I).

¹⁵² On estime que ce prospectus daterait de fin 1838, et au plus tard le 15 janvier 1839. Aujourd'hui disponible sur :

http://www.daguerreotypearchive.org/texts/M8380001_DAGUERRE_BROADSIDE_FR_1838.pdf

¹⁵³ *Ibid.* :

[...] [C]et autre procédé, dont la base diffère entièrement et auquel j'ai donné mon nom en l'intitulant DAGUERREOTYPE, sous le rapport de la promptitude, de la netteté de l'image, de la dégradation délicate des teintes, et surtout de la perfection des détails, est bien supérieur à celui que M. NIEPCE a inventé, malgré tous les perfectionnements que j'y avais apportés [...]. Il ne faut pour avoir une image parfaite de la nature, que le court espace de trois à trente minutes au plus, selon la saison dans laquelle on opère et le plus ou moins d'intensité de lumière.

La découverte que j'annonce au public est du petit nombre de celles qui, par leurs principes, leurs résultats, et l'heureuse influence qu'elles doivent exercer sur les arts, se placent naturellement parmi les inventions les plus utiles et les plus extraordinaires. Elle consiste dans la reproduction spontanée des images de la nature reçues dans la chambre noire, non avec leurs couleurs, mais avec une grande finesse de dégradation de teintes.

Le pouvoir mimétique du daguerréotype en fait un instrument original, et Daguerre de préciser en guise de conclusion : « [...] le daguerréotype n'est pas un instrument qui sert à dessiner la nature, mais un procédé physique et chimique qui lui donne la facilité de se reproduire d'elle-même. » (*Ibid.*). La copie spontanée de la réalité, tout à fait récente en matière de représentation, suscite de nouvelles vocations, parmi lesquelles un Nadar admiratif qui, de caricaturiste, se fera photographe :

L'apparition du Daguerréotype [...] ne pouvait donc manquer de déterminer une émotion considérable. Éclatant à l'imprévu, au maximum de l'imprévu, en dehors de tout ce qui pouvait s'attendre, déroutant tout ce qu'on croyait connaître et même le supposable, la nouvelle découverte se présentait assurément, comme elle reste, la plus extraordinaire dans la pléiade des inventions qui font déjà de notre siècle indéterminé le plus grand des siècles scientifiques, —à défaut d'autres vertus.¹⁵⁴

L'instrument de Daguerre concrétise les talents du descripteur ; en saisissant l'aspect formel des choses et des êtres, il tend à développer l'univers artistique et définit un nouveau rapport au monde. Sa fidélité optique exprime métaphoriquement le dessein de l'observateur littéraire, soucieux de donner à voir ce qu'il a vu. Les descriptions de Gautier fonctionnent ainsi comme l'outil de Daguerre¹⁵⁵ et « [s]on cerveau », dit-il, « fait du mieux qu'il peut son métier de chambre noire. »¹⁵⁶ Ainsi, lorsqu'il se rend en Russie à l'automne 1858, il caresse le projet ambitieux de réaliser un album en collaboration avec Pierre-Ambroise Richebourg. Ce dernier, initié à la photographie par Louis Daguerre, est chargé de

¹⁵⁴ Félix NADAR, *Quand j'étais photographe*, Sources of modern photography, Ayer Publishing, 1899, p. 2.

¹⁵⁵ Sur le sujet, voir Stéphane GUEGAN, « "Ces bonheurs-là n'arrivent qu'aux habiles". Gautier et la photographie artiste », pp. 6-23, in *48/14, La revue du musée d'Orsay*, n°28, printemps 2009.

¹⁵⁶ Émile BERGERAT, *Théophile Gautier, Entretiens, souvenirs et correspondance*, Op. Cit., p. 129.

rapporter « deux cents planches héliographiques »¹⁵⁷ que l'écrivain se propose de légender. Seulement, de cette publication substantielle, restée inachevée, ne paraîtront que les cinq premières livraisons¹⁵⁸ ; Lovenjoul évoque alors la déception de Gautier, qui annonçait ainsi cette vaste opération :

À ceux qui, malgré les facilités de la locomotion moderne, ne voyagent pas encore, [...] l'héliographie amène à domicile les pays les plus éloignés [...].

[...] Grâce à elle, le savant dans son cabinet peut lire les pages hiéroglyphiques [...] sans craindre un erreur de transcription ; l'artiste, dans son atelier, admirer de confiance les merveilles d'Athènes, de Rome, de Florence et de Venise. [...]

Désirant imprimer un cachet de certitude absolue à nos reproductions de monuments et d'objets d'art, nous avons préféré l'héliographie au burin et au crayon, dont la fidélité peut toujours être suspectée, et qui, même avec un grand talent, altèrent plus ou moins le caractère ou le style de la chose représentée.¹⁵⁹

L'écrivain souhaite disparaître derrière le daguerréotypeur pour proposer une représentation absolument similaire au modèle de départ : il s'efforce d'affranchir sa « reproductio[n] » de toute considération superfétatoire, afin de servir au mieux son objectif initial : celui de populariser les trésors de l'art russe et de « révé[er] aux étrangers [...] les joyaux et les splendeurs de toute sorte que renferme ce vaste empire. »¹⁶⁰ Dans cette noble entreprise, qui fait la fierté de son initiateur, l'héliographie lui permet de relever le défi de la parfaite conformité à l'original, et l'écriture ajoute la précision pittoresque : « Les planches seront accompagnées d'un texte explicatif et critique, décrivant les aspects que l'héliographie aura négligés, racontant ce qu'elle n'a pas pu dire, la complétant sans faire double emploi avec elle, colorant les purs dessins qu'elle trace des teintes de la nature. »¹⁶¹ L'association de l'une et de l'autre viendrait servir le patrimoine artistique de la Russie et le faire connaître : l'épreuve photographique exploitée pour sa justesse et son instantanéité visuelle, le commentaire écrit pour diaprer de nuances le noir et blanc du cliché. La technique mimétique seule semble donc insuffisante : il lui faut le secours des lettres. Dans cette perspective, Théophile Gautier se définit lui-

¹⁵⁷ Théophile GAUTIER, *Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne, Ouvrage publié sous le patronage de sa majesté l'empereur Alexandre II, dédié à Sa Majesté l'Impératrice Marie Alexandrovna. 200 planches héliographiques par Richebourg*, Paris, Gide, 1859-1861.

¹⁵⁸ Cf. HOTG, II, p. 173.

¹⁵⁹ *Ibid.*, pp. 174-175.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 175.

¹⁶¹ *Ibid.*

même et s'autoproclame humblement « touriste descripteur » et « daguerréotype littéraire »¹⁶² : selon lui, son écriture viendrait « prendre, avec [son] style, quelques vues au daguerréotype [...] »¹⁶³ Les propriétés de l'instrument, limitées à la copie parfaitement conforme, se voient étendues par le truchement de l'art.

L'exactitude du procédé est telle qu'elle génère, en même temps qu'une source inépuisable de reproductions, une angoisse profonde et un questionnement artistique sur sa véritable nature. L'abbé Moigno rapporte ainsi : « Quelques autres ne veulent voir dans les images daguerriennes qu'une représentation de la nature, fidèle à la vérité, mais froide, insignifiante et dénuée de ce souffle divin qui fait tout le talent de l'artiste et le mérite des œuvres d'art »¹⁶⁴. S'il fonctionne comme un miroir, l'art n'en est cependant pas exclu ; bien que la technique reproduise rigoureusement le réel, elle s'accompagne, selon Gautier, des subtilités idiosyncrasiques¹⁶⁵ de l'artiste :

Outre le choix du point de vue, du jour, de l'heure, de l'incidence des ombres et des chairs, qui exigent une grande entente pittoresque, la photographie sur papier offre parfois des effets inattendus. — Quand vous pensiez n'obtenir qu'un dessin d'architecture correct et pur, l'épreuve vous donne souvent une eau-forte de Piranèse d'un aspect pétillant et coloré, avec de vigoureuses masses d'ombre que ne disposerait pas mieux ce grand dessinateur de palais mystérieux, de voûtes menaçant ruine et de temples effondrés. Ces bonheurs-là n'arrivent qu'aux habiles, comme tous les bonheurs ; pour les avoir, il faut peser le soleil, l'iode, le brôme, l'albumine, dans des balances qu'un atome fait trébucher.¹⁶⁶

¹⁶² « Notre humble mission de touriste descripteur et de daguerréotype littéraire », in *Voyage en Espagne, Op. Cit.*, p. 149.

¹⁶³ Théophile GAUTIER, *Quand on voyage, Op. Cit.*, p. 192.

¹⁶⁴ L'Abbé MOIGNO, « Photographie, son histoire, ses procédés, sa théorie », pp. 321-374, in *Revue scientifique et industrielle*, Tome 14, Deuxième série, Paris, Chez Louis Colas, Libraire-Éditeur, 1847, p. 365.

¹⁶⁵ Au sujet du *Panthéon Nadar*, « qui devait contenir en ses quatre feuilles successives mille portraits — gens de lettres, auteurs dramatiques, peintres et sculpteurs, musiciens — », le photographe expose ses difficultés quant à son désir d'une représentation à la fois physique et morale des portraits, « en accentuant surtout la note prédominante dans le caractère du personnage » :

Mais s'il s'en rencontre devant lesquels cela va, comme on dit, tout seul, la nature ayant d'avance si bien arrangé les choses à notre profit qu'elle se trouve faire notre besogne [...] — combien va-t-il être moins commode de garder vestige de ressemblance en travestissant l'orientale beauté, la sérénité Olympienne de Théo !

Félix NADAR, « Les primitifs de la photographie », in *Quand j'étais photographe, Op. Cit.*, pp. 241-243.

¹⁶⁶ Théophile GAUTIER, « *L'Italie monumentale* par Eugène Piot », in *La Presse*, 28 juillet 1851.

Le daguerréotype est sujet à controverse¹⁶⁷, et Nerval n'y reconnaît qu'un « instrument de patience qui s'adresse aux esprits fatigués, et qui, détruisant les illusions, oppose à chaque figure le miroir de la vérité »¹⁶⁸. Gautier, à l'opinion ambivalente¹⁶⁹, évoque même un « besoin de réagir contre le positivisme de l'instrument-miroir » qui ne produit que « de monotones images d'où l'âme est absente »¹⁷⁰. Le *daguerréotypeur*, selon sa propre formule, associe donc au terme l'adjectif *littéraire*, car « la prunelle de l'artiste n'est pas l'objectif d'un daguerréotype »¹⁷¹. La technique se fait problématique au regard de l'art, et Gautier minore l'effet de simple reproduction de la nature en le nuancant esthétiquement¹⁷². Écrire ce qui se présente à ses yeux, fût-ce avec précision et exactitude, reste une entreprise artistique, non un « facsimilé »¹⁷³ propre à la machine. La métaphore s'entend donc ici pour souligner le caractère spécifique de l'écriture gautierienne qui, à l'instar de l'instrument, ne présente que l'aspect extérieur des choses ou la surface des êtres, et suppose une concordance parfaite entre le signifiant et le signifié, les mots et le monde.

¹⁶⁷ Au sujet de la technique supplantant l'art, Flaubert définit le procédé selon des rapports de réciprocité :

Daguerréotype : Remplacera la peinture (v. photographie).

Photographie : Détrônera la peinture (v. daguerréotype).

Gustave FLAUBERT, *Dictionnaire des idées reçues*, *Op. Cit.*, pp. 22 et 74.

¹⁶⁸ Gérard DE Nerval, *La Bohème galante*, Paris, Michel Lévy frères, Libraires-Éditeurs, 1856, p. 191.

¹⁶⁹ Cf. Théophile GAUTIER, « Photosculpture », *Op. Cit.*, p. 9) :

Nous avons entendu exprimer la crainte que la photosculpture ne nuisît à la statuaire [...] en substituant la machine à l'homme et le procédé à l'intelligence. La photographie a été l'objet de doléances toutes semblables, qui ne sont guère plus justes. À son origine, la lithographie elle-même a été accusée de tuer la gravure. Cette opinion n'est pas la nôtre [...].

¹⁷⁰ Théophile GAUTIER, *Tableaux à la plume*, Paris, G. Charpentier, 1880, p. 231.

¹⁷¹ Théophile GAUTIER, *Les Beaux-Arts en Europe*, *Op. Cit.*, pp. 10-11.

¹⁷² Dans un chapitre intitulé « La photographie, le voyage, le texte », Marta Caraion observe que « Chez Gautier, la photographie participe [...] d'une recherche en matière d'esthétique du paysage. » Marta CARAION, *Pour fixer la trace, Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle*, Droz, 2003, p. 171.

¹⁷³ Au sujet du « tableau de M. Maclise » : « [...] vous n'êtes pas réel, sans doute, mais nous préférons vos mensonges au facsimilé du daguerréotype. » Cf. *Les Beaux-Arts en Europe*, *Op. Cit.*, p. 17.

2. Dynamique narrative et statique descriptive

Quand le daguerréotype présente une vue immédiate sans rien omettre, Gautier vient encore se mesurer à la précision de la machine en accumulant les détails qui réalisent la représentation, se risquant par là même à la facon descriptive. Cette propension à consigner les moindres éléments lui a valu, entre autres, de nombreuses critiques lui reprochant la prépondérance excessive de l'élément descriptif ; parmi elles, celle de Jules Levallois condamne une écriture qu'il estime par trop complexifiée, et néanmoins impropre à exprimer quelque émotion :

Jamais encore il ne s'était vu dans notre langue une pareille invasion de termes techniques, d'épithètes, de qualificatifs. Les substantifs pleuvaient, les adjectifs foisonnaient. C'était un véritable déluge. On aurait dit une orgie de mots échappés d'un lexique et s'étalant n'importe où, dans les premières pages venues. [...] C'est précisément la vie qui manque à ces malheureuses descriptions, quand on essaye de les relire.¹⁷⁴

Les descriptions imprègnent totalement l'œuvre gautierienne. Le poids du descriptif est tout à fait saisissant : tout personnage fait l'objet d'un portrait, tout

¹⁷⁴ Jules LEVALLOIS, « Balzac et sa queue », pp. 112-142, in *Le Correspondant*, Recueil périodique, 10 août 1877, Paris, Charles Douniol Libraire-Éditeur, 1877, p. 127.

On y lit encore :

Un coloriage tapageur n'y saurait tenir lieu de la couleur absente. Il n'y a ni dégradation de teintes, ni perspective, ni espace. Tout est sur le même plan, crûment badigeonné, faisant saillie et blessant l'œil. Les monuments, les paysages, les figures défilent devant vous comme si vous passiez en train express. Rien n'est laissé de côté, et pourtant rien ne vous frappe. À la longue, malgré la variété cherchée de la forme, il ne vous reste que la sensation d'une phraséologie accablante et l'écoeurement d'une immense fatigue. Dans l'œuvre de Théophile Gautier, où, sauf quelques pages de *Mademoiselle de Maupin*, et un ingénieux pastiche de la littérature Louis XIII, le *Capitaine Fracasse*, presque tout est condamné à l'oubli, ce qui mourra le plus promptement le plus complètement, même avant *Albertus*, avant les *Émaux et Camées*, ce seront ces fameux *Voyages* si vantés, si peu dignes de l'être, et qui ont exercé une influence si funeste. Elle persiste, cette influence. [...] Comme tous les maniéristes, Théophile Gautier a enfanté une légion d'ouvriers, laborieux artisans, qui ont appris sous lui à tailler le vers sec, métallique et sonore ; à ciseler la phrase vide et surtout à traiter la description avec un soin particulier, [...]. Les parnassiens et les réalistes sont sortis de son atelier. Aux uns, il a dit : « Peignez les surfaces et ne vous inquiétez pas du dessous ; » aux autres : « Foin de la pensée, pourvu que vous rimiez richement ».

paysage d'un tableau détaillé. « Dans tous mes écrits », confie-t-il à Feydeau, « j'ai suivi le même système. [...] Je n'ai pas la prétention d'imposer mon procédé aux critiques et aux romanciers. Je ne le propose à personne ; mais j'entends demeurer, envers et contre tous, un descripteur. »¹⁷⁵ Pour être efficace, la représentation s'accompagne de notes extrêmement précises, et Gautier, critique ou romancier, s'impose naturellement la même discipline. Son approche, aux dires de Sainte-Beuve, relèverait plus de la prédisposition que de la seule méthode :

Il n'est jamais plus à l'aise que quand on le met en face d'une nature ou d'un art à développer et à exhiber. Son talent semble créé tout exprès pour décrire les lieux, les cités, les monuments, les tableaux, les ciels divers et les paysages. Ce n'est pas un de ces talents qui se réservent pour donner en deux ou trois grandes occasions, qui s'y préparent à l'avance, et qui, une fois le grand site décrit, le grand morceau exécuté, se détendent et se reposent : c'est chez lui un état pittoresque habituel, facile, une manière continue, et pour ainsi dire inévitable, de tout voir et de montrer ce qu'il a vu.¹⁷⁶

Son écriture tend ainsi spontanément vers le descriptif, à telle enseigne que le jeune Gautier s'en amusait déjà en 1833 dans ses *romans goguenards* : « Je crois qu'en voilà assez pour montrer qu'au besoin je pourrais faire une description ; remerciez-moi de ne mettre que cela, car je pourrais continuer sur ce ton pendant huit jours de suite —les heures de repas exceptées— sans que cela m'incommodât aucunement et m'empêchât de recevoir mes visites, de fumer mon cigare et de causer avec mes amis. »¹⁷⁷ (« Le Bol de punch », *JF*, p. 168). En effet, la complexion prépondérante des phases descriptives chez Gautier ralentit la dynamique narrative, négligeant jusqu'à l'intérêt de l'intrigue au profit de représentations abouties. L'action des récits —à l'instar des publications de voyage—semble n'avoir d'autre mobile que de soutenir des descriptions aspectuelles faisant peu de cas de la psychologie des personnages. Dans *Le Figaro* du 9 janvier 1867, Émile Zola se livre à une analyse acerbe de l'écriture de Gautier, menée sur un ton laudatif mâtiné d'ironie :

¹⁷⁵ Et il ajoute : « La plastique est l'art supérieur ». Ernest FEYDEAU, *Théophile Gautier, Souvenirs Intimes*, Paris, Plon, 1874, p. 144.

¹⁷⁶ Charles Augustin SAINTE-BEUVE, « Théophile Gautier », II, in *Les Nouveaux Lundis*, Tome sixième, Paris, Michel Lévy frères, Libraires-Éditeurs, 1866, pp. 304-305.

¹⁷⁷ Sur la description comme « assurance contre la stérilité » (p. 107), se référer à l'ouvrage de Marie-Claude SCHAPIRA, *Le regard de Narcisse, Romans et nouvelles de Théophile Gautier*, Presses Universitaires de Lyon, Éditions du CNRS, 1984, p. 107 sqq.

Lorsqu'on est esclave de ses yeux, on aime avec passion les longues promenades, les voyages qui renouvellent sans cesse les merveilleux spectacles des horizons. Théophile a couru le monde, et il a conté ses courses lointaines dans une série de volumes, sortes d'albums qui offrent une collection de paysages pris en Espagne et en Orient, en Italie et en Russie.

[...] Avec lui, on apprend admirablement à connaître l'aspect des villes, les costumes des habitants, les verdurees et les rochers des campagnes. Mais il ne faut pas lui demander de pénétrer au fond des cœurs et des intelligences. Il décrit merveilleusement, il n'analyse pas.¹⁷⁸

Zola n'est à l'évidence pas le seul à soulever de telles remarques ; Gautier se récriait de ces critiques, objectant la médiocrité universelle de l'homme : « Ils me disent : Dans votre Russie, il n'y a pas "de Russes !" Parbleu, pourquoi faire ? [...] l'homme est partout l'homme [...]. Cela ne vaut pas la peine de tailler sa plume, et pour moi je m'en soucie comme d'une guigne ! »¹⁷⁹ Toutefois, et au-delà des livres de voyages, les fictions narratives ne risquent-elles pas de pâtir du désintérêt de Gautier à l'égard de *l'homme* ? La prolifération descriptive, parfaitement entendue de l'auteur, tend à fossiliser récit et protagonistes. L'ordonnance narrative privilégie la juxtaposition des descriptions aux dépens de l'histoire et des personnages. À propos de l'immobilisme pétrifiant de l'Égypte, Feydeau notait les difficultés rencontrées par l'auteur du *Roman de la momie* quant à la « partie psychologique de l'œuvre », et comparativement à la « partie plastique » : « Autant, pour un esprit de la trempe de celui de Gautier, il était facile de s'assimiler et de décrire les choses extérieures : monuments, paysages, costumes, cérémonies, etc., autant il lui était difficile de chercher comment avaient pu sentir et penser les Égyptiens qui vivaient dans la ville de Thèbes un millier d'années avant Jésus-Christ. »¹⁸⁰ Au milieu de ces tableaux, l'homme ne figure qu'au titre de détail secondaire d'architecture, il n'est qu'illustration de maintes expositions artistiques. En corrélation directe avec son milieu, il le représente et le fait valoir. Chez Gautier, en effet, le sujet paraît importer moins que le verbe ; à cet égard, Julien Turgan, directeur au *Moniteur universel*, adressait ainsi à Théophile Gautier ses sentiments après la parution en feuilletons du *Roman de la Momie* :

¹⁷⁸ Émile ZOLA, « M. Théophile Gautier », in *Œuvres Complètes, Op. Cit.*, pp. 605-606.

¹⁷⁹ Émile BERGERAT, *Théophile Gautier, Entretiens, souvenirs et correspondance, Op. Cit.*, p. 128.

¹⁸⁰ Ernest FEYDEAU, *Théophile Gautier, Souvenirs Intimes, Op. Cit.*, p. 92.

Ton placard d'aujourd'hui est d'une beauté superbifique, jamais tu n'as fait une chose plus magnifique, mais tu aurais coupé un peu de la description continue pure et simple par une pensée quelconque que tu aurais mise au cœur de tous ces gens ; ils reviennent de la guerre contents ou tristes —il serait entré un poète quelconque qui aurait raconté quelque chose, un héraut aurait dit : — servez chaud— ou —faites entrer les dames au salon, etc., etc., ou n'importe quoi, cela à quatre places dans les dix colonnes n'aurait en rien affaibli l'effet de la description et aurait permis aux malheureux bourgeois ou même aux mondains qui lisent avec attention de survivre [...]. J'y ai survécu, moi, mais il y en aura certainement d'asphyxiés [...]. Tu as prétendu faire une Égypte de nécropole, tu as voulu faire une Égypte grouillante, tu es arrivé par un travail inhumain à une sorte de monomanie et de passion.¹⁸¹

Représenter précisément, telle est effectivement l'idée fixe de Gautier : au-delà de tout travail sur les personnages, c'est une véritable pléthore descriptive qui soutient les récits. Plus encore, un souffle d'indolence semble peser sur les personnages. Quelques années après la parution du *Roman de la Momie*, Guillaume Frœhner, relativement sceptique à l'égard du « roman archéologique » (*Op. Cit.*) soulignait déjà cette idée :

J'ai loué M. Théophile Gautier de son exactitude relative. Son roman est travaillé ; il donne une idée assez juste d'une civilisation disparue ; mais n'allons pas trop loin. Le cérémonial des Pharaons n'est guère plus gai que les hymnes des conseillers carthaginois, l'action est tout aussi languissante et aussi monotone que dans Salammbô. Les dialogues entre Tahoser et Poëri sont des magasins, des catalogues de vente qu'on pourrait utiliser à l'hôtel Drouot ; le lecteur qui cherche des hommes, des passions, des conflits moraux, n'y trouve que des natures mortes, des déesses à tête de vache, des figurines en pâte bleue, enfin tout ce bric-à-brac confus et ennuyeux qui n'est pas de la science et n'est pas non plus du roman.¹⁸²

Entre science et roman, érudition et fiction, description et narration, la poétique de Gautier peinerait-elle à trouver sa voie ? Le modèle actantiel emprunte aux codes les plus convenus de l'amour cliché, dont ceux, notamment, du schéma racinien : Pharaon aime Tahoser, qui aime Poëri, qui aime Ra'hel ; mais le récit dédramatise totalement cet entrecroisement de passions amoureuses. Dans *Mademoiselle de Maupin*, le triangle amoureux d'Albert, Rosette et Théodore/Madeleine ne se singularise qu'avec le travestissement de cette dernière et l'ambivalence sexuelle qui s'ensuit. « Plus poétique[s] encore qu'amoureux » (*AM*, p. 297), les

¹⁸¹ Cité par Anne UBERSFELD, *Théophile Gautier*, Paris, Stock, 1992, p. 308-309.

¹⁸² Guillaume FROEHNER, « Le Roman archéologique en France », *Op. Cit.*, p. 866.

personnages, pour ainsi dire apathiques, s'avèrent impuissants devant toute expérience amoureuse. La vertueuse Isabelle du *Capitaine Fracasse* manifeste quant à elle les mêmes ardeurs sur scène ou dans les bras de son amant : « Vous jouez les amoureuses d'une admirable sorte, Isabelle, et l'on pourrait s'y méprendre [...], comme vous aviez l'air sincèrement éprise de ce fat [...], l'on ne saurait rien reprendre à votre jeu si juste, si vrai, si décent, qu'il imite, à s'y tromper, la nature même. » (CF, V, p. 756). L'artifice de la représentation est entendu, et totalement assumé par la conscience créatrice. Ingénue au théâtre, ingénue à la ville (CF, VIII, p. 826) elle s'en tient simplement à un rôle : celui du personnage de la pièce et celui de l'héroïne de la fiction. Son prénom même ne serait qu'un emploi de théâtre, ainsi que l'illustre le déterminant : « des princes et des princesses, des Léandres et des Isabelles » (CF, II, p. 660), et plus loin à nouveau : « des Angéliques et des Isabelles. » (CF, II, p. 666). À l'instar de l'outil de Daguerre qui reproduit le visible, Gautier représente les choses et les personnages sous leur aspect formel exclusivement. Il revendique ce procédé comme élément central de sa poétique : *Le Capitaine Fracasse* « n'a d'historique que la couleur du style. Les personnages s'y présentent comme dans la nature par leur forme extérieure, avec leur fond obligé de paysage ou d'architecture. Leurs costumes sont décrits, leurs gestes dessinés ; et quand ils parlent, ils emploient la langue de leur époque. » (CF, « Avant-propos », pp. 638-639). Cette introduction à la lecture du roman rejoint la définition de l'auteur objectif, évoquée à propos de Guy de Malivert, le héros de *Spirite* qui, selon Paolo Tortonese, « fait souvent office de portrait de l'écrivain »¹⁸³ : « il dessine, habille et colore exactement ses personnages, leur met dans la bouche les mots qu'ils ont dû dire [...]. » (*Spirite*, VIII, p. 1165). Au travail imaginaire se greffe un travail de reconstitution historique, une véritable actualisation de ce qui, selon l'auteur, devait être ; c'est là, pour lui, l'intérêt et le but d'une fiction narrative. Négligeant toute profondeur chez ses personnages, il prend à rebours l'esthétique de nombre de ses contemporains, et notamment celle d'un Balzac qui se proposait de faire concurrence à l'état civil¹⁸⁴.

¹⁸³ Paolo TORTONESE, *La vie extérieure, essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, Paris, « Archives des Lettres Modernes », Minard, 1992, p. 122.

¹⁸⁴ Gautier se confie ainsi à son gendre :

Si tu es curieux de ce qu'on appelle improprement l'humanité, prends la *Gazette des Tribunaux* : tout Balzac y est, et, en sus de Balzac, l'histoire générale et

« La couleur du style », chez Gautier, fait la différence ; l'appréhension du monde est dans « la vie extérieure » : « [...] c'est que je suis un homme pour qui le monde visible existe »¹⁸⁵, souligne-t-il. Le monde visible, celui qui s'offre aux yeux, c'est justement celui de la représentation¹⁸⁶. Les curiosités du roman gautierien relèvent moins de l'intrigue romanesque que de la recherche plastique. « Tu as tort », disait-il à Ernest Feydeau, « de donner tant de place au sentiment et à la passion dans tes livres », et de répéter : « La plastique est l'art supérieur. »¹⁸⁷ Gautier privilégie la surface, et ne s'intéresse guère aux hommes : « L'homme est laid, partout et toujours, et il me gêne la création. »¹⁸⁸ Agencement récurrent propre aux récits de voyage, les fictions font également la part belle aux descriptions formelles. Sainte-Beuve citait *Fracasse* pour illustrer son propos¹⁸⁹, mais les exemples n'abondent pas seulement dans l'écriture romanesque. Le genre plus concis de la nouvelle, *a priori* davantage focalisé sur l'action en raison directe de sa brièveté, n'échappe pas à cette configuration narrative. Gautier semble prendre à rebours l'esthétique du genre, qui, chez ses contemporains, privilégie l'intrigue et l'économie de longueurs ; chez lui, l'action proprement dite est reléguée au second rang, derrière les arts descriptifs. « Une nuit de Cléopâtre » ne

universelle de cette sorte de singe malfaisant que j'ai rencontré dans tous mes voyages et qui peuple les cinq parties du monde.

Émile BERGERAT, *Théophile Gautier, Entretiens, souvenirs et correspondance, Op. Cit.*, p. 129.

¹⁸⁵ *Journal des Goncourt, Mémoires de la vie littéraire*, I, *Op. Cit.*, pp. 181-182.

¹⁸⁶ *Dictionnaire historique de la langue française, Op. Cit.* : « Représentation est emprunté (v. 1250) au dérivé latin *repraesentatio*, -onis « action de mettre sous les yeux » [...] Représentation désignant d'abord le fait de mettre devant, de placer sous les yeux [...] »

¹⁸⁷ Ernest FEYDEAU, *Théophile Gautier, Souvenirs Intimes, Op. Cit.*, p. 139.

¹⁸⁸ Émile BERGERAT, *Théophile Gautier, Entretiens, souvenirs et correspondance, Op. Cit.*, p. 128.

¹⁸⁹ Dans *Les Nouveaux Lundis*, Sainte-Beuve évoque une écriture gautierienne, plus intéressée par la représentation que par l'intrigue : « L'auteur n'a pas craint, puisqu'il avait affaire à des comédiens, de leur appliquer dans la vie les aventures mêmes des tragi-comédies qu'ils représentent [...]. Encore une fois, l'action n'est que secondaire ; c'est le détail tout spirituel et pittoresque qui est tout. »

Plus tôt, il s'intéressait au chapitre VI du *Capitaine Fracasse* explicitement intitulé « Effet de neige » (p. 763) :

[...] la route qui s'allonge, la neige qui tombe, les rafales qui forcent le chariot de s'arrêter ; le pauvre Matamore, le plus maigre de la troupe, qui n'y peut tenir et qui succombe d'inanition et de froid ; la recherche qu'on fait de lui par ces steppes de neige, quand on s'est aperçu de sa disparition, son enterrement lugubre : —et cela s'appelle *Effet de neige*. L'auteur n'a pas craint de marquer par là que c'est le paysage qui domine, que c'est le pittoresque des choses qui l'emporte sur les actions des personnages.

Charles Augustin SAINTE-BEUVE *Les Nouveaux Lundis, Op. Cit.*, pp. 336-338.

démarre qu'après un enchaînement de descriptions qui couvre jusqu'à la moitié du récit, et la tirade que prête plus loin l'auteur à l'héroïne éponyme manifeste pleinement cette volonté de récit comme description pure. Quand il affecte de ne pas décrire, c'est par prétériorité que le nouvelliste dresse un tableau précis de ce décor :

Nous ne parlerons pas de sept ou huit autres salles de différentes températures, avec leur vapeur chaude ou froide, leurs boîtes de parfums, leurs cosmétiques, leurs huiles, leurs pierres ponceuses, leurs gantelets de crin, et tous les raffinements de l'art balnéatoire antique poussé à un si haut degré de volupté et de raffinement.
(*NdC*, V, p. 762).

Les détails recomposent la surface du monde : ils fondent et parachèvent la représentation. L'abondance descriptive trahit cette volonté non plus seulement de raconter, mais de prétendre, au-delà de l'action, au spectacle de la beauté et de la volupté. L'esprit et la pureté d'un style infallible auquel il faut ajouter des connaissances sûres, ressuscitent un monde authentique dans lequel le narrateur nous entraîne à sa suite comme un guide savant. Singulièrement, le texte s'ordonne non pas autour des personnages, mais dans un décor et une ambiance que Gautier explicite sciemment à destination du lecteur : seule l'intéresse la forme extérieure, celle des choses comme celle des êtres. Laurent Tailhade, dans un discours prononcé à Tarbes en juillet 1911 et comptant parmi ses *Quelques fantômes de jadis*¹⁹⁰, note à propos :

Théophile Gautier n'est pas un peintre de mœurs. Ne lui demandez pas de pénétrer, comme Cervantès, comme Saint-Simon, comme Balzac ou même comme Dickens, dans l'intime des êtres, dont il décrit la surface et l'apparence. [...] De même, n'exigez pas qu'il se conforme au précepte de Renan, qu'il représente les objets par des épithètes morales, et décrive le monde, les réalités objectives au moyen des sentiments qu'ils font naître dans l'homme intérieur. Le maître du « Verbe peint », de l'« Écriture », ne creuse point et, pour toucher le cœur, parle d'abord aux yeux.¹⁹¹

Le vocabulaire gautierien est essentiellement celui de la description apparente, de celle qui relève littéralement de l'aspect plastique. Gautier recherche

¹⁹⁰ Laurent TAILHADE, *Quelques fantômes de jadis*, Op. Cit.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 256.

prioritairement l'effet visuel, et, le cas échéant, à grand renfort d'artifice rhétorique.

3. *Observation et Représentation*

L'observation, associée à la justesse de représentation —*l'action de mettre sous les yeux*— est le maître mot de l'œuvre gautierienne. Sainte-Beuve en faisait déjà la remarque : « Il fallait [...], une double faculté qui n'en fait qu'une chez lui : avoir un coin particulier dans l'organe de la vision, et y joindre un don, particulier aussi et correspondant, pour l'expression des choses de la vision. »¹⁹² De telles dispositions légitiment le statut de « touriste descripteur »¹⁹³ dont Gautier se sent investi, attendu que le tourisme, selon Baudry de Saunier¹⁹⁴, « se résume tout entier en un seul mot : voir ». Le voyage correspond à la « soif de voir » : « "Qui a bu boira" assure le proverbe », et Gautier d'ajouter : « on pourrait modifier légèrement la formule, et dire avec non moins de justesse : "Qui a voyagé voyagera." —La soif de voir, comme l'autre soif, s'irrite au lieu de s'éteindre en se satisfaisant »¹⁹⁵. Les récits de voyage gautieriens sont autant de vues que l'observateur-descripteur présente et met en perspective sous les yeux des lecteurs. Ses acuités visuelle et descriptive se servent et se complètent pour recréer littéralement ce que l'œil aiguisé a saisi. La plume, avec sa finesse et sa précision, s'inscrit chez lui dans le prolongement de son regard curieux ; selon Édouard Thierry elle n'en serait finalement que l'instrument :

Dieu l'a fait spectateur par excellence. Il emporte sa lorgnette, et le paysage peut lui montrer toute la suite de ses horizons changeants ; le ciel, tous les caprices du vent et du soleil dans les nuages ; la mer, toutes les nuances et tout le jeu renversé du ciel ; les villes, leurs rues larges ou étroites, leurs monuments, leurs musées, leurs marchés querelleurs et leurs églises silencieuses ; il

¹⁹² Charles Augustin SAINTE-BEUVE, *Les Nouveaux Lundis*, *Op. Cit.*, pp. 304-305.

¹⁹³ Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne*, *Op. Cit.*, p. 149.

¹⁹⁴ Louis BAUDRY DE SAUNIER, *Le cyclisme théorique et pratique*, La librairie illustrée, 1892, p. 450, Cité dans *Le Trésor de la Langue française*, à l'entrée TOURISME.

¹⁹⁵ Théophile GAUTIER, *Constantinople*, *Op. Cit.*, pp. 5-6.

regarde ; il voit tout, il saisit tout, ensemble et détail : tout se fait tableau et panorama, mieux encore, symphonie de formes et de couleurs dans son esprit ; quand il revient, la symphonie n'a plus qu'à s'écrire ; elle s'appelle *Tra-los-montes, Zigzags, Italia, Constantinople*. Impressions de voyage d'un goût et d'un attrait particulier : l'impression charmante, l'impression complète, impression du départ, du chemin, du gîte, du ciel et du climat, est pour le lecteur.¹⁹⁶

L'écriture ne serait ainsi que le corollaire naturel d'un exercice préliminaire de l'œil. La perception visuelle sert de truchement au travail rédactionnel : du point de vue de Gautier, elle fait du voyage un récit ; du point de vue du lecteur, elle fait du récit un voyage¹⁹⁷. Cette représentation méthodique, proche de la mise en scène, est inhérente à l'écriture gautierienne, et s'étend au-delà de la transcription touristique. Elle est diffuse dans ses récits, et se retrouve depuis les romans jusque dans les nouvelles. Comme celui d' « Une nuit de Cléopâtre »¹⁹⁸, le chapitre premier du *Roman de la momie* est notamment tout entier descriptif. Le regard embrasse d'abord un vaste panorama, puis l'œil se rapproche, l'observateur détaille : la ville (*Rdm*, I, p. 519), le palais (*Ibid.*, p. 520), la cour (*Ibid.*, p. 522) et l'appartement (*Ibid.*), avant même que l'écriture ne se penche effectivement sur le portrait détaillé de l'héroïne (*Ibid.*, p. 523) puis de ses suivantes (*Ibid.*, p. 525). À la fin du chapitre, l'esthète est si proche qu'il relève la « larme roula[n]t sur [la] belle joue, comme une goutte d'eau du Nil sur un pétale de nymphæa », et peut enfin entendre ce qui n'est que « murmur[es] » (*Ibid.*, p. 527). Alors qu'il est au plus près des personnages, l'intrigue narrative peut enfin commencer : « Oh ! ma pauvre Nofré, je suis bien triste et bien malheureuse ! » (*Ibid.*) ; langueur orientale qui pesait déjà sur Cléopâtre : « Ô Charmion ! [...], je m'ennuie. » (*NdC*, I, p. 746). L'écrivain accumule les descriptions exotiques, les précisions pittoresques, du mobilier aux bijoux, jusqu'aux étoffes et aux parfums. Les sens mêmes se voient convoqués ;

¹⁹⁶ Édouard THIERRY, « Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne, par Théophile Gautier », *Le Moniteur* du 25 mai 1859, cité par Charles DE SPOELBERCH DE LOVENJOUL, *HOTG*, II, p. 181.

¹⁹⁷ Notons qu'alors « Le voyage [...] n'est pas un simple divertissement, et sa relation n'est pas une banale opération commerciale ; il y a là une véritable entreprise scripturale d'entraînement, de séduction du lectorat. » Cf. Christian CHELEBOURG, « "Une représentation de l'Océan !" L'écriture de l'espace dans *Le Mont Saint-Michel* de Théophile Gautier », *Op. Cit.*, p. 256.

¹⁹⁸ La nouvelle ne recense pas moins de huit descriptions, auxquelles s'ajoutent six portraits, l'ensemble couvrant l'essentiel du récit. Sur le sujet, voir notamment l'étude de Slaheddine CHAOUACHI, « Écriture de peintre : poésie dans *Une Nuit de Cléopâtre* de T. Gautier », pp. 119-134, in *L'histoire et la géographie dans le récit poétique*, Sylviane Coyault dir., CRLMC Université Blaise Pascal, 1997, p. 123.

langueur musicale, subtilités exotiques, détail des tissus et des matières : « [...] la gorge, [...] transparaisait rose et blanche à travers la trame aérienne de la calasiris. » (*Rdm*, I, p. 524). Ce profond souci d'exactitude dans la description rejoint la définition même de l'hypotypose qui consiste, selon Henri Morier, à « décrire une scène de manière si vive, si énergique, et si bien observée qu'elle s'offre aux yeux avec la présence, le relief et les couleurs de la réalité. »¹⁹⁹ Plus loin, l'historien de la langue française poursuit : « L'hypotypose ayant les qualités d'une scène prise sur le vif, réclame avant tout un rare don d'observation et plus d'imagination représentative que d'imagination créatrice. »²⁰⁰ L'examen visuel préliminaire détermine l'efficacité de l'artifice littéraire : assurer l'effet d'hypotypose, c'est n'omettre aucun détail descriptif afin que le lecteur fasse sien la réalité fictive de l'auteur. Le rhéteur latin Quintilien parlait déjà de « cette figure qui [...] met la chose sous les yeux » avant de s'intéresser à son usage stylistique : « [...] on a coutume de s'en servir, lorsque, au lieu d'indiquer simplement un fait, on le représente exactement comme il s'est passé, non en gros, mais en détail. »²⁰¹ Les récits, enrichis d'illustrations fortes et précises, se veulent expressément représentatifs.

Dans *Les Jeunes-France*, le romancier prend de la distance sur le ton de la parodie ; si les descriptions donnent à voir au lecteur, il galèje en leur concédant le pouvoir d'éblouir la rétine : « D'alinéa en alinéa, je veux désormais tirer des feux d'artifice de style ; il y aura des pluies lumineuses en substantifs, des chandelles romaines en adverbes, et des feux chinois en pronoms personnels. Ce sera quelque chose de miroitant, de chatoyant, de phosphorescent, de papillotant, à ne pouvoir être lu que les yeux fermés. » (« Le Bol de punch », *JF*, p. 154). Rhétorique de l'absurde, qui supposerait une lecture à voix haute, impliquant un texte idéalement oralisé, ou *leitmotiv* procédant intrinsèquement de l'hypotypose ? Dans son *Institution oratoire*, Quintilien propose *infra* une définition qui relève davantage du visuel, faisant de cette dernière « une image des choses si bien retracée par la parole, que l'auditeur croit plutôt la voir que l'entendre »²⁰². Gautier multiplie à

¹⁹⁹ Henri MORIER, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, PUF, Paris, 1989, p. 497.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ QUINTILIEN, *De l'Institution oratoire*, Livre IX, chap. 2, in *Œuvres Complètes*, sous la direction de M. Nisard, Paris, Chez Firmin Didot Frères, 1865, p. 327.

²⁰² *Ibid.*

dessein les détails apparemment inutiles, dits aujourd'hui à la « méthode circonstancielle » de Roland Barthes qui connote le réel et accorde l'illusion du vrai. La concaténation des images épouse une forme descriptive particulièrement précise : l'esthète se rapproche, embrassant la justesse des formes, le détail précis, le trait net, l'arête taillée, la trame exacte. C'est en regardant les choses de près que l'œil myope du romancier peut reconnaître, apprécier, et révéler leur valeur. Dans le sillage gautierien, Maupassant défendra une esthétique similaire ; près de vingt ans après la mort de Gautier, l'auteur de *La Vie errante* (1890) prône la même approche disciplinaire :

[...] Chez le romancier la vision, en général, domine. Elle domine tellement qu'il devient facile de reconnaître, à la lecture de toute œuvre travaillée et sincère, les qualités et les propriétés physiques du regard de l'auteur. Le grossissement du détail, son importance ou sa minutie, son empiètement sur le plan et sa nature spéciale indiquent d'une façon certaine tous les degrés et les différences des myopies. La coordination de l'ensemble, la proportion des lignes et des perspectives préférées à l'observation menue, l'oubli même des petits renseignements qui sont souvent les caractéristiques d'une personne ou d'un milieu, en dénoncent-ils pas aussitôt le regard étendu, mais lâche, d'un presbyte ?²⁰³

La faculté d'observation est propre au tempérament artistique, « Et cela tient à une chose », selon Gautier, « c'est que le sens artiste manque à une infinité de gens, même à des gens d'esprit. Beaucoup de gens ne voient pas »²⁰⁴ — or, bien décrire commence par bien voir, et cette qualité requiert discipline et persévérance : « Voir, il semble qu'il ne faille pour cela qu'ouvrir les yeux ; mais c'est une science qu'on n'acquiert que par un long travail. Bien des gens, de beaucoup d'esprit d'ailleurs, à qui rien n'échappe du monde de l'âme, traversent l'univers en véritables aveugles. »²⁰⁵ L'acuité visuelle reflète les fondements de la perception esthétique : « On m'appelle souvent un fantaisiste, [...] disait-il un jour [à Sainte-Beuve], et pourtant, toute ma vie, je n'ai fait que m'appliquer à bien voir, à bien

²⁰³ Guy de MAUPASSANT, *La Vie Errante*, Paris, Albin Michel, 1953, p. 31.

²⁰⁴ *Journal des Goncourt, Mémoires de la vie littéraire*, I, *Op. Cit.*, pp. 181-182 :

Par exemple, sur vingt-cinq personnes qui entrent ici, il n'y en a pas trois qui discernent la couleur du papier ! Tenez, voilà X... qui entre, il ne verra pas si cette table est ronde ou carrée... Maintenant, si, avec ce sens artiste, vous travaillez dans une manière artiste, si à l'idée de la forme vous ajoutez la forme de l'idée, oh ! alors, vous n'êtes plus compris du tout.

²⁰⁵ Théophile GAUTIER, *L'Orient*, II, *Op. Cit.*, p. 233.

regarder la nature, à la dessiner, à la rendre, à la peindre, si je pouvais, telle que je l'ai vue. »²⁰⁶ Gautier reproduit à destination du lecteur le spectacle que saisissent ses yeux artistes ; ceci étant, ses récits exemplifient la définition de la *description littéraire* selon Pierre Larousse :

D'après la poétique de quelques contemporains, la *description* ne serait que l'image exacte, la photographie de l'objet décrit ; d'après les anciens, suivis en ce point par la plus grande partie des modernes, ce serait [...] la nature embellie. [...] La *description* littéraire [...] est la nature vue par un esprit particulier, sous un jour propre à ses idées et à ses sentiments, la nature reproduite avec exactitude dans ses lignes principales, mais modifiée dans ses détails selon l'âme du poète et le sentiment qui le domine au moment où il la voit. Le poète, en effet, embellit la nature, c'est-à-dire qu'il ne la présente pas toute nue et telle que l'aurait vue un homme vulgaire, sans idées et sans passions [...].²⁰⁷

C'est bien l'imagination de l'artiste qui vient supplanter la réalité, et actualiser les images du tableau qu'il présente aux yeux vulgaires. Si les choix narratifs de Gautier le mènent souvent dans des mondes passés, c'est que l'art postule une certaine distanciation critique :

L'art semble avoir besoin de perspectives et de recul pour bien discerner les objets, comme le presbyte qui est obligé d'éloigner de ses yeux le livre qu'il veut lire ; il aime à plonger ses regards hors du temps actuel, dans les siècles passés, et il s'échappe volontiers de son milieu pour s'élancer vers les régions lointaines. La réalité ambiante a, en effet, quelque chose de précis, de certain, d'arrêté qui se prête peu aux transformations de l'idéal et du style.²⁰⁸

Son regard devient celui d'un presbyte lorsqu'il s'agit de prendre du recul et de voyager à travers les temps ; la réalité contemporaine, en ceci qu'elle est immédiatement appréhendable —et par là même aisément comparable avec son double littéraire—, proscrit la représentation artistique inspirée de la nature et embellie par l'imagination créatrice. La métaphore optique met en évidence l'homologie, pour Gautier, du paysage et du livre ; toutefois, le déplacement de la question de l'espace à celle du temps disqualifie la mécanique visuelle pour en faire ressortir la nécessité métatextuelle.

²⁰⁶ Charles Augustin SAINTE-BEUVE, *Causeries du lundi*, Tome quatorzième, Paris, Garnier Frères Libraires, 1857, p. 73.

²⁰⁷ Cf. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, *Op. Cit.*, « Description ».

²⁰⁸ Théophile GAUTIER, *Les Beaux-Arts en Europe*, *Op. Cit.*, pp. 10-11.

« Une représentation », écrit Peter Brook, « c'est le moment où l'on montre quelque chose qui appartient au passé, quelque chose qui a existé autrefois et qui doit exister maintenant »²⁰⁹. Et ce passé actualisé est bien la signature littéraire de Gautier : romans de cape et d'épée, résurrections de civilisations disparues ou contes orientaux, l'essentiel de sa production se conjugue au passé. Il s'éloigne de son temps pour re-crée le monde qui, tel un théâtre, est lui-même en représentation :

En effet, le théâtre n'est-il pas la vie en raccourci, le véritable microcosme que cherchent les philosophes en leurs rêvasseries hermétiques ? Ne renferme-t-il pas dans son cercle l'ensemble des choses et les diverses fortunes humaines représentées au vif par fictions congruentes ? Ces tas de vieilles hardes usées, poussiéreuses, tachées d'huile et de suif, passémentées de faux or rougi, ces ordres de chevalerie en paillon et cailloux du Rhin, ces épées à l'antique au fourreau de cuivre, à la lame de fer émoussé, ces casques et diadèmes de forme grégeoise ou romaine ne sont-ils pas comme la friperie de l'humanité où se viennent revêtir de costumes pour revivre un moment, à la lueur des chandelles, les héros des temps qui ne sont plus ? Un esprit ravalé et bourgeoisement prosaïque n'eût fait qu'un cas fort médiocre de ces pauvres richesses, de ces misérables trésors dont le poète se contente pour habiller sa fantaisie et qui lui suffisent avec l'illusion des lumières jointe au prestige de la langue des dieux à enchanter les plus difficiles spectateurs.
(*CF*, V, p. 726).

La représentation est esthétique et le talent de l'artiste en général, de Gautier en particulier, est de reproduire les choses non pas telles qu'elles sont, mais telles qu'il les *voit* avec son tempérament artistique ; or c'est précisément ce dernier fait la différence de l'imitation à la création, de la réalité à l'imaginaire. Le peintre, avec les mots, compose :

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. Les scènes et les sujets contemporains sont particulièrement rebelles à ce travail d'idéalisation. Il est trop aisé de comparer le type avec l'œuvre, et les esprits exacts relèvent sévèrement toute différence, sans penser [...] qu'un vrai peintre doit mêler son sentiment à la reproduction des choses.²¹⁰

²⁰⁹ Peter BROOK, *L'Espace vide – Écrits sur le théâtre*, Christine Estienne et Franck Fayolle trads, Paris, Seuil, « Points » « Essais », 1977, p. 181.

²¹⁰ Théophile GAUTIER, *Les Beaux-Arts en Europe*, *Op. Cit.*, pp. 10-11.

La reproduction doit rechercher l'effet impressif de l'art ; Sainte-Beuve en témoigne également : « [...] l'immédiat, en quoi que ce soit, ne lui fait pas l'effet de l'art [...]. Il aime mieux voir la nature à travers un léger travestissement. Il semble avoir pris partout pour devise ce mot de Jean et Jeannette : "Le masque nous a rendus vrais." »²¹¹ Le daguerréotypeur est donc bien artistique, il propose aux autres la vérité subjective de ce qu'il a lui-même saisi :

L'art ne peut s'accommoder de cette fidélité de daguerréotype ; il a besoin de synthèse, d'ellipses, d'exagérations. Il lui faut la perspective, les raccourcis, les partis pris de clair et d'ombre : un tableau n'est pas un miroir ; sans cela, l'on tombe dans le travers de ces écrivains qui imitent si scrupuleusement la phraséologie des portiers, qu'il vaudrait autant entendre de véritables portiers.²¹²

Si l'imitateur contrefait la réalité, l'habile qui sait la rendre participe quant à lui de l'art. Singulièrement, c'est au nom de la *mimesis* que Gautier tempère ainsi le rôle de la vérité en littérature pour lui préférer la performance convaincante qui réalise l'illusion : puisque la réalité est supérieure à la représentation de la réalité, autant proposer une représentation artistique idéale. Dans cet élan, le descripteur distingue l'inanimé de l'animé, flattant le premier par l'entremise de l'art, négligeant le second sous prétexte d'imitation. La reproduction seule ne l'intéresse pas : il lui faut les nuances artistiques sans lesquelles l'œuvre n'est qu'un fac-similé photographique. À son propos, Sainte-Beuve poursuit dans cette perspective : « Théophile Gautier s'est fait de la peinture une idée particulière qui n'est pas celle de tous [...]. Il ne ferait pas de cas d'un peintre qui se contenterait de prendre [...] la ressemblance exacte des choses, et de la jeter sur la toile, telle quelle [...]. Il ne s'agit pas, pour le véritable artiste, de tout copier, de tout reproduire et de se livrer en peignant à cet infini de détails qui est le triomphe du daguerréotype » ; et Gautier de lui confier : « Ce n'est pas la nature qu'il faut rendre, mais l'apparence et la physionomie de la nature. Tout l'art est là. »²¹³ D'ailleurs, à suivre l'auteur, la machine peut faire « une merveille », « pas un chef-d'œuvre »²¹⁴ ; quand la photographie copie strictement la nature, le descripteur ne doit y voir qu'une base

²¹¹ Charles Augustin SAINTE-BEUVE, *Les Nouveaux Lundis*, *Op. Cit.*, p. 338.

²¹² Théophile GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 4^{ème} série, Paris, Hetzel, 1859, p. 222.

²¹³ Charles Augustin SAINTE-BEUVE, *Les Nouveaux Lundis*, *Op. Cit.*, pp. 322-323.

²¹⁴ Théophile GAUTIER, « Photosculpture », *Op. Cit.*, p. 12.

et un soutien à l'élaboration de sa propre représentation : « [...] l'art ne doit voir dans la [...] photographie qu[']une] docil[e] esclav[e] qui pren[d] des notes pour son compte, lui prépar[e] le travail, f[ait] les besognes ennuyeuses et lui désencombr[e] de tout obstacle matériel le domaine de l'idéal. »²¹⁵ L'artiste peut alors prendre l'objet si « absolument exac[t] » et « lui donner la vie de l'âme, l'éclair du génie, ou la beauté de l'art »²¹⁶. La *mimesis*, entendue comme la représentation du réel dans la littérature, serait l'imitation de la nature à la fois comme elle est, comme elle est perçue, et comme elle devrait être. L'esthète s'applique à rendre des descriptions fidèles et stylisées, qui épousent le principe formel d'Aristote, reproduisant l'objet tout en maintenant son autonomie par rapport au réel : ce faisant, il l'inscrit non pas dans la réalité, mais dans la transposition —personnelle et artistique— qu'il tient à en donner : « 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. » (*MM*, XI, p. 408)²¹⁷. Il peut ainsi évoquer des paysages qu'il n'a pas vus, et que cependant il « conna[ît] [...] par cette image tracée dans la chambre noire du cerveau, image souvent si arrêtée que l'objet même l'efface à peine. »²¹⁸ Cette image, c'est celle des souvenirs authentiques, des idéaux imaginaires, troublés ou créés par les modèles de ses contemporains : à ces bases artistiques s'ajoutent les expériences personnelles du peintre littéraire et les connaissances aussi solides qu'étendues du critique d'art.

²¹⁵ *Ibid.*, pp. 9-10.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ La présente édition indique en note cette « discrète référence à Montaigne » (Pléiade, I, p. 1340) : « Chaque homme porte en lui la forme entière de l'humaine condition », *Essais*, III, 2.

²¹⁸ Théophile GAUTIER, *Italia*, Deuxième édition, Paris, Louis Hachette et C^{ie}, 1855, p. 89.

II. L'esthète polygraphe²¹⁹, ou les représentations artistiques

Le 27 octobre 1851, Théophile Gautier répondait à la demande de renseignements biographiques de l'écrivain Armand Baschet en ces termes : « Mon intention était d'être peintre, et j'ai travaillé trois ans dans ce but. Mais ayant connu Victor Hugo par Gérard et Pétrus Borel, je me tournai à la poésie [...]. »²²⁰ Hugo n'est effectivement pas étranger à la vocation littéraire de Gautier : en 1832, l'illustre écrivain s'installe au 6 de l'ancienne Place Royale (actuellement Place des Vosges), quand Gautier réside chez ses parents au 8. « Cette circonstance influa beaucoup sur la direction de ma vie »²²¹ écrit ce dernier ; en admirateur inconditionnel, il confiera plus tard à son gendre Émile Bergerat : « Causer de poésie avec Hugo, c'est causer de divinité avec le bon Dieu. »²²² La métaphore divine, outre l'admiration qu'elle révèle pour le « Jupiter romantique » « alors dans toute sa gloire et son triomphe »²²³, caractérise également la ligne maîtresse de la pensée gautierienne : la précellence de l'art qui déifie le poète. Le chemin que suivra Gautier sera toutefois sensiblement différent de celui d'un Hugo défendant un art pour le progrès. En 1835, la préface-manifeste de *Mademoiselle de Maupin*

²¹⁹ Il s'agira ici d'explorer les singularités stylistiques de ce touche-à-tout artistique :

Théophile Gautier a été le type de ce que les rédacteurs en catalogues de librairie nomment : un polygraphe. C'était un écrivain, au large sens du mot ; il n'a pas imité ces gens de lettres qui, par stérilité ou par goût, se cantonnent dans une spécialité dont ils prennent tellement l'habitude, qu'il leur est impossible d'en sortir et qui se trouvent dépaysés dès qu'ils ne sont plus dans leur domaine ordinaire. Pour lui, le champ, le vaste champ de la littérature, n'eut pas de terrains inconnus.

Maxime DU CAMP, *Théophile Gautier*, Paris, Hachette et C^{ie}, 1890, p. 5.

²²⁰Cf. *HOTG*, I, pp. XXIII-XXIV.

²²¹ Théophile GAUTIER, in *L'Illustration* du 9 mars 1867.

²²² Émile BERGERAT, *Théophile Gautier, Entretiens, souvenirs et correspondance, Op. Cit.*, p. 93.

²²³ Théophile GAUTIER, in *L'Illustration* du 9 mars 1867 :

Jamais Dieu ne fut adoré avec plus de ferveur qu'Hugo. Nous étions étonnés de le voir marcher avec nous dans la rue comme un simple mortel, et il nous semblait qu'il n'eût dû sortir par la ville que sur un char triomphal traîné par un quadriges de chevaux blancs, avec une Victoire ailée suspendant une couronne d'or au-dessus de sa tête. À vrai dire, je n'ai guère changé d'idée, et mon âge mûr approuve l'admiration de ma jeunesse.

fait de son auteur le fervent défenseur de la souveraineté du beau, de l'utilité de l'art inutile. C'est « l'Art pour l'Art » : il ne saurait avoir, selon son promoteur, d'autre destination que lui-même. La théorie — reprise par le Parnasse — prône l'autonomie définitive de l'art, exempt de toutes considérations politiques ou morales. À la suite de Gautier, ceux que l'on appellera plus tard les Parnassiens (1866) privilégient une forme de distance qui se manifeste dans les thèmes exotiques, antiques et historiques. Ils proscrivent les réflexions sociales ou politiques et s'entendent sur une motivation artistique commune. Au service exclusif du Beau, la tâche de l'artiste est rude, et les métaphores sculpturales, filées dans l'œuvre, témoignent de la résistance et de la rudesse du matériau de base ; à l'instar de la statuaire, l'écriture doit sculpter, ciseler et travailler la matière dure de la langue. Tour à tour, et tout à la fois, peintre, homme de lettres, critique ou chroniqueur, l'artiste polygraphe manifeste régulièrement ses regrets de n'avoir emprunté la voie de la peinture : « Je ne prétends pas que j'aurais été un Rembrandt ni un Véronèse ! Mais j'aurais fait très-proprement, voilà tout, et pour le moins aussi bien que ton X... ou ton Z..., qui sont aujourd'hui de l'Institut, et cela grâce à mes feuilletons peut-être ! »²²⁴ Son apprentissage pictural, il le mettra au service de sa plume, composant, au-delà de simples chroniques, de véritables transpositions d'art. À la faveur des œuvres et tableaux qu'il connaît, l'écrivain va se créer une image esthétisée selon sa sensibilité et sa réception cognitive, au mépris, éventuel, de tout rapport direct au réel : « [...] l'expression de la réalité visible par les arts plastiques »²²⁵ — l'une des acceptions de la *représentation* —, intéresse tout particulièrement l'esthète. L'encre se fait matière, le papier support de la représentation. Le littéraire, au tempérament de peintre, à la sagacité d'observateur, à l'expérience d'artiste, inscrit son œuvre dans une totale dévotion à l'art. L'analyse des rapports de l'écriture gautierienne à la peinture suppose une attention particulière apportée aux motivations de l'artiste : Gautier est à la fois un grand admirateur de toiles, qui transpose les formes et les couleurs des maîtres sur le papier, et un peintre à la vocation malheureuse, qui écrit les tableaux faute de les peindre. Cette correspondance entre peinture et littérature s'analyse autour des deux figures dominantes que sont l'hypotypose et l'*ekphrasis*, « les deux figures

²²⁴ Émile BERGERAT, « Théophile Gautier Peintre », in *Théophile Gautier, Entretiens, souvenirs et correspondance, Op. Cit.*, p. 252.

²²⁵ *Dictionnaire historique de la langue française, Op. Cit.*, « Représenter ».

les plus prestigieuses de l'incroyable doctrine de *l'ut pictura poesis* »²²⁶, selon la formule de Philippe Hamon. Si toutes deux font le lien entre le *voir* et le *lire*, elles se distinguent toutefois l'une l'autre dans la démarche artistique : la première cherche à imiter la peinture, c'est-à-dire à construire son propre tableau narratif, et, pour ce faire, fait du tableau l'objet-cible ; la seconde, au contraire, se sert du tableau comme objet-source en décrivant une toile bien réelle. « La littérature », note encore Philippe Hamon, n'est autre que l'« art verbeux et artisanal de fabriquer des images à lire qui, sous l'égide de la figure-reine des rhétoriques, l'hypotypose, "donnent à voir" [...] »²²⁷ Ce potentiel visuel de l'image écrite est d'une importance capitale pour éclairer la notion de représentation ; à grand renfort d'artifices lexicaux — parmi lesquels, au premier plan, hypotypose et *ekphrasis*²²⁸ —, la représentation littéraire se veut picturale. Grâce à ces *images à lire*²²⁹, la littérature peut relever le défi plastique lancé par les arts figuratifs.

1. « Homme de lettre et peintre »²³⁰

Dans *L'Illustration* du 9 mars 1867, Gautier évoque ses débuts dans l'atelier de Rioult : « En ce temps-là, je n'avais aucune idée de me faire littérateur, mon goût me portait plutôt vers la peinture, et avant d'avoir fini ma philosophie j'étais entré

²²⁶ Philippe HAMON, *Imagerie, Littérature et image au XIX^e siècle*, *Op. Cit.*, p. 126.

²²⁷ *Ibid.*, p. 43.

²²⁸ « [...] [L]e texte ekphrastique », selon Michel Riffaterre, « représente avec des mots une représentation plastique [...] »

Cf. Michel RIFFATERRE, « L'illusion d'ekphrasis », pp. 211-229, in *La Pensée de l'image*, Sous la direction de Gisèle Mathieu-Castellani, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, p. 211.

²²⁹ Philippe HAMON, *Imagerie, Littérature et image au XIX^e siècle*, *Op. Cit.*, p. 43.

²³⁰ C'est ainsi que le passeport de Théophile Gautier présente sa profession.

Dans *L'Illustration* du 9 mars 1867, Gautier précise :

Sans être romancier de profession, je n'en ai pas moins bâclé, en mettant à part les nouvelles, une douzaine de romans [...]. Je ne compte pas une quantité innombrable d'articles sur toutes sortes de sujets. En tout quelque chose comme trois cents volumes, ce qui fait que tout le monde m'appelle paresseux et me demande à quoi je m'occupe. Voilà, en vérité, tout ce que je sais sur moi.

chez Rioult, qui avait son atelier rue Saint-Antoine [...]. » Sa rencontre avec Hugo²³¹ quelques mois avant la première d'*Hernani*, ou sa myopie l'incommodant, c'est en homme de Lettres que le rapin s'accomplira et fera carrière. « Il n'avait pas sur sa palette de peintre la millième partie des tons qu'il a sur sa palette d'écrivain »²³², confie son gendre. Il ne cessera toutefois, sa vie durant, de retourner à ses premières amours picturales. En témoigne le catalogue non exhaustif de « l'œuvre peint, dessiné et gravé de Théophile Gautier », dressé par Émile Bergerat²³³, et qui recense déjà quelques 81 références. La première remonte à 1818 —l'artiste avait alors sept ans— et la dernière, datée de l'année de sa mort, fournit l'ultime exemple d'une vie entière consacrée à l'art, au sens pluriel du terme. Sensiblement plus peintre qu'écrivain, il conservera des automatismes propres aux techniques picturales, dans l'expression comme dans la représentation. Sa vocation avortée affleure à chaque page, gouverne son œuvre et influence considérablement ses descriptions :

Quant à nous, comme nous l'avons dit, placé à l'Y du carrefour, nous hésitons entre les deux routes, c'est-à-dire entre la poésie et la peinture [...]. Cependant, [...] peindre avec des mots nous paraissait plus commode que de peindre avec des couleurs. Au moins, la séance finie, il n'y avait pas besoin de faire sa palette et de nettoyer ses pinceaux.²³⁴

À défaut de peindre, le rapin reconverti écrira le tableau : les références picturales sont chez lui une manie stylistique dont la fréquence singularise l'écriture. *Le peintre à la plume*²³⁵, selon l'image de Sainte-Beuve, « jurait qu'il n'était point né

²³¹ À propos de Victor Hugo, Gautier écrit dans *L'Illustration* du 9 mars 1867 :

Hugo m'aimait assez et me laissait asseoir comme un page familial sur les marches de son trône féodal. Ivre d'une telle faveur, je voulus la mériter, et je rimai la légende d'*Albertus*, que je joignis avec quelques autres pièces à mon volume sombre dans la tempête, et dont l'édition me restait presque entière ; à ce volume, devenu rare, était jointe une eau-forte ultra-excentrique de Célestin Nanteuil. Ceci se passait vers 1833.

Cf. « Autobiographie de Théophile Gautier », in Théophile GAUTIER, *Portraits contemporains, Op. Cit.*, p. 9.

²³² Émile BERGERAT, « Théophile Gautier Peintre », in *Théophile Gautier, Entretiens, souvenirs et correspondance, Op. Cit.*, p. 257.

²³³ *Ibid.*, pp. 261-278.

²³⁴ Théophile GAUTIER, « Le Petit Cénacle », in *HdR*, p. 71.

²³⁵ « Passé de l'atelier dans le cénacle littéraire il eut quelque temps un pied dans l'un et un pied dans l'autre, et même lorsqu'il eut quitté la peinture, le divorce entier ne s'opéra jamais, il resta peintre avec sa plume ».

Charles Augustin SAINTE-BEUVE, *Les Nouveaux lundis, Op. Cit.*, p. 277.

pour "l'écriture", —c'était son mot pour désigner l'art de l'écrivain,— et que le Livre *lui avait volé tous ses sujets de tableaux !* »²³⁶ Son œuvre, empreinte de cette profonde nostalgie, serait donc à envisager comme un recueil de sujets pittoresques, où les toiles se mêlent aux souvenirs. Les critiques d'art, il s'entend, supposent la description de l'objet ; les récits de voyage, dans la mesure où ils tendent à appréhender l'ailleurs, sont abondamment descriptifs²³⁷. Mais Gautier ne se cantonne pas à ces seules disciplines : ses écrits, qu'ils soient factuels ou fictionnels, procèdent d'une même sensibilité artistique. Les curiosités de son style relèvent principalement de la polymorphie de son œuvre. Le tableau est pour l'esthète le principe inspirateur originel de l'écriture, mais il est également pour le peintre une référence figurative d'autant plus suggestive. Quand il évoque une terre qu'il n'a pas foulée, il part des toiles qu'il connaît à la fois comme modèles pour inspirer, comme éléments de comparaison pour illustrer, et comme images pour évoquer. Le vocabulaire pictural lui permet en outre de figurer ses descriptions, de les *visualiser* pour pallier les imperfections de la plume. Il s'agira donc d'analyser ces correspondances avec la peinture, en ce qu'elles s'entendent non seulement comme les ferments de l'acte d'écriture, mais également comme les linéaments de la représentation. Outre qu'elles témoignent d'une remarquable érudition, elles stimulent l'imagination en convoquant une référence immédiatement appréhendable, ou singularisent la prose de Théophile Gautier en épousant les modalités de l'œuvre picturale. Tableau qui impressionne l'imaginaire, ou imaginaire construit comme un tableau, ces va-et-vient constants entre les disciplines artistiques se prêtent particulièrement à l'approche de sa poétique de la représentation.

²³⁶ C'est Bergerat qui souligne avec la capitale et l'italique.

Émile BERGERAT, « Théophile Gautier Peintre », in *Théophile Gautier, Entretiens, souvenirs et correspondance, Op. Cit.*, p. 242.

²³⁷ Voir à l'entrée « Descriptif » dans le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle, Op. Cit.* : la « description, à moins qu'il ne s'agisse de récits de voyage, ne doit pas faire le fond d'une œuvre, mais seulement en être l'ornement », et le descriptif « ne devrait survivre que dans les ouvrages où il a réellement un raison d'être, c'est-à-dire dans les livres de voyage. MM. Théophile Gautier et Fromentin, le premier surtout, ont produit en ce genre des œuvres très-remarquables par le pittoresque du dessin, l'éclat de la couleur, la sûreté de la touche, le choix des expressions et l'appropriation des termes. »

1. Le modèle artistique

Lorsqu'il réveille ses souvenirs, Gautier raconte sa première expérience de rapin : « [...] le premier modèle de femme ne me parut pas beau et me désappointa singulièrement, tant l'art ajoute à la nature la plus parfaite. »²³⁸ Cette conception selon laquelle la nature ne serait jamais plus admirable que *représentée* artistiquement est maintes fois manifeste dans l'écriture gautierienne, jusque dans les fictions narratives. Lorsque le modèle est satisfaisant, la nature elle-même semble une représentation, « un tableau tout fait, signé Dieu²³⁹ » (« Le Berger », I, p. 915) ; mais ce dernier peut en revanche s'avérer décevant : « [...] la nature, bien que manquant de grâce et un peu grossière, s'entend assez bien à tenir la palette et à manier les pinceaux, et, si elle avait un peu d'académie, on n'aurait rien à lui reprocher. » (*J et J*, XV, p. 241). Quand la belle marquise de *Jean et Jeannette* quitte Paris et découvre la campagne provinciale, elle semble consternée d'y trouver un paysage bien éloigné des tableaux qu'elle en connaît. Devant une nature qui « dérang[e] furieusement [s]es idées pastorales » (*J et J*, XV, p. 242), elle s'exclame : « La réalité devrait copier le faux. » (*Ibid.*). À suivre les préceptes de la marquise de Champroisé, la réalité pervertit l'idéal, et, selon l'auteur, s'avère impropre à le promouvoir esthétiquement :

L'imitation seule de la nature [...] ne doit donc pas être le but de l'artiste. Alors quel sera ce but ? Le beau ? Mais qu'est-ce que le beau ? C'est là une question très complexe, très abstruse, très difficile, et sur laquelle on écrirait des volumes sans en être beaucoup plus avancé. Si cette question n'est pas déjà fort claire lorsqu'il s'agit du beau littéraire, elle l'est encore moins lorsqu'il s'agit du beau plastique. Pourtant ce ne sont pas les définitions qui manquent.

[...] Le beau de l'art est-il le beau de la nature ? Ce chêne fait-il aussi bien dans la forêt que dans le tableau ? Souvent il fait mieux dans le tableau, car dans la forêt on ne le remarque guère [...].²⁴⁰

Sa définition du Beau passe inéluctablement par une valorisation artistique : seul l'artiste sait saisir et mettre en évidence la beauté. À côté d'une nature transcendée

²³⁸ « Autobiographie de Théophile Gautier », in Théophile GAUTIER, *Portraits contemporains*, *Op. Cit.*, p. 6.

²³⁹ Qui se révèle alors « assez bon peintre » (*Ibid.*).

²⁴⁰ Théophile GAUTIER, *L'Art moderne*, *Op. Cit.*, pp. 148-149.

par cette démarche esthétique, le modèle initial s'affadit jusqu'à se laisser détrôner. La représentation de la réalité se fait plus enrichissante que la réalité elle-même, l'œuvre d'art plus instructive : « Ce tableau merveilleux [que M. Decamps intitule *Grand Bazar turc*] nous fait entrer de plain pied dans l'intimité de la vie orientale. La réalité ne vous en apprendrait pas davantage, ou peut-être vous en apprendrait moins, car qui peut se vanter d'avoir l'œil de Decamps ? »²⁴¹ La nature, vue par l'œil esthète, et singularisée par l'art, est autrement supérieure à la réalité que saisit le vulgaire. Les artistes expriment le monde pour permettre aux esprits sensibles de développer leur intelligence esthétique²⁴² et créent, ce faisant, un univers aux perspectives infinies... mais l'idéal fait défaut dans la réalité :

Que Platon avait raison de vouloir vous bannir de sa république, et quel mal vous nous avez fait, ô poètes ! Que votre ambroisie nous a rendu notre absinthe encore plus amère ; et comme nous avons trouvé notre vie encore plus aride et plus dévastée après avoir plongé nos yeux dans les perspectives que vous nous ouvrez sur l'infini ! que vos rêves ont amené une lutte terrible contre nos réalités ! et comme, durant le combat, notre cœur a été piétiné et foulé par ces rudes athlètes !
(*MM*, II, p. 266).

Absent du monde réel, l'idéal peut toutefois être *représenté* dans celui des arts, car les artistes « ont traduit et fixé leur rêve de beauté : leurs ouvrages ne sont pas les portraits des maîtresses qu'ils avaient, mais de celles qu'ils auraient voulu avoir, et c'est en vain que vous cherchiez leurs modèles sur la terre. » (*Tdo*, IV, p. 804). L'art donne à voir le monde non pas tel qu'il est, mais tel que l'envisage l'artiste, tel qu'il devrait être pour atteindre son absolu parachèvement. Les rapports de l'art au monde sont totalement inversés : ce n'est plus le peintre qui imite la nature, mais la nature qui, seule sans la touche artiste qui fait de l'œuvre un chef-d'œuvre, ne suffit pas à rendre le Beau²⁴³. L'idéal n'existe donc pas dans la réalité, mais dans

²⁴¹ Théophile GAUTIER, *Les Beaux-Arts en Europe*, *Op. Cit.*, p. 199.

²⁴² Le jeune protagoniste du « Berger » (1844) parfait précisément son talent en visitant les galeries : « Les œuvres des grands maîtres, [...] dont il faisait de fréquentes copies, mirent à sa disposition mille moyens de rendre sa pensée, qu'il n'eût pu deviner tout seul. » (« Le Berger », V, p. 925).

²⁴³ Cette conception, inhérente à l'œuvre gautierienne, est particulièrement manifeste à travers le personnage de « La Toison d'or » : Tiburce « aimait avec l'amour du poète, [...] regardait avec les yeux du peintre, et connaissait plus de portraits que de visages ; la réalité lui répugnait, et, à force de vivre dans les livres et les peintures, il en était arrivé à ne plus trouver la nature vraie » (I^{er}, p. 776), « mais il était puni par où il avait péché : il

la transposition de la réalité ; un tableau suffit ainsi à Gautier pour « se sent[ir] transporté dans une autre nature »²⁴⁴, et l'observation de ce dernier pour éprouver les curiosités du voyageur.

Lorsque l'écrivain évoque les raisons qui ont motivé son départ en Belgique, et lors même qu'il s'engageait dès l'ouverture de son récit à ne rendre « exactement que ce qu'[il verrait] avec [s]es yeux »²⁴⁵, c'est-à-dire, pour le myope qu'il est, « avec [s]on binocle ou avec [s]a lorgnette »²⁴⁶, il avoue, à la page suivante, la raison qui a motivé son voyage : « C'est une idée qui m'est venue au Musée »²⁴⁷. De fait, l'inspiration du descripteur procède davantage de son admiration pour les arts que de la réalité observée. Le voyage est essentiellement pour lui dans cette recherche du pittoresque, qu'il trouve naturellement dans la peinture : « [...] une toile célèbre nous a fait entreprendre plus d'une fois un long voyage, et la rareté des Velasquez à la galerie du Louvre nous fit jadis traverser l'Espagne sans souci des bandes de factieux transformées en brigands par la déroute »²⁴⁸. C'est précisément le tableau qui prélude au tourisme, et son observation qui intéresse le critique d'art : non pas la nature, mais la représentation de la nature. Son voyage est celui de l'esthète contemplatif :

Les peintres saisissent du premier coup d'œil le trait caractéristique, la note dominante. Ils procèdent dans leurs phrases, comme dans leurs esquisses, par touches expressives et certaines, hardiment posées à leur place et gardant la localité du ton. On voit ce qu'ils décrivent comme ce qu'ils peignent.²⁴⁹

Son appétence artistique l'engage à ne plus observer la nature vivante, donc changeante et décevante, mais bien celle qui, immortalisée par l'art, est figée dans le temps : « Dans vingt ans d'ici, les Turcs qui voudront savoir quels costumes portaient leurs pères ne les retrouveront que dans les tableaux de Decamps, de

avait trop aimé la peinture, il était condamné à aimer un tableau. La nature délaissée pour l'art se vengeait d'une façon cruelle ». (II, p. 788). Pour la mise en abîme de la toile peinte dans le récit, voir Marc EIGELDINGER, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Éditions Slatkine, 1987.

²⁴⁴ Théophile GAUTIER, « Salon de 1833 », in *La France Littéraire*, Tome sixième, Paris, 1833, p. 154.

²⁴⁵ Théophile GAUTIER, *Caprices et Zigzags*, *Op. Cit.*, p. 1.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 2.

²⁴⁸ *L'artiste*, Sixième Série, Tome Troisième, Paris, Aux Bureaux de l'Artiste, 1857, p. 4. (14 décembre 1856).

²⁴⁹ Théophile GAUTIER, *L'Orient*, II, *Op. Cit.*, pp. 233-234.

même que les Espagnols n'auront bientôt l'idée des costumes de majos, de toreadores et de manolas que par les caprices de Goya. »²⁵⁰ La couleur locale est vouée à disparaître, mais son souvenir restera dans les arts ; c'est donc auprès de ces derniers qu'il faut chercher les références, et, avec eux, établir les correspondances. La représentation gautierienne participe ainsi elle-même d'une représentation artistique initiale. Érudite, Gautier s'inspire ainsi de ce qu'il connaît et pratique volontiers la citation. Parce que, selon lui, « Quiconque n'a pas commencé par imiter ne sera jamais original »²⁵¹, il multiplie les emprunts interartistiques et intertextuels qu'il s'approprie dans ses critiques ou ses récits :

Il n'est pas une description, une affirmation, une idée qui ne s'appuie sur l'autorité d'une famille de penseurs, d'une école de peintres, d'un catalogue d'objets, comme si les certitudes des dictionnaires permettaient de voir et de comprendre un monde perçu comme vide et de rassurer un moi prompt à se vivre dans la fragmentation. L'habitude de la « citation » [...] est si puissante chez Gautier qu'elle devient d'une régularité maniaque : on trouve dans *Les Jeunes-France*, recueil de trois cent soixante neuf pages, trois cent treize citations de noms d'auteurs ou d'œuvres, trois cent huit dans le recueil des *Nouvelles* de quatre cent trente neuf pages, et trois cent quatorze dans les *Romans et Contes* qui comptent quatre cent cinquante huit pages. Cette statistique éloquente révèle un tic de plume, mais, à un niveau de signification plus profond, nous montre Gautier devenu prisonnier d'un code culturel qu'il s'attache à reproduire plus qu'il ne cherche à innover et qui, très dépendant de ses prédécesseurs, restitue de la réalité ce qu'il en a appris plus que le savoir personnel qu'il devrait en avoir.²⁵²

Cette réflexion de Marie-Claude Schapira traite précisément du rapport que Gautier entretient avec la réalité : elle est déjà pour lui une représentation construite à partir des représentations de ses « prédécesseurs ». Le recours à la citation, outre qu'il témoigne de la grande culture de l'auteur, présume et suppose

²⁵⁰ Théophile GAUTIER, « Salon de 1845 », Feuilleton de *La Presse* du 11 mars 1845.

²⁵¹ Maxime DU CAMP, *Théophile Gautier, Op. Cit.*, p. 72.

Le 1^{er} juillet 1844, lors de la représentation d'adieux de Marie Taglioni, il s'en justifie ainsi :

Admirer est une chose si douce ! voir quelqu'un réaliser un de vos rêves, une de vos pensées avec un éclat, un art auquel vous ne pouvez espérer d'atteindre ! — Admirer un grand artiste, c'est s'incarner en lui, entrer dans le secret de son âme ; c'est le comprendre, et comprendre, c'est presque créer. [...] Que de bonnes heures nous avons passées, l'œil perdu dans un livre ou dans une toile, nous assimilant le poète ou le peintre par une espèce d'avatar intellectuel [...].

Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, 3^{ème} série, *Op. Cit.*, p. 224.

²⁵² Marie-Claude SCHAPIRA, *Le regard de Narcisse, Romans et nouvelles de Théophile Gautier, Op. Cit.*, p. 106.

la connivence d'un lecteur érudit, et, ce faisant, permet également d'éclaircir les points plus obscurs de la description. « La Toison d'or », récit tout entier construit sur une mise en abyme de la peinture dans l'écriture, emprunte à *l'ut pictura poesis*²⁵³ et contient près de 50 référents plastiques²⁵⁴. Dans un essai sur les représentations de la peinture hollandaise dans la littérature, Marie-Laurence Noël s'intéresse à la référence picturale qu'elle serait tentée de nommer une « "archi-image" dans laquelle motifs romanesques et motifs picturaux se tressent » :

Lorsque un [*sic.*] élément du roman (personnage, objet, intérieur, paysage...) est, explicitement ou non, comparé à un tableau, ou à un type de tableaux, la description surimpose l'image dans l'esprit du lecteur. Un coin du voile est alors levé sur le processus de création, sur son ancrage dans la mémoire de l'écrivain supposant un écho dans celle du lecteur. Ce procédé rhétorique [...] est employé [...] comme un support visuel, un contour artistique idéalisant [...]. Le nom du peintre fait quelque peu office de "passe-partout", le tableau de stéréotype, leur mention mime une connivence avec un lecteur supposé cultivé.²⁵⁵

Pour que l'écriture se prête davantage à l'immédiateté représentative, Gautier contourne le problème en s'appuyant sur les propriétés visuelles de la peinture : à ces fins il n'hésite pas à insérer, au sein de ses récits, des références directes à des peintres ou à des toiles. Dans son étude sur « L'Inscription de l'œuvre plastique dans les récits », Marc Eigeldinger recense les références de Gautier et note la prédominance de « l'intertextualité picturale [...] dans l'œuvre narrative [...] au point d'atteindre le chiffre de 251 occurrences dans trente romans et récits »²⁵⁶.

²⁵³ La théorie est tirée d'Horace, littéralement : « Il est d'une poésie comme d'une peinture. »

Voir également Théophile GAUTIER, « Eugène Devéria », « Quarante portraits romantiques », in *HdR*, p. 424 :

—En ce temps-là, les peintres et les poètes se fréquentaient beaucoup, échangeant de mutuelles admirations. Quoique le précepte *Ut pictura poesis* fût classique, il avait cours dans la nouvelle école, et certes le talent de tous gagna à cette familiarité des deux arts.

²⁵⁴ Marc EIGELDINGER, « L'inscription de l'œuvre plastique dans les récits de Gautier », pp. 297-310, in *BSTG, L'Art et l'Artiste*, n°4, 1982, p. 298.

²⁵⁵ Marie-Laurence NOËL, *La peinture hollandaise du siècle d'or dans le roman : représentation dans les littératures françaises et anglophones*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 72-72.

²⁵⁶ Marc EIGELDINGER, « L'inscription de l'œuvre plastique dans les récits de Gautier », *Op. Cit.*, p. 298.

Il distingue trois formes qui répondent à « l'inscription de l'art dans l'œuvre narrative » :

1. L'allusion à une œuvre picturale, identifiable à un aspect spécifique de l'intertextualité, instaurant une interaction entre le récit littéraire et le tableau.

Les toiles de maîtres sont ainsi le point de départ de l'imagination gautierienne ; partant d'elles, l'esthète compose sa représentation personnelle. Mais elles sont également la référence suprême grâce à laquelle il peut illustrer, transposer les images peintes en portraits manuscrits : « Le lecteur de Gautier », écrit Paolo Tortonese, « est un spectateur, ou, plus simplement et plus radicalement, un œil. Sa lecture, un regard. Il se trouve, devant les fragments de monde que le texte lui livre, comme un visiteur de musée devant les tableaux. »²⁵⁷. Métaphores filées ou comparaisons directes permettent à l'artiste de rechercher, dans ses récits, les agréments visuels de la l'art pictural. Dans sa préface aux *Contes et récits fantastiques*, Alain Buisine insiste sur le potentiel de l'écriture dans la description romanesque : « [...] il faut alors imaginer le monde tel un immense musée virtuel dont l'écriture, adoptant le lexique technique de la peinture, décline une à une les plus belles toiles. »²⁵⁸ La peinture devient une référence commune à l'ensemble de l'œuvre. L'artifice est parfois bien peu dissimulé, voire franchement revendiqué : « [...] en attendant que Fortunio vienne » (*Fortunio*, I^{er}, p. 609), l'auteur « esquiss[e] les portraits [...] à peu près comme on remet un livre d'images ou un album plein de croquis à quelqu'un qu'on est obligé de faire attendre. »²⁵⁹ (*Fortunio*, I^{er}, p. 613). L'intermède, chez Gautier, est toujours esthétique.

2. La mise en abyme de la peinture dans le récit (« La Toison d'or »).

3. Le récit écrit à l'imitation d'un artiste par la « transposition d'art », pratiquée antérieurement par Gautier en poésie (« Mademoiselle Dafné »).

Il conclut en insistant sur la fonction sémantique de ces procédés (pp. 307-308) :

L'intertextualité, la mise en abyme et la transposition d'art sont des miroirs de l'imaginaire, elles greffent par le jeu des reflets l'espace pictural sur l'espace textuel pour lui communiquer une dimension supplémentaire. Elles déterminent l'invention des correspondances et des similitudes, témoignant de l'aptitude visionnaire de Gautier. Plasticité et vision s'harmonisent à travers l'inscription de l'œuvre picturale pour accroître les pouvoirs du verbe par les feux convergents de la métaphore.

²⁵⁷ Paolo TORTONESE, « Introduction », pp. I-XXIX, in Théophile Gautier, *Œuvres, Op. Cit.*, p. XVIII.

²⁵⁸ Alain BUISINE, « Préface », pp. 5-37, in Théophile Gautier, *Contes et récits fantastiques*, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 33.

²⁵⁹ Ce motif, à peine voilé, est un prétexte aux descriptions qui sont foison dans l'œuvre ; le chapitre III notamment est exclusivement consacré à la chatte de Musidora, et justifié comme suit : « Ceci paraîtra peut-être un hors-d'œuvre à quelques-uns de nos lecteurs ; nous sommes tout à fait de l'avis de ces lecteurs-là. — Mais sans les *hors-d'œuvre* et les *épisodes* comment pourrait-on faire un roman ou un poème, et ensuite comment pourrait-on les lire ? » (III, p. 635).

Dans son introduction sur l'*ekphrasis* dans « La Toison d'or », Pascale Auraix-Jonchière s'appuie sur un article de Ruth Webb²⁶⁰ pour apporter quelques éclaircissements quant à l'acception moderne du terme : « l'*ekphrasis* désigne toute description ayant pour objet une œuvre d'art, c'est-à-dire une "représentation de représentation". »²⁶¹ Elle est ainsi omniprésente dans l'œuvre de l'admirateur de tableaux. L'écriture se fait ekphrastique ; elle épouse l'organisation originale de la figure de style : la transposition s'opère depuis le tableau figuratif jusqu'au lexique descriptif. Ce terme de rhétorique, qui qualifiait d'abord toute description précise, désigne aujourd'hui la « description d'une œuvre d'art »²⁶². Objet d'écriture dans ses critiques et salons, cette description picturale est manifeste dès le titre de certains poèmes²⁶³ et se poursuit jusque dans ses récits. Lorsqu'en avril 1866 paraît *Mademoiselle Dafné* dans *La Revue du XIXe siècle*, le manuscrit porte le sous-titre : *Eau-forte dans la manière de Piranèse*²⁶⁴. Quelques années plus tôt, l'Avant-propos du *Capitaine Fracasse* suggérait ouvertement une analogie entre le roman et l'album de gravures, le texte et l'image : « Figurez-vous que vous feuillotez les

²⁶⁰ Ruth WEBB, « *Ekphrasis* ancient and modern : the invention of a genre », pp. 7-18, *World and image*, vol. 15, n°1, january-march 1999, p. 7.

²⁶¹ Pascale AURAIX-JONCHIERE, « *Ekphrasis* et mythologie dans *La Toison d'or* de Théophile Gautier (1839) : la Madeleine prétexte », pp. 451-463, in *Écrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles*, Études réunies et présentées par Pascale Auraix-Jonchière, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Collection Révolutions et Romantismes, 2003, p. 451.

²⁶² Selon la définition de Georges Molinié, « La description constituant une des fonctions essentielles dans la narration, une des médiations possibles de cette fonction consiste en un modèle codé de discours qui décrit une représentation. [...] Cette représentation du monde est donc à la fois elle-même un objet du monde, un thème à traiter, et un traitement artistique déjà opéré, dans un autre système sémiotique ou symbolique que le langage. »

Cf. Georges MOLINIE, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le livre de Poche, 1992. p. 121.

²⁶³ À propos d'*España* notamment, consulter l'article de Akram AYATI, « Les stratégies d'écriture de la poésie exotique chez Théophile Gautier », paru dans *Loxias*, Loxias 30, mis en ligne le 02 septembre 2010, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6321>. (Consulté le 19.11.11).

Akram Ayati relève plusieurs titres où l'*ekphrasis* est revendiquée par la présence du nom du peintre (« À Zurbaran » ou « Ribeira »), ou de manière très explicite : « Deux tableaux de Valdès Léal ». Sur ce dernier, il souligne « la comparaison artistique mettant en relief les aspects descriptifs du tableau : "Comme le Titien les splendides couleurs//Il aimait les tons verts, les blafardes pâleurs" », et de conclure qu'« [a]insi, le poème se prolonge, par les référents picturaux, dans la textualisation du visuel » (5).

²⁶⁴ L'édition de référence précise (II, p. 1231) : « Le manuscrit autographe de ce récit, publié sous le titre de *Mademoiselle Dafné de Montbriand*, porte celui de *Mademoiselle Dafné de Boisfleury ; eau-forte dans la manière de Piranèse* ».

eaux-fortes de Callot ou des gravures d'Abraham Bosse [...]. »²⁶⁵ (p. 639). La technique permet de mêler aux prérogatives scripturales les avantages des arts figuratifs, car l'écriture gautierienne s'efforce de ne présenter que le côté pittoresque des choses, littéralement *ce qui est digne d'être peint*. L'intertextualité picturale occupe ainsi une place essentielle dans la stratégie descriptive ; si elle suppose un accord tacite passé entre l'écrivain érudit et un lecteur présumé éclairé, elle fonctionne comme une référence qui a valeur d'autorité esthétique. Dans un chapitre consacré à « l'*ekphrasis* chez Gautier », Patrick Labarthe évoque *Le Roman de la momie*, « pure reconstitution mentale du passé égyptien », comme « un défilé de tableaux »²⁶⁶. La construction du roman est d'autant plus singulière qu'elle repose elle-même sur un travail d'érudition et d'observation des toiles orientalistes —sa rédaction étant antérieure au voyage effectif— et permet d'évaluer l'influence des œuvres qui interagissent dans l'imaginaire de l'artiste. Partant des objets peints, Gautier va dépeindre, à l'attention du lecteur, un nouveau tableau égyptien. Le tableau est la source d'inspiration, le modèle, mais également le propos même de descriptions que l'auteur a voulues aussi justes que possible.

²⁶⁵ Au sujet du *Capitaine Fracasse*, Sainte-Beuve parle du roman comme d'un « prétexte à tableaux », d'un « roman-album » :

La représentation dans la grange, chez Bellombre [...] est un nouveau tableau. On va en effet dans ce roman de tableau en tableau. Il n'est pas une page qui n'en représente un tout fait ou à faire. Ici, ces cavaliers qui attendent à l'embranchement du chemin pour l'enlèvement de la soubrette avec des mules à grelots et empanachées, c'est un Wouwermans tournant un peu à l'espagnol ; —cette représentation dans une grange chez Bellombre, c'est un Knaus, transporté d'Alsace en Poitou ; —cet effet de neige, c'est un souvenir russe, un paysage, si vous le voulez, de Swertchkow.

Charles Augustin SAINTE-BEUVE, *Les Nouveaux Lundis*, *Op. Cit.*, p. 337.

²⁶⁶ Patrick LABARTHE, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999, p. 394. Il poursuit : « Gautier renoue, de toute évidence, avec la poétique de l'*énargeia*, de l'*evidentia*, en faveur à la Renaissance, avec cette théorie de la représentation léguée par l'Antiquité, et fondée sur une capacité illusionniste de la parole, apte à imposer au lecteur une "image mentale". Cet art d'imposer aux yeux l'image d'un objet ou d'un être absents [...] fut associé par la Seconde Sophistique à la technique de l'*ekphrasis*, ou art de description détaillée. » (*Ibid.*).

2. Un tableau exotique à la plume

L'Orient, source de rêverie exotique et de fantaisie imaginaire, imprègne alors totalement le domaine de la littérature et des arts plastiques. Gautier atteste de son omniprésence artistique au Salon de 1845 : « —Le mouvement commencé par lord Byron, Goëthe et Victor Hugo a été dignement continué par le peintre et le musicien. —Chacun a voulu [...] faire ses orientales : Delacroix, Marilhat, Chasseriau, Diaz, Chacaton [...]. » Aux écrivains succèdent les peintres : ils offrent des tableaux concrets de ces terres, fécondant et stimulant les esprits de l'époque, et Gautier de venir tout naturellement puiser matière à son imagination dans ces œuvres. Chateaubriand, Hugo, Nerval ou Maxime Du Camp lui inspirent son Orient imaginaire, sa patrie idéale ; mais c'est surtout dans l'observation des tableaux que le *peintre à la plume* nourrit ses descriptions : « D'autres ont plus de science plus de profondeur, plus de style, mais nul n'aime plus que nous la peinture ; nous avons toujours laissé, on le voit bien, les livres pour les tableaux et les bibliothèques pour les musées ; [...] il n'existe pas un pouce de peinture que nous n'ayons vu. »²⁶⁷ Ses premiers voyages se font souvent à travers les expositions auxquelles il participe. Quand l'hypotypose dresse un véritable tableau sous les yeux du lecteur, il s'agirait alors d'une hypotypose à rebours : ici le tableau est d'abord celui qu'étudie Gautier et qu'il rend dans un vocabulaire pictural, précis et coloré. Ses représentations s'inspirent de celles qu'il connaît pour les avoir vues et étudiées. Dès 1834, il s'enthousiasmait devant les tableaux de Marilhat, et, quelques mois après la mort de ce dernier, en 1847, il publiait un article citant les lettres du peintre à sa famille, notamment l'une adressée à son père et qu'il signait ainsi : « Adieu, *Salam-Alek*. "L'Égyptien PROSPER MARILHAT." »²⁶⁸ Comme lui, Théophile Gautier s'identifie originellement à l'Égypte ; comme lui, il partage les sentiments du peintre et de l'écrivain. Or, la description requiert des compétences

²⁶⁷ Théophile GAUTIER, *L'artiste*, 14 décembre 1856, Sixième Série, Tome Troisième, Paris, Aux Bureaux de l'Artiste, 1857, p. 4.

²⁶⁸ Théophile GAUTIER, *L'Art moderne*, *Op. Cit.*, p. 121.

À propos de cette correspondance, il ajoute : « Pour bien écrire un voyage, il faut un littérateur avec des qualités de peintre ou un peintre avec un sentiment littéraire. » (*Ibid.*, p. 123).

picturales et associe au travail d'écriture les sensibilités du peintre : décrire, c'est « peindre les choses à l'imagination »²⁶⁹. « Réflexe inévitable », selon Adolphe Boschot, l'amateur d'arts procède dans ses chroniques comme dans ses fictions :

Critique d'art, Gautier, dans ses minutieux articles, continuait d'évoquer, sous les yeux des lecteurs, les peintures qu'il étudiait. Il faisait, selon son habitude, une « transposition d'art ». À la ressemblance du tableau du peintre, il écrivait un véritable « tableau à la plume ». [...] Devant les toiles des orientalistes (Marilhat, Dehodencq, Decamps, Fromentin et autre), il se complaisait (en imagination) à voyager en Orient ; il respirait l'air chaud tombant d'un azur implacable, plissait ses yeux de myope ébloui par le scintillement des murailles blanches, et son impression d'artiste-poète suscitait son prodigieux vocabulaire d'écrivain descriptif²⁷⁰. De fait, par un réflexe inévitable, il se préparait, il s'entraînait à écrire un roman oriental, rehaussé de décors magiques mais exacts, détaillés, comme s'ils étaient copiés d'après nature.²⁷¹

La nature est ici celle des toiles, la réalité orientale celle des artistes. Le voyage muséal profite au descripteur en tenant lieu de visite touristique véritable. Parmi les exemples pléthoriques de cette autorité de l'art sur le réel, la rédaction pittoresque du *Roman de la momie* procède précisément de ce voyage sédentaire au milieu des toiles de maîtres. Théophile Gautier puise son inspiration dans la peinture mais, au-delà, use d'un vocabulaire imagé pour structurer son récit en tableaux formels :

[...] [C]es touches vertes animaient et rafraîchissaient l'aridité solennelle du tableau.

(*Rdm*, I, p. 519).

Ces pavillons dépassaient de beaucoup la hauteur du pylône, et leur corniche évasée et crénelée de merlons s'arrondissait orgueilleusement sur la crête des montagnes libyques, dernier plan du tableau.

(*Rdm*, IV, p. 546).

²⁶⁹ *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle, Op. Cit.*, « Description ».

²⁷⁰ Le vocabulaire de Gautier, nous l'avons vu, « est inépuisable et [...] fait l'étonnement des connaisseurs par la précision et la distinction des nuances » : point de « descriptions vagues et ternes dont on se contentait auparavant. » Concernant cette « peinture écrite », Sainte-Beuve ajoute même que « ce qui paraît un tour de force n'en est pas un pour lui : on croirait que ce style savant et dont chaque mot a sa valeur de ton est des plus travaillés, il est improvisé et facile ; il coule de source. »

Charles Augustin SAINTE-BEUVE, *Les Nouveaux Lundis, Op. Cit.*, pp. 328-330.

²⁷¹ Adolphe BOSCHOT, « Introduction », pp. I-XXXVIII, in *Le Roman de la Momie*, Paris, Classique Garnier, 1971, p. XXIII-XXIV.

C'était un tableau charmant que ces belles femmes [...], dans ce cadre d'arbustes et de fleurs, au milieu de cette cour entourée de colonnes peintes de couleurs éclatantes, à la pure lumière d'un ciel d'azur [...].
(*Rdm*, VII, p. 571).

Le lexique technique et les effets de cadrage, alimentés de comparaisons explicites, soulignent davantage cette transposition artistique. Si la description de Thèbes emprunte largement à l'ouvrage de Feydeau²⁷², son organisation en plans picturaux permet d'attirer l'attention du lecteur et de diriger son regard sur chacun des composants de ce paysage littéraire :

Le cadre était d'ailleurs digne du tableau. Au milieu de verdoyantes cultures [...] se dessinaient, vivement colorés, des habitations de plaisance, des palais, [...] au fond, se découpait la gigantesque silhouette du palais de Rhamsès-Meïamoun [...]; plus au nord, les deux colosses [...], devant l'entrée de l'Aménophium, s'ébauchaient dans une demi-teinte bleuâtre, masquant à demi le Rhameséïum plus lointain et le tombeau en retrait du grand prêtre, mais laissant entrevoir par un de ses angles le palais de Ménéphta.

À l'horizon, [...] les montagnes libyques découpaient sur le ciel pur leurs dentelures calcaires [...].

Lorsqu'on se tournait vers l'autre rive, la vue n'était pas moins merveilleuse ; les rayons du soleil coloraient en rose, sur le fond vaporeux de la chaîne arabique, la masse gigantesque du palais du Nord. [...]

(*Rdm*, II, pp. 534-535).

La succession des prépositions locatives ordonne les éléments dans un espace savamment distribué et totalement investi, où rien n'échappe à la sagacité du descripteur. Gautier s'attarde volontiers sur les divers plans de ce tableau thébain saisissant de précision :

Devant le palais s'étendait une vaste esplanade descendant au fleuve par deux escaliers placés à ses angles ; au milieu, [...] une paire d'obélisques dont les pyramidions dépassant sa corniche découpaient leur pointe couleur de chair sur l'azur uni du ciel. En recul au-dessus de la muraille d'enceinte se présentait par sa face latérale le temple d'Ammon ; et plus à droite s'élevaient le temple de Khons et le temple d'Opht [...].

Plus loin s'ébauchaient vaguement dans une lumière rosée des corniches [...] et le palais du sud développait ses hautes parois colorées [...].

(*Rdm*, II, pp. 535-536).

²⁷² L'édition de référence, annotée par Pierre Laubriet, stipule que « la longue description panoramique de Thèbes est faite d'éléments empruntés au chapitre XI de l'*Histoire des usages funèbres* de Feydeau » Cf. Pléiade II, note 30 sqq., p. 1378.

Les effets de contrastes et de couleurs ponctuent cette peinture originale, où les constructions adverbiales produisent un effet de profondeur et de relief. Le découpage paysager focalise tour à tour le regard qui finit par embrasser le panorama égyptien. Quand l'œil saisit aussitôt le spectacle de la toile avant de s'intéresser à ses subtilités, l'écriture opère en suivant le chemin inverse. Les détails successifs restituent la topographie des lieux, et vont élargissant considérablement le champ de vision : « [...] au-delà, tant que la vue pouvait s'étendre, Oph se déployait avec ses palais [...] et de faibles lignes bleues indiquaient aux derniers plans la crête de ses murailles et le sommet de ses portes. » (*Rdm*, II, p. 536). La plume de l'écrivain du verbe se confond avec le pinceau de l'artiste des formes et des tons. Les personnages sont eux-mêmes peints, et non plus seulement décrits. Le maquillage recherche à nouveau la comparaison : « Cependant la petite main de la fille de Pétamounoph s'accrochait nerveusement au rebord du char. Ses joues avaient pâli sous la légère couche de fard dont Nofré les avait peintes [...]. » (*Rdm*, II, p. 536). Pharaon, quant à lui, est littéralement présenté comme un tableau, et n'a guère plus de mobilité : « [...] le Pharaon [...] avait lentement fixé sur elle son regard noir ; il n'avait pas tourné la tête, [...] pourtant ses prunelles avaient glissé entre ses paupières peintes du côté de Tahoser. » (*Rdm*, III, p. 545). Le recours à des formes et des techniques particulières de description proprement picturales inscrit ainsi l'action dans une spatialité engourdie, alimentée encore par l'immobilité et l'absence de mouvement propre à l'image.

L'écriture observe l'esthétique antique, circonscrite par les canons hiératiques à la surface des choses et des êtres²⁷³. Métaphore de la graphie égyptienne, à la fois image et signe, elle pétrifie les personnages comme le ferait l'art hiéroglyphique²⁷⁴. Lors même que la vie s'immobilise en peinture, le monde extérieur apparaît sensible, au mépris des personnages. Pharaon, « formidable comme les colosses de granit, ses images » (*Rdm*, X, p. 585), Pharaon, que les « merveilles [laissent] [...] insensible » (*Rdm*, IV, p. 555), « [porte] un cœur d'airain

²⁷³ « [...] [U]ne figure n'exprimait rien par le sentiment », peut-on lire dans le *Voyage de Vivant Denon (Voyage dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes du général Bonaparte, Op. Cit., p. 168)*.

²⁷⁴ Cf. Paolo TORTONESE, « Les hiéroglyphes, ou l'écriture de pierre », pp. 273-282, in *BSTG, L'Orient de Théophile Gautier*, n°12, 1990.

dans une poitrine de granit» (*Rdm*, XVI, p. 624). Le monde extérieur n'a pas davantage de profondeur : les « ombres souriantes qui se disaient des femmes [...] ne produisaient pas plus d'impression sur [lui] que les figures peintes des fresques. » (*Rdm*, XIII, p. 610). Plus avant, l'histoire est elle-même figée telle une œuvre d'art. Les descriptions hautement symboliques ponctuent l'action et occupent une place substantielle dans l'économie du texte : tout se passe comme si la trame du récit n'était finalement que prétexte à servir une ambition artistique plus profonde. Cette représentation de l'Égypte illustre l'artefact de l'écrivain, qui construit la terre des pharaons comme il l'a vue : sous forme de tableaux. Il a réalisé son voyage dans les musées et à travers les expositions qui envahissent le paysage artistique du XIX^e siècle. Son Égypte, il la connaît, il l'a admirée : c'est une Égypte esthétisée, déterminée par sa sensibilité, ses souvenirs littéraires et picturaux, enrichie par les connaissances partagées des archéologues, voyageurs et peintres de l'époque, qui prêtent au récit vraisemblance et couleur locale orientale. Le tableau, s'il inspire la plume, joue également un rôle essentiel dans la rhétorique descriptive. L'écriture est elle-même toute entière une métaphore picturale qui permet à l'auteur de saisir les objets comme le ferait le peintre. La manœuvre, afin de pallier aux imperfections de la seule description littéraire, vient confondre les arts, pour parfaire sa toile en la *figurant*. Dans cette perspective, la concordance entre la représentation de l'auteur et celle de son lecteur sera proportionnelle à la multiplication des référents évocateurs²⁷⁵. Le narrateur éprouve la perspicacité de son narrataire, requiert son attention et sa participation efficiente dans ce processus de *visualisation* scripturale : « Nous prions le lecteur de se souvenir d'un

²⁷⁵ Marc Eigeldinger assigne ainsi plusieurs fonctions à l'intertextualité picturale :

[...] la première est culturelle et esthétique, puisqu'elle se réfère à une autorité de la tradition ou de l'art contemporain. Elle revêt la valeur d'une caution et d'un stimulant à travers lesquels le narrateur engage la subjectivité de sa vision et de son interprétation, tout en cherchant à instaurer une complicité avec le lecteur par l'intermédiaire du référent plastique [...].

La deuxième fonction de l'allusion à l'œuvre picturale est descriptive parce qu'elle coïncide avec une évocation brève et qu'elle assume une valeur stratégique dans le texte. L'espace et pour une part le temps du récit orientent le choix des œuvres qui contribuent à fixer ou à esquisser le décor, le narrateur prenant garde à éviter les anachronismes ou les localisations gratuites. Il importe de maintenir la plausibilité, d'assurer la cohérence entre la situation spatio-temporelle du récit et le référent plastique.

Marc EIGELDINGER, « L'inscription de l'œuvre plastique dans les récits de Gautier », *Op. Cit.*, pp. 301-302.

certain lit de bois de citronnier, à pieds d'ivoire et à rideaux de cachemire blanc, qui se trouve vers le commencement de ce bienheureux volume ; qu'il y ajoute mentalement un second oreiller garni de point d'Angleterre, [...] qu'il fasse ruisseler sur la toile de Flandre les longs cheveux noirs de Fortunio avec les boucles blondes de Musidora [...], et le tableau sera complet. » (*Fortunio*, XXII, p. 706). *L'imagination* du lectorat, convoquée comme élément constitutif de la représentation littéraire, convertit les mots en *images*, le verbal en visuel, et, ce faisant, compense les infirmités optiques de l'écriture pour parachever les descriptions.

3. *Figuration et imagination*

Lamartine, dans son *Voyage en Orient*, relevait déjà les complexités de la représentation par l'écriture quand la peinture donne instantanément l'image à voir : « [...] il faudrait un volume pour décrire ce qu'un tableau dirait d'un regard [...]. »²⁷⁶ Une telle considération, parfaitement entendue, mérite cependant une attention toute particulière dans le traitement de *l'artifice de l'écrivain* :

[...] Un coup d'œil suffirait à saisir dans un tableau où l'artiste les aurait groupées autour de la table les diverses figures dont le dessin vient d'être donné ; on les y verrait avec les ombres, les lumières, les attitudes contrastées, le coloris propre à chacun et une infinité de détails d'ajustement qui manquent à cette description, cependant déjà trop longue, bien qu'on ait tâché de la faire la plus brève possible ; mais il fallait vous faire lier connaissance avec cette troupe comique tombée si inopinément dans la solitude du manoir de Sigognac. (*CF*, II, p. 669).

Bien qu'aussi sommaire que possible, si on en croit son auteur, la description s'étend tout de même sur plusieurs pages (pp. 663-669). Gautier y détaille successivement les physionomies de chacun de ses personnages afin de permettre, assure-t-il, de « lier connaissance » avec cette troupe (*Ibid.*). Pour ce faire, et pour

²⁷⁶ Alphonse DE LAMARTINE, *Souvenirs, Impressions, Pensées et Paysages pendant un Voyage en Orient*, *Op. Cit.*, p. 31.

que l'illusion opère, le parcours descriptif lui semble impératif ; il s'en excuserait presque, mais la conjonction souligne explicitement la nécessité de la construction : l'action ne peut commencer qu'une fois les personnages campés. La réception importe au point d'inclure fréquemment des adresses au lecteur : ce dernier, pris à partie, est comme ici ouvertement interpellé dans une majorité de récits, voyages ou fictions confondus. Le narrateur sollicite son concours pour parfaire la représentation. En outre, si Gautier affectionne les descriptions qui triomphent de la peinture par l'étendue de leur champ de considération et d'investigation, il déplore cependant l'immédiateté d'une vue d'ensemble et les techniques particulièrement illustratives qui gratifient l'art pictural²⁷⁷. Or, l'artifice narratif gautierien va précisément consister à dépasser cette difficulté en empruntant non seulement au vocabulaire visuel, mais en invitant également le lecteur à *se représenter* littéralement les choses, les êtres et les décors. Alain Montandon note ici que l'auteur « surmonte aux yeux du lecteur à l'imagination duquel il est fait appel, la difficulté d'une transposition linéaire pour souligner implicitement l'unité grandiose d'un ensemble cohérent où tout se tient. »²⁷⁸ Pour illustrer dignement ses propos, Gautier va jusqu'à introduire ses descriptions avec des formules aussi directes qu'évocatrices. « Figurez-vous » est ainsi répété pas moins de six fois dans *Quand on voyage*²⁷⁹, cinq dans *Loin de Paris*²⁸⁰, et ainsi dans l'ensemble de ses *Voyages* qui comptent chacun et sans exception de nombreuses occurrences. D'une part, l'impératif de la formule exhorte le lecteur en l'invitant à prendre littéralement part au processus de représentation, d'autre part, le verbe suppose un traitement qui, dans une perspective sémantique, permet de passer de l'abstraction de l'écriture à la réalisation de la *représentation*²⁸¹ : *figurer*, selon le *Trésor de la langue française*, c'est « Donner, d'un élément, une représentation [...] qui en rende perceptible (surtout à la vue) l'aspect ou la nature caractéristique, et

²⁷⁷ Delacroix notait dans son *Journal* : « [...] [L]e verbal est successif et le visuel, simultané. » (16 décembre 1843).

²⁷⁸ Alain MONTANDON, *La Cuisine de Théophile Gautier, Op. Cit.*, p. 32.

²⁷⁹ Respectivement pp. 47-56-106-118-123-127. Cf. Théophile GAUTIER, *Quand on voyage, Op. Cit.*

²⁸⁰ pp. 37-277-301-315-332. Cf. Théophile GAUTIER, *Loin de Paris, Op. Cit.*

²⁸¹ Modalité qui recoupe celle de la métastase selon Quintilien : « [...] ces [...] métastases [...] étaient employées par les anciens avec certaines précautions oratoires : Imaginez-vous voir, etc. ; ou bien : Ce que vous n'avez pu voir par vos yeux, vous pouvez du moins vous le représenter en esprit. » (*De l'Institution oratoire, Op. Cit.*, p. 327).

à la limite, l'existence particulière.»²⁸² Ce rapport à la vue est essentiel dans l'œuvre gautierienne. Lorsqu'il est à l'étranger, Gautier est tenu de restituer, à destination du lecteur sédentaire, le tableau²⁸³ qu'il observe ; si elle est d'usage dans les récits de voyage, cette nécessité de *figurer* par l'impératif se répète plus singulièrement dans ses fictions²⁸⁴. Dans « La Toison d'or », le narrateur se prête notamment au jeu de l'échange et de la mise en scène à la première personne :

[...] [N]ous vous servirons d'introducteur. — Nous vous ferons voir ce qu'il y a derrière les broderies de la fenêtre basse, [...]. Entrez après avoir soigneusement essuyé vos pieds, [...] frottez encore une fois vos semelles sur ce paillason de roseaux [...]. Regardez un instant ce doux et tranquille intérieur ; rien n'y attire l'œil ; tout est calme, sobre, [...].

[...] Figurez-vous Gretchen assise dans le grand fauteuil de tapisserie, [...] sa jolie tête penchée vers son ouvrage est égayée en dessous par mille reflets folâtres qui argentent de teintes fraîches et vaporeuses l'ombre transparente qui la baigne [...] ses joues dont le clair-obscur ne peut atténuer la fraîcheur ; la lumière, filtrée avec ménagement par les carreaux supérieurs, satine seulement le haut de son front, et fait briller comme des vrilles d'or les petits cheveux follets en rébellion contre la morsure du peigne.
(*Tdo*, III, pp. 792-794).

Le travail sur les ombres, les reflets et le clair-obscur apportent à l'écriture les propriétés visuelles de la peinture, et Gautier de conclure ce *tableau* : « Faites courir un brusque filet de jour sur la corniche et sur le bahut, [...] concentrez toute la clarté sur la tête, sur les mains de la jeune fille, et vous aurez une toile flamande du meilleur temps, que Terburg ou Gaspard Netscher ne refuserait pas de signer²⁸⁵. » (*Tdo*, III, p. 794). Le texte même se fait peinture, une toile que chacun peut visualiser d'après celle de l'artiste. L'évocation d'un lieu, d'un personnage ou d'un objet, au préalable convoqué par les images que l'auteur a étudiées et retenues, est une véritable représentation : en ce sens, il appartient au lecteur de

²⁸² Cf. Gérard GENETTE, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 207 :

[...] [E]ntre la lettre et le sens, entre ce que le poète a écrit et ce qu'il a pensé, se creuse un écart, un espace, et comme tout espace, celui-ci possède une forme. On appelle cette forme une figure, et il y aura autant de figures qu'on pourra trouver de formes à l'espace à chaque fois ménagé entre la ligne du signifiant et celle du signifié.

²⁸³ À la lumière de l'analyse précédente, il s'agit ici d'entendre le terme dans sa polysémie.

²⁸⁴ Voir également « Le Pied de momie » (p. 861) et *Fortunio* (III, p. 633).

²⁸⁵ La coupe apporte une touche de réalisme facétieuse : « [...] piquez une paillette sur le ventre des pots d'étain ; jaunissez un peu le christ, fouillez plus profondément les plis roides et droits des rideaux de serge, brunissez la pâleur modernement blafarde du vitrage, jetez au fond de la pièce la vieille Barbara armée de son balai [...] ». (*Ibid.*).

se reconnaître dans ce système figuré afin de puiser dans sa propre appréhension cognitive et dans sa propre réserve d'images. Interprétations nuancées qu'embrassent moins les arts figuratifs, comme formes artistiques qui montrent effectivement l'objet esthétique, résultante fidèle de l'imaginaire individuel et intime de l'artiste. Si Gautier demande au lecteur de se *figurer* les descriptions qu'il introduit, de se les *représenter*²⁸⁶, il le prie également d'*imaginer* : en l'interpellant sans ambages, le narrateur s'assure ainsi la participation active du narrataire, et s'en remet à l'imagination et à son potentiel. Il compte à la fois sur le pouvoir évocateur des mots et des comparaisons picturales, mais mise également sur les capacités de son lecteur à concevoir ces images :

Nous ne traçons ici qu'une ébauche rapide pour faire comprendre l'ordonnance de cette construction formidable avec ses proportions hors de toute mesure humaine. Il faudrait le pinceau de Martinn, le grand peintre des énormités disparues, et nous n'avons qu'un maigre trait de plume au lieu de la profondeur apocalyptique de la manière noire ; mais l'imagination y suppléera. (*NdC*, VI, pp. 768-769).

Pareille conclusion tend à repousser les limites de l'art pour l'intégrer dans le champ illimité de l'imagination. La référence à Martinn participe d'une forme de prétérition qui fonctionne comme un facteur esthétique. Le descripteur pose, détail après détail, les jalons précis qui seront le point de départ à la représentation ; mais « il fa[ut] que l'imagination ach[ève] cette ébauche » (*Spirite*, IV, p. 1133) ; il faut compenser l'écart entre peinture et écriture par l'*imagination* : « Au milieu de cette grande salle, imaginez une grande table [...] ; un surtout ciselé, figurant des chasses au tigre et au crocodile [...] occupe le milieu ; des assiettes du Japon et des vieux Sèvres, des verres [...] remplissent le reste de l'espace. » (*Fortunio*, I^{er}, p. 611). Les lieux et le décor sont précisément investis, et le lecteur n'a plus qu'à se laisser guider pour combler les lacunes de l'écriture, et former les images depuis les mots²⁸⁷. Si Gautier feint de ne pas décrire, il fait encore appel à la subjectivité de ce dernier, à ses souvenirs et à son expérience visuelle :

²⁸⁶ C'est ainsi que commence la description de l'*Eldorado* de Fortunio : « Représentez-vous une grande cour encadrée de colonnes torses de marbre blanc [...] ». (*Fortunio*, XXIV, p. 713).

²⁸⁷ L'importance du vocabulaire gautierien, outre qu'elle témoigne de la grande richesse culturelle de l'auteur, permet un emploi toujours juste et pertinent ; or, Gautier estime que l'évocation précise suggère à l'imagination : « Le seul mot de bayadère éveille dans les

Quant au reste du costume, nous ne le décrirons pas [...]. Vous pouvez seulement vous imaginer ce qu'il devait être en pensant aux chefs-d'œuvre des plus lyriques tailleurs de Paris, que vous avez admirés sur le dos de quelque merveilleux au concert, à la promenade ou ailleurs ; seulement, ajoutez-y mentalement une élégance divine, je ne sais quel laisser-aller aristocratique et nonchalant, une modestie pleine de sécurité et d'aplomb, [...] de plus, à l'index de la main gauche, un diamant d'une grosseur énorme, [...] et qui lançait à droite et à gauche de folles bluettes de lumière.
(*Fortunio*, 1^{er}, pp. 623-624).

L'écriture ne peut seule figurer, mais l'imagination l'accompagne et rend visible l'invisible : « Quoique Spirite fût invisible pour tout le monde, il est permis de se figurer le groupe charmant que formaient Malivert et son aérienne amie. » (*Spirite*, XV, p. 1220). L'artifice littéraire peut alors représenter l'idéal de chacun : il évoque mentalement, mais ne *figure* pas physiquement. Les images qu'il produit sont ainsi propres à chaque imaginaire :

Il arrive souvent, lorsqu'au bout d'un certain temps on confronte le souvenir avec l'image, que l'imagination a travaillé comme un peintre qui poursuit un portrait en l'absence du modèle, adoucissant les méplats, fondant les teintes, estompant les contours, et ramenant malgré lui le type à son idéal particulier.
(*Spirite*, IX, p. 1170).

Il appartient au lecteur de construire sa représentation idéale à partir des pistes descriptives laissées par l'auteur. Peinture narrative, « images à lire »²⁸⁸, selon le mot de Philippe Hamon, l'écriture peut alors prétendre à l'exhaustivité, quand la toile se voit limitée par son châssis qui découpe la scène. Le tableau isole, postule par son cadre même cet au-delà qui justifie la figuration :

Il n'y a qu'à *écrire* l'œuvre peinte ; il n'y a qu'à *écrire la statue*. [...] Par le biais de *l'imagination littéraire*, tous les arts sont nôtres. Un bel adjectif bien placé, bien éclairé, sonnait dans le juste accord des voyelles, et voilà une substance. Un trait de style, voilà un caractère, un homme. Parler, écrire ! Dire, raconter ! Inventer le passé ! Se souvenir la plume à la main, avec un souci avoué, évident de *bien écrire*, de *composer*, d'*embellir* [...].²⁸⁹

cerveaux les plus prosaïques [...] une idée de parfum et de beauté [...] ; l'imagination se met au travail [...]. » (Cf. « Les Bayadères », *La Presse*, 20 août 1838, repris dans *Caprices et zigzags*, *Op. Cit.*, p. 339).

²⁸⁸ Voir notamment Philippe HAMON, *Imageries, Littérature et image au XIX^e siècle*, *Op. Cit.*

²⁸⁹ Gaston BACHELARD, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948, p. 95.

La littérature, entendue comme art générique, jouit du rare privilège qui l'autorise à une synthèse des arts. En faisant appel à l'imagination, elle s'inscrit dans la dynamique d'une esthétique hybride qui articule ensemble toutes les formes d'expression artistique.

2. Des mots et camées

Les frontières entre les arts sont poreuses ; Gautier rappelle comment, à l'époque, les artistes se fréquentaient les uns les autres : « En ce temps-là, la peinture et la poésie fraternisaient. Les artistes lisaient les poètes et les poètes visitaient les artistes. »²⁹⁰ La proximité favorise les interactions : « [...] les peintres et les poètes vivaient familièrement ensemble, et c'étaient d'un art à l'autre d'incessants et profitables échanges. Le poète prenait quelquefois le crayon et le peintre la plume. On causait vers dans l'atelier et tableaux dans le cabinet. »²⁹¹ Pareil mouvement œcuménique contribue au développement d'une sensibilité pluridisciplinaire ; Gautier lui-même, qui n'a cessé de confondre les arts dans son œuvre, se réjouit de ce fructueux commerce. En 1836, il loue le *Saint Sébastien* du peintre Eugène Delacroix comme « la plus belle page du Salon » :

Son style est moderne et répond à celui de Victor Hugo dans les *Orientales* : c'est la même fougue et le même tempérament. — Le *Sardanapale* ressemble singulièrement au *Feu du ciel*, le *Massacre de Scio* à la *Bataille de Navarin* ; les deux odes sont peintes comme les deux toiles. Une crudité fauve et splendide fait ressortir tous les tons, la touche a l'ardeur furieuse de la phrase. Il me semble voir défiler à travers les strophes, des troupeaux de cavales balayant le sol de leurs crinières rousses ; la peinture m'a fait l'effet de piaffer et de hennir.²⁹²

²⁹⁰ Théophile GAUTIER, « Eugène Delacroix », « Quarante portraits romantiques », in *HdR*, p. 413.

²⁹¹ Théophile GAUTIER, « Nécrologie de Louis Boulanger en annexe à la "Revue des théâtres" », *Le Moniteur universel*, 11 mars 1867.

²⁹² « Salon de 1836 », *Ariel*, 13 avril 1836.

L'illusion est parfaite : elle réalise le modèle artistique au point d'animer la toile et de colorer l'écriture. L'analogie avec Hugo, maître incontesté, recoupe plus largement celle du mélange des arts. De l'écrivain adulé, Gautier écrira plus tard : « Victor Hugo, s'il n'était pas poète, serait un peintre de premier ordre »²⁹³ ; quant à Delacroix, « S'il exécutait en peintre, il pensait en poète, et le fond de son talent est fait de littérature. »²⁹⁴ Cet heureux mariage des techniques artistiques est caractéristique du cénacle romantique, dont les deux artistes sont les figures emblématiques²⁹⁵. En 1838, Gautier parle même de Delacroix comme du « roi de l'école *romantique* » avant de s'excuser de l'emploi de l'adjectif « (pardon du mot) »²⁹⁶ ; si la parenthèse lui semble nécessaire, c'est qu'il se défie de l'acception moderne, éventuellement préjudiciable, du terme. La rupture est alors moins entre deux écoles qu'entre deux façons de penser le romantisme. En réaction au romantisme engagé, à son culte du moi et à ses excès imités d'un Lamartine ou d'un Musset, un groupe de poètes s'écarte des aspects subjectifs du mouvement pour travailler la perfection formelle. À leur tête, Gautier, contestant les visées utilitaires ou morales de ce dernier, prône la gratuité de l'art et l'exigence absolue de son inutilité. Au romantisme social, il répond par un romantisme esthétique : point d'épanchement lyrique ni de considérations politiques, mais un travail astreignant de la forme. Le culte de la Beauté, exempt de toute trivialité, doit être le dessein exclusif de l'artiste : « L'art », écrit-il, « existe par lui-même et moralise par sa seule beauté. »²⁹⁷

²⁹³ Théophile GAUTIER, « Vente du mobilier de M. Victor Hugo » (1852), « Quarante portraits romantiques », in *HdR*, p. 219.

²⁹⁴ Théophile GAUTIER, « Eugène Delacroix », « Quarante portraits romantiques », in *HdR*, p. 413.

²⁹⁵ D'ailleurs, à suivre Daniel Jovard, devenir romantique, c'est « pass[er] [...] à l'hugolâtrie la plus cannibale et la plus féroce. » (*JF*, p. 80) Voir aussi le personnage de Rodolphe dans « Celle-ci et celle-là » (*JF*, p. 90).

Outre l'admiration inconditionnelle de Gautier pour Hugo, notons également sa profonde estime quant au travail de Delacroix : il est de tous les peintres celui qu'il cite le plus, et auquel il consacre les plus longues critiques (*Cf. CG*, II, pp. 334-335).

²⁹⁶ Théophile GAUTIER, « Exposition du Louvre », *La Presse*, 22 mars 1838.

²⁹⁷ Théophile GAUTIER, *La Presse*, 6 mars 1848, repris dans *l'Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 5^{ème} série, Paris, Hetzel, 1859, p. 241.

1. Les arts pour « L'Art », *Éléments d'introduction*

Avant de s'éteindre, le 23 octobre 1872, Gautier n'eut pas le temps, cet ennemi, de mener à bout son *Histoire du Romantisme*. Il parvint toutefois, avec le recul des décennies, à retranscrire l'état moral de la jeunesse de l'époque romantique. Dans cette *Histoire* inachevée, Gautier revient sur l'événement de la première d'*Hernani* ; recruté à l'époque par Nerval, il est « investi du commandement d'une petite escouade répondant au mot d'ordre *Hierro* » : « Cette soirée devait être, selon nous et avec raison, le plus grand événement du siècle, puisque c'était l'inauguration de la libre, jeune et nouvelle Pensée sur les débris des vieilles routines, et nous désirions la solenniser par quelque toilette d'apparat, quelque costume bizarre et splendide faisant honneur au maître, à l'école et à la pièce. »²⁹⁸ Le 25 février 1830, pour la première du drame hugolien, Gautier s'engage aux côtés de son ami Gérard de Nerval et de Pétrus Borel dans la bataille d'*Hernani*, arborant son gilet rouge qui fera date²⁹⁹. La bataille est esthétique : devant les « crânes académiques et classiques »³⁰⁰, la jeunesse romantique porte les cheveux longs³⁰¹ et revendique la liberté artistique. Quelques cinq ans plus tard, dans sa préface manifeste de *Mademoiselle de Maupin*, le jeune romancier se gausse des moralistes « imbéciles », qui ne sont sous sa plume que « crétins » et « goîtreux » (*MM*, « Préface », p. 227), et condamne le « style utilitaire » des critiques, « pauvres gens qui [ont] le nez court à ne pouvoir le chausser de lunettes, et cependant n'y vo[ient] pas aussi loin que leur nez. » (*Idid.*). Seule importe, selon

²⁹⁸ Théophile GAUTIER, « La légende du gilet rouge », in *HdR*, p. 129.

²⁹⁹ Il revient lui-même sur l'événement, non sans quelque fierté, sur la fin de sa vie : *Ibid.*, pp. 127-128.

³⁰⁰ Théophile GAUTIER, « Première représentation d'*Hernani* », in *HdR*, p. 140.

³⁰¹ Théophile GAUTIER, « La légende du gilet rouge », in *HdR*, p. 133 :

Oui, nous les regardâmes avec un sang-froid parfait toutes ces larves du passé [...], tous ces ennemis de l'art, [...] et nous sentions dans notre cœur un sauvage désir de lever leur scalp avec notre tomahawk pour en orner notre ceinture ; mais à cette lutte, nous eussions couru le risque de cueillir moins de chevelures que de perruques ; car si elle raillait l'école moderne sur ses cheveux, l'école classique, en revanche, étalait au balcon et à la galerie du Théâtre-Français une collection de têtes chauves [...]. Cela sautait si fort aux yeux, qu'à l'aspect de ces moignons glabres sortant de leurs cols triangulaires [...], un jeune sculpteur [...] s'écria [...] : « À la guillotine, les genoux ! »

lui, la recherche de la beauté qui doit être l'unique dessein de l'artiste : « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid [...]. » (*Ibid.*, p. 230). La tournure impersonnelle tient de l'aphorisme avec sa négation restrictive, son adjectif globalisant et son présent omni temporel ; quelque fameuse soit elle, elle fonde et synthétise toute l'esthétique de l'auteur de *Mademoiselle de Maupin*. Ce principe de l'inutilité et de l'autonomie de l'art, cette critique de la vertu, ébranle les esprits de l'époque, notamment celui d'un Mirecourt indigné : « Voilà le véritable livre à craindre, le livre dont chaque phrase est un sophisme et qui pose la débauche en reine au milieu des pompes littéraires les plus éclatantes [...]. *Mademoiselle de Maupin*, jamais ! »³⁰²

Deux plus tard, c'est dans *Fortunio* que Gautier évoque la vie artistique : « Quant à l'état des arts, il est loin d'être éblouissant [...]. — Il y a cependant à Paris un poète, dont le nom finit en *go*, qui m'a paru faire des choses assez congrument troussées [...]. » (*Fortunio*, XXVI, p. 728). Bien que leurs engagements demeurent différents, l'admiration de Gautier pour le poète ne se démentira jamais : sa poésie n'est pas, comme celle de Victor Hugo, une poésie révolutionnaire³⁰³, mais il partage avec lui le même idéal de la liberté de l'art. Si certains écrivains, Lamartine en tête, jouent un rôle important lors des révolutions de 1830 et de 1848, Gautier n'est toutefois pas le seul³⁰⁴ à ignorer les mouvements contestataires. Comme il le versifie dans la « Préface » de son recueil poétique, il éprouve une profonde indifférence pour l'agitation politique de l'époque :

³⁰² Eugène DE MIRECOURT, *Théophile Gautier, Op. Cit.*, pp. 53-54.

Plus haut, il reconnaît le talent de Gautier, mais dénonce déjà l'ouvrage : « Consacrer un talent réel, incontestable, un génie descriptif merveilleux, une prose colorée, saisissante, riche en images, pleine d'élégance et de verve à broder sur un canevas semblable, c'est un crime [...]. » (p. 52)

³⁰³ L'année de parution de la première édition du recueil *Émaux et Camées*, en 1852, Hugo est banni de France par décret. Les éditions vont se succéder (pas moins de six), jusqu'à celle de 1884 chez Charpentier.

³⁰⁴ Comme l'évoque Michel Brix dans son introduction sur « la problématique du romantisme français », la réponse à la question liminaire : « qu'est-ce que le romantisme ? » est moins évidente qu'il n'y paraît : « Ni l'engagement politique, ni le refus de celui-ci, ne paraissent constituer des caractères spécifiquement romantiques », Cf. Michel BRIX, *Le romantisme français, esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Louvain-Namur, Éditions Peeters, Collection d'études classiques, Société des Études Classiques, 1999, p. 15.

Sur le sujet, voir également l'article de Franck RUBY, « Théophile Gautier et la question de l'Art pour l'Art », pp. 3-13, in *BSTG*, n°20, 1998.

Comme Goethe sur son divan
À Weimar s'isolait des choses
Et d'Hafiz effeuillait les roses,

Sans prendre garde à l'ouragan
Qui fouettait mes vitres fermées,
Moi j'ai fait *Émaux et Camées*.

Ni engagé, ni moraliste, il est un esthète au service de l'art qui célèbre le culte du travail. Ses *Émaux et camées* exaltent une poésie de la matière, ancrée dans la solidité du matériau : l'émail, substance éponyme du recueil, est réputé pour sa résistance et la qualité de ses couleurs inaltérables ; les camées suggèrent les métaphores sculpturales qui fondent le parti-pris artistique de l'écriture gautierienne. La glyptique établit une analogie entre la sculpture et la poésie. Le poème « *L'Art* »³⁰⁵ propose notamment, dans une dimension *quasi* argumentative, une poétique qui redéfinit les motivations esthétiques de l'écriture³⁰⁶. Gautier y dispense une exhortation pour engager l'artiste au travail de la forme³⁰⁷. Face à ses

³⁰⁵ Voir l'analyse de Peter Whyte sur le poème et ses versions antérieures, in Peter WHYTE, « "L'Art" de Gautier : genèse et sens », in *Relire Théophile Gautier : le plaisir du texte*, Études réunies et présentées par Freeman G. Henry, Amsterdam, Éditions Rodopi, 1998, pp. 119-139.

³⁰⁶ Au point d'ailleurs que Gautier lui réservait une place de choix dans son recueil et, alors en Russie, s'agaçait de constater que sa demande n'avait pas été respectée par l'éditeur Auguste Poulet-Malassis : « Cet étourdi de Poulet-Malassis (pullus gallinaceus male sedens) [...] n'a pas mis [...] la pièce intitulée *l'Art* à la place indiquée ; elle devait [...] clore le volume dont elle réserve l'idée. Sauf cela, c'est parfait ! »

Théophile Gautier à Ernest Feydeau, Saint-Pétersbourg, le 11 février 1859. Cf. *CG*, VII, p. 106.

³⁰⁷ Dans *Le degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes parle de cette conception vertueuse du travail comme d'un besoin de « justification » :

[...] [V]ers 1850, il commence à se poser à la Littérature un problème de justification : l'écriture va se chercher des alibis ; et précisément parce qu'une ombre de doute commence à se lever sur son usage, toute une classe d'écrivains soucieux d'assumer à fond la responsabilité de la tradition va substituer à la valeur-usage de l'écriture, une valeur-travail. L'écriture sera sauvée non pas en vertu de sa destination, mais grâce au travail qu'elle aura coûté. Alors commence à s'élaborer une imagerie de l'écrivain-artisan qui s'enferme dans un lieu légendaire, comme un ouvrier en chambre et dégrossit, taille, polit et sertit sa forme, exactement comme un lapidaire dégage l'art de la matière, passant à ce travail des heures régulières de solitude et d'effort : des écrivains comme Gautier (maître impeccable des Belles Lettres), Flaubert (rodant ses phrases à Croisset), Valéry (dans sa chambre au petit matin), ou Gide (debout devant son pupitre comme devant un établi), forment une sorte de compagnonnage des Lettres françaises, où le labeur de la forme constitue le signe et la propriété d'une corporation.

détracteurs, et comme en réponse à une objection implicite, la première strophe débute par un « oui » inaugural qui situe d'emblée sa thèse au cœur d'un débat :

Oui, l'œuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle
Vers, marbre, onyx, émail.³⁰⁸

L'assertion, appuyée par un comparatif de supériorité, et le rejet au troisième vers de l'adjectif « rebelle », rendent compte de la difficulté du labeur. La rime équivoquée suggère que la beauté est *dans* le référent de l'épithète : elle le rend visible, sensible, et pas seulement intelligible. Gautier veut clairement signifier l'étendue des contraintes prosodiques que doit affronter l'artiste. Sa conception du « poète-artisan » est proche de la définition originelle du poète : littéralement « auteur, créateur », « fabricant, artisan »³⁰⁹, son « travail » de versification est exigeant, comme l'exprime l'accent mis sur le mot de la rime. Il n'est pas d'art facile, puisque le beau naît dans la difficulté : sa supériorité est proportionnelle au travail de l'artiste. L'asyndète du dernier vers réunit ensemble des disciplines différentes : tel un sculpteur et son œuvre, le poète doit travailler la forme écrite. L'apprentissage de techniques spécifiques permet d'approcher la perfection formelle de l'écriture pour approcher à son tour la perfection formelle de l'idéal. L'échange artistique est ainsi au cœur du propos gautierien, et la circulation des esthétiques fondamentale à la représentation de la beauté. L'entreprise poétique, picturale ou sculpturale, relève d'un même travail de la matière :

Sculpte, lime, cisèle ;
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant !³¹⁰

La première et la dernière strophes se répondent. Ces vers clôturent le recueil et leur conclusion est sans équivoque : l'œuvre doit être le fruit d'un travail laborieux,

Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Éléments de sémiologie*, Paris, Éditions Gonthier, 1965, p. 55.

³⁰⁸ *Œuvres poétiques complètes, Op. Cit.*, p. 571.

³⁰⁹ Cf. *Dictionnaire Historique de la langue française, Op. Cit.*, « Poète ».

³¹⁰ *Œuvres poétiques complètes, Op. Cit.*, p. 572.

souligné par les impératifs successifs. La poésie se fait matière, le poète se fait statuaire. Les métaphores sculpturales manœuvrent pour inscrire l'art poétique dans le temps. Cette éternité, il la trouve dans la solidité du matériau : réfractaire à la taille, il témoigne du travail de l'artiste ; mais cette résistance est aussi l'assurance de sa pérennité. « Nous aimons à voir la même pensée ciselée dans le marbre ou dans le vers, —deux matières également dures à travailler, mais les seules qui gardent éternellement la forme qu'on leur confie. »³¹¹ Ciseler ses vers est pour le poète le moyen de défier le temps et de réfuter son entropie grâce à l'immutabilité de la matière : « [...] d'ailleurs il est des choses qui ne peuvent s'écrire qu'en marbre », lit-on dans « Le Roi Candaule » (III, p. 973). La poésie, comme la statuaire, exige un travail et une technicité particulière pour élever la forme au niveau du Beau ; en mariant les techniques, Gautier vise à la représentation de cet idéal.

2. Une œuvre d'arts : pour une synesthésie artistique

Les arts plastiques participent au travail d'écriture en tant que leur union renouvelle et élargit leurs domaines de prédilection respectifs. En interagissant les uns avec les autres, ils s'unissent pour réaliser l'idéal esthétique ; ce faisant, ils singularisent et enrichissent l'expression :

Cette immixtion de l'art dans la poésie a été et demeure un des signes caractéristiques de la nouvelle École, et fait comprendre pourquoi ses premiers adeptes se recrutèrent plutôt parmi les artistes que parmi les gens de lettres. Une foule d'objets, d'images, de comparaisons, qu'on croyait irréductibles au verbe, sont entrés dans le langage et y sont restés. La sphère de la littérature s'est élargie et renferme maintenant la sphère de l'art dans son orbe immense.

Telle était la situation de nos esprits ; les arts nous sollicitaient par les formes séduisantes qu'ils nous offraient pour réaliser notre rêve de beauté [...].³¹²

³¹¹ Théophile GAUTIER, « Salon de 1845. Huitième article », *La Presse*, 18 avril 1845.

³¹² Théophile GAUTIER, « Le Petit Cénacle », in *HdR*, p. 72.

L'art suprême serait dans l'alliance des différentes et complémentaires expressions des arts plastiques. Dans une véritable dépense artistique, Gautier croque, image et modèle, sensiblement déterminé à imprégner la rétine du lecteur. C'est dans l'union délicate des arts que réside la véritable représentation : écriture, peinture et sculpture se rejoignent pour ne former qu'un seul art, puissamment évocateur. Le beau fait appel aux sens et, pour être représenté, fédère les arts : « Quand je vois quelque chose de beau », écrit d'Albert, « je voudrais le toucher de tout moi-même, partout et en même temps. Je voudrais le chanter et le peindre, le sculpter et l'écrire, en être aimé comme je l'aime ; je voudrais ce qui ne se peut pas et ce qui ne se pourra jamais. » (*MM*, VIII, p. 361). Comme ce dernier, le poète souhaite activer la sensorialité absolue par l'expérience de la fusion des arts, par une manœuvre faisant appel à l'œuvre d'art totale. C'est en cherchant à dépasser son propre domaine de représentation esthétique que l'artiste crée le beau. Par suite d'une subtile synesthésie d'ordre artistique, Gautier parvient à confondre les techniques : « [...] Maître aux doigts ensorceleurs/ En assemblant des mots Il créait des couleurs ! »³¹³ La synesthésie fait des mots des couleurs³¹⁴, des vers de la musique³¹⁵. Hoffmann évoquait déjà le phénomène de synopsie, ou l'audition colorée, dans une « Soirée musicale » où les « notes [...] vivantes » « étincel[laient] »³¹⁶. Dans « Celle-ci et celle-là », le prestige de l'ivresse motive

³¹³ Félix FRANK, *Le Magicien*, in *Le tombeau de Théophile Gautier*, François Brunet ed, Paris, Champion, 2001, p. 107.

³¹⁴ « On a beau faire : le bonheur est blanc et rose ; on ne peut guère le représenter autrement » (*MM*, IV, p. 314).

³¹⁵ Cf. *Spirite*, XIII, p. 1204 : « Bientôt elle se remit au piano et fit jaillir du clavier une mélodie d'une puissance et d'une douceur incomparables, où Guy reconnut une de ses poésies, - celle qu'il aimait le mieux, - transposée de la langue du vers dans la langue de la musique. C'était une inspiration dans laquelle, dédaigneux des joies vulgaires, il s'élançait d'un essor désespéré vers les sphères supérieures où le désir du poète doit être enfin satisfait. »

³¹⁶ E.T.A HOFFMANN, *Les Souffrances musicales du maître de chapelle Jean Kreisler*, in *Contes fantastiques*, traduits par Loève-Veimars, Tome XII, Paris, Eugène Renduel, 1830, p. 200.

Voir également, dans ses *Fantaisies à la manière de Callot*, la fin particulièrement explicite de *Kreisleriana* : « Le musicien, c'est-à-dire celui dans l'âme duquel la musique parvient à être claire, limpide, consciente, le musicien est entouré partout d'harmonie et de mélodie. Ce n'est point par une image vide, ou une allégorie, que le musicien dit que, pour lui, couleurs, lumières et parfums sont des sons et qu'en leur combinaison il perçoit un merveilleux concert. »

E.T.A HOFFMANN, *Kreisleriana*, Traduction d'Albert Béguin, in *Romantiques allemands*, Édition présentée et annotée par Maxime Alexandre, Tome I, Paris, Nrf Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, p. 972.

l'exaltation sensorielle d'un Rodolphe qui, « passablement aviné » (*JF*, p. 85), « apercevait vaguement les notes de musique sous la forme de scarabées de diverses couleurs, voltigeant et sautellant par la salle, le long des cintres et des corniches, et rendant un son clair lorsqu'elles frappaient le mur de leurs élytres, à peu près comme les hannetons lâchés dans une chambre qui fouettent les carreaux de leurs ailes, et se vont cogner au plafond avec un tintamarre horrible. » (*JF*, p. 86). Après son personnage, c'est Gautier lui-même qui décrit son expérience sous l'emprise du hachich ; dans *La Presse* du 10 juillet 1843, il revient sur ses sensations auditives colorées :

Mon ouïe s'était prodigieusement développée ; j'entendais le bruit des couleurs. Des sons verts, rouges, bleus, jaunes, m'arrivaient par ondes parfaitement distinctes. Un verre renversé, un craquement de fauteuil, un mot prononcé tout bas, vibraient et retentissaient en moi comme des roulements de tonnerre. Chaque objet effleuré rendait une note d'harmonica ou de harpe éolienne. Je nageais dans un océan de sonorité, où flottaient, comme des flots de lumière, quelques motifs de *Lucia* ou du *Barbier*.

L'hallucination le transporte vers le « paradis intellectuel » qu'il évoquera un an plus tard. Les drogues sont envisagées comme une ouverture sur des mondes nouveaux et des appréhensions sensorielles inexplorées³¹⁷ : « Un jour, j'avais pris du hachich, c'est-à-dire une cuillerée de paradis sous la forme d'une pâte verte. Je fis les rêves les plus bizarres : j'entendis des fleurs qui chantaient, je vis des phrases de musique bleues, vertes, et rouges, qui sentaient la vanille. »³¹⁸ L'expérience multi sensorielle n'est pas spécifique aux drogues : la poétique gautierienne concourt également au même résultat. La synesthésie, quand elle n'est pas induite par quelque consommation de hachich, se fait artistique ; il s'agit littéralement d'*halluciner* le lecteur³¹⁹ :

Sur la synesthésie, consulter l'article de Hervé-Pierre Lambert, « La synesthésie : vues de l'intérieur », in *Épistémocritique*, Volume VIII, Printemps 2011, accessible en ligne sur : <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article210>

³¹⁷ Sur le sujet, voir Max MILNER, *L'imaginaire des drogues, de Thomas de Quincey à Henri Michaux*, Gallimard, Nrf, 2000.

³¹⁸ Théophile GAUTIER, *Caprices et Zigzags*, *Op. Cit.*, p. 158.

³¹⁹ Gaston Bachelard parle de « lecteurs [...] "haschisés" [...] par délégation littéraire » : « [...] nous, tranquilles lecteurs, [...] n'entendrions pas les couleurs frissonner si le poète n'avait su nous faire écouter, sur-écouter. »

Cf. Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, PUF, 2007, p. 164.

Il y a, c'est presque superflu de le dire, une partie musicale dans les vers qui échappe quand on ne lit qu'avec les yeux, à moins d'être du métier ; car alors on perçoit par l'œil le son d'un vers, comme un compositeur entend bruire et chanter les notes muettes d'une partition [...].³²⁰

L'art, faisant appel aux sens sous une forme plurielle, produit ainsi les mêmes effets stupéfiants que les psychotropes. Mêler les disciplines artistiques, c'est leur permettre de se compléter les unes les autres et de converger ensemble vers l'objectif commun de la représentation absolue. Ce sentiment d'un art suprême, comme expression quintessenciée des arts, est alors largement répandu parmi les romantiques. Dans une lettre à Berlioz, citée par Baudelaire dans son *Art romantique*, Wagner exprime ce désir d'une œuvre d'arts qui supplée aux limites de chacun d'eux séparément :

Je reconnus, en effet, que précisément là où l'un de ces arts atteignait à des limites infranchissables, commençait aussitôt, avec la plus rigoureuse exactitude, la sphère d'action de l'autre ; que, conséquemment, par l'union intime de ces deux arts, on exprimerait avec la clarté la plus satisfaisante ce que ne pouvait exprimer chacun d'eux isolément [...].³²¹

De fait, Gautier se prête volontiers aux agréments de l'art dans sa diversité : écriture, peinture, sculpture, mais également critique d'art au sens le plus large du terme. Par nécessité financière sans doute plus que par volonté cachée³²², ce touche-à-tout artistique se tourne aussi vers la rédaction de ballets ; six livrets de ballets seront représentés —quand au moins six autres ont également été rédigés— : *Giselle* ou *Les Willis* (1841), *La Péri* (1843), *Pâquerette* (1851), *Gemma* (1854), *Yanko le bandit* (1858) et *Sacountala* (1858)³²³. Dans son étude sur les

³²⁰ Théophile GAUTIER, *Le Moniteur universel*, 25 février 1867 (cité dans *CG*, XII, p. 273).

³²¹ Charles Baudelaire, *L'Art romantique*, *Op. Cit.*, p. 223.

³²² Cf. Stéphane GUEGAN, *Théophile Gautier*, Gallimard, Nrf "Biographies", 2011, p. 197 : *Giselle* appartient de plein droit à la trajectoire de Gautier : vie, esthétique et besoins d'argent incessants. Un ballet à succès assurait de jolis revenus à son auteur, en France comme à l'étranger, et sa rédaction nécessitait peu de temps. Le genre, en revanche, n'était guère conforme à la dignité de l'homme de lettres épris d'absolu. Imagine-t-on Hugo ou Lamartine écrivant pour les ballerines de l'Opéra ? Même Musset ne s'y risqua pas. Contrairement à eux, nécessité faisant loi, Gautier eut à descendre très souvent de son rang de poète. Il ne revendiqua d'ailleurs cette nouvelle paternité qu'avec beaucoup de discrétion dans un premier temps.

³²³ Sur l'esthétique de la danse chez Gautier, voir François Brunet, *Théophile Gautier et la danse*, Paris, Honoré Champion, 2010.

sources des ballets gautieriens, Edwin Binney s'interroge sur ces rédactions, et les interprète comme le reflet du désir d'embrasser certaines tendances de l'époque :

Il appréciait les qualités plastiques du corps d'une danseuse à la manière d'un sculpteur. Enfin, quoique à un degré moindre, et il en convenait, il avait un certain sens musical. Ce n'est pas qu'il ait été indifférent à la musique, mais simplement qu'il était plus attiré par les autres arts. [...] Il se trouve à mi-chemin entre Lamartine et Hugo d'un côté, Banville et Mallarmé de l'autre. Ses véritables contemporains étaient Nerval, Baudelaire et Flaubert, tous romantiques comme lui, tous tournant leurs efforts vers un autre mode d'expression. Au temps où les auteurs ont mis tous leurs soins à transposer et associer les arts, à en faire une synthèse, ne pouvait-on pas alors trouver dans l'intérêt qu'il portait au ballet une forme de cette tendance importante ?³²⁴

L'esthète est polygraphe : il apprécie dans « la littérature des jambes »³²⁵ un certain mariage des arts. Constance Gosselin Schick, dans un article sur « L'invitation à la danse » chez Gautier, s'appuie sur cette même étude, ainsi que sur celle de Serge Lifar —lui-même danseur et chorégraphe—, et, citant ce dernier : « [...] "c'est surtout [le] goût premier [de Gautier] pour la peinture qui l'a orienté" vers la danse. »³²⁶ Plus loin, elle ajoute que la danse « le séduit par son côté sculptural, plastique et pittoresque »³²⁷, et de s'interroger sur les singularités d'un Gautier qui « fait danser la sculpture et la peinture »³²⁸. Le *Dictionnaire de la danse* avance un argument similaire, selon lequel « Théophile Gautier [...] [ne] s'intéresse[rait] au ballet [qu']en tant qu'art plastique, fasciné par la transfiguration que la danse impose aux corps, par ses mouvements dont la finalité ne réside pas dans la fonctionnalité du déplacement ou dans la reproduction du réel, mais dans la gratuité d'une gestuelle dictée par l'esthétique. »³²⁹ L'inutilité de la beauté alliée à la perfection de la forme fondent précisément les principes de la

³²⁴ Edwin BINNEY, *Les Ballets de Théophile Gautier*, Paris, Librairie Nizet, 1965, p. 379.

³²⁵ Cf. « [...] [L]a littérature des jambes n'est guère discutable », *La Presse*, 1837, et l'année suivante : « Il paraît que la littérature des jambes est la plus difficile de toutes, car personne n'y peut réussir... » *La Presse*, 1838 ; repris dans *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 1^{ère} série, Paris, Hetzel, 1858, pp. 38 et 174.

³²⁶ Constance GOSSELIN SCHICK, « L'invitation à la danse », in *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, n°55, 2003, p. 486.

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ *Ibid.*, p. 488.

³²⁹ Et ajoute que « De 1836 à sa mort, il est le chroniqueur fidèle de l'actualité chorégraphique dans la presse parisienne, laissant un témoignage précieux sur cette période. » (*Écrits sur la Danse*, chroniques choisies, présentées par Ivor Guest, Actes Sud, 1995).

Cf. Sylvie JACQ-MIOCHE, « Théophile Gautier », in *Dictionnaire de la danse*, Larousse, 1999.

conception gautierienne de l'art : le rythme et la musique du ballet recoupant ceux de la poésie³³⁰, la danse ne pouvait dès lors échapper à la plume prodigue de celui qui aime à croiser les disciplines —dont aucune ne lui sera restée étrangère. Dans le cadre d'une étude sur la représentation, cette aspiration à rechercher les mérites respectifs de chacun des arts est particulièrement révélatrice de la poétique de l'écrivain ; car toute discipline artistique sollicite des sens précis :

Chaque art correspond à certain ordre de sujets que seul il peut rendre : la sculpture exprime la forme ; la peinture, la forme et la couleur ; la poésie, la forme, la couleur, le son et la pensée ; la musique, le nombre, le ton, l'infini et l'indéfini, le pressentiment de ce qui n'est pas et la mémoire de ce qui n'a jamais été ; la danse, la plastique et le rythme du mouvement et, pourquoi ne pas le dire ? La volupté physique et la beauté féminine.³³¹

Si Gautier s'est distingué des romanciers de son époque par l'écriture de nombreux ballets, c'est que la danse ajoute le mouvement et l'incarnation en mouvement. Elle exprime la beauté en empruntant des chemins qui lui sont propres, et que l'auteur, dans sa quête artistique, n'hésite pas à arpenter. L'écriture clamera son appartenance plurielle à toutes les formes d'art et ne cessera jamais de revendiquer ce dessein :

C'est qu'à proprement parler, nous ne sommes pas un homme de lettres, et ce défaut, que nous confessons, se trouve être presque un mérite pour l'œuvre que nous allons entreprendre. Épris, tout enfant, de statuaire, de peinture et de plastique, nous avons poussé jusqu'au délire l'amour de l'art ; —arrivé à l'âge mûr nous ne nous repentons nullement de cette belle folie ; nous lui avons dû et nous lui devons encore les moments les plus heureux : c'est par elle que nous valons quelque chose [...].³³²

³³⁰ En 1863, les frères Goncourt rapportaient dans leur *Journal* une discussion entre Gautier, Sainte Beuve et Hippolyte Taine :

TAINÉ. — C'est, je crois, maintenant, que vous appelez poésie : peindre un clocher, un ciel, faire voir des choses enfin. Pour moi ce n'est pas de la poésie, c'est de la peinture.

GAUTIER. — Taine, vous me semblez donner dans l'idiotisme bourgeois. Demander à la poésie du sentimentalisme... ce n'est pas ça. Des mots rayonnants, des mots de lumière... avec *un rythme et une musique, voilà ce que c'est, la poésie...*

Journal des Goncourt, Mémoires de la vie littéraire, II, Op. Cit., p. 123.

Nous soulignons à dessein cette définition de la poésie qui explicite les correspondances entre les deux arts.

³³¹ Théophile GAUTIER, *La Presse*, 16 janvier 1855.

³³² Théophile GAUTIER, *L'artiste*, Sixième Série, Tome Troisième, Paris, Aux Bureaux de l'Artiste, 1857, p. 4. (14 décembre 1856).

La valeur est dans cette diversité, dans cet élargissement artistique. Rendre le beau avec des mots n'est pas suffisant pour Gautier, artiste épris des formes : il faut figurer, esquisser, montrer³³³ ; il faut représenter pour signifier. L'art du portrait et de la description est essentiellement guidé par cette volonté de créer du beau, de donner vie à ce monde de l'idéal. À travers une subtile alliance artistique, il s'agit bien de créer un espace imaginaire prégnant où se construit la représentation esthétique, dessein absolu de l'artiste : car l'art doit être l'unique but de l'art.

3. *La théorie Parnassienne*

Lorsque paraît, en 1866, le premier volume du *Parnasse contemporain*, Gautier est déjà considéré comme le théoricien de l'art pour l'art. Près de vingt ans plus tôt, en 1847, il écrivait dans la *Revue des deux mondes* : « L'art pour l'art signifie, pour les adeptes, un travail dégagé de toute préoccupation autre que celle du beau en lui-même. [...]. Le programme de l'école moderne [...] est de rechercher la beauté pour elle-même avec une impartialité complète, un désintéressement parfait [...]. »³³⁴ Pareille ambition se veut une réponse aux critiques formelles faites au romantisme : le chef de file rompt ainsi avec le lyrisme et les considérations subjectives, sociales, morales ou politiques, pour revendiquer exclusivement le travail assidu de la forme. Plus avant, il prodigue les principes qu'adoptera la nouvelle école : « Théophile Gautier développe la théorie qu'un homme ne doit se montrer affecté de rien, que cela est honteux et dégradant, qu'il ne doit jamais

³³³ Demeny rend ainsi hommage à Gautier :

La couleur n'eut jamais de plus fidèle amant,
Car il fait voir aux yeux ce que l'âme veut lire,
Et sa plume, en peignant, chante comme une lyre.

Paul DEMENY, *Palette magique*, in *Le tombeau de Théophile Gautier*, François Brunet ed, Paris, Champion, 2001. p. 92.

³³⁴ Théophile GAUTIER, *L'Art moderne*, *Op. Cit.*, p. 151.

Dans son *Journal intime*, Benjamin Constant notait dès 1804 : « L'art pour l'art, sans but, car tout but dénature l'art », et de conclure : « Mais l'art atteint au but qu'il n'a pas », in *Journal intime de Benjamin Constant, et lettres à sa famille et à ses amis*, *Op. Cit.*, p. 7 (le 20 Pluviôse). [Le 20 Pluviôse du calendrier républicain correspond au 9 février 1804 du calendrier grégorien].

laisser passer de la sensibilité dans ses œuvres, que la sensibilité est un côté inférieur en art et en littérature. »³³⁵ Cette conception d'une poésie qui n'aurait d'autre but que de représenter le beau ouvrage, sans effusion individuelle, définit la théorie Parnassienne de « l'art pour l'art ». À partir de sa préface manifeste de 1835, le jeune romancier se fait le porte-parole de la génération qui souhaite, en outre, s'écarter des motifs romantiques et purifier l'écriture de ses motivations extra-artistiques³³⁶ ou de ses scories subjectives, au lyrisme suranné. L'art ne doit pas se perdre en conjectures : entendu comme représentation esthétique du beau, il doit être le but exclusif de chaque artiste. Gautier défend une conception autotélique qui fait de ce dernier le dessein unique, originel et final, qui préside à l'acte créateur. Du grec *auto-*, « soi-même », et *telos*, « but », l'autotélisme de l'art résume la théorie que reprendra l'école Parnassienne : l'autonomie de l'œuvre qui est à elle-même sa propre finalité. Si l'art s'auto-suffit, le poème existe en tant qu'acte de création pure en dehors de tout impératif référentiel. Voué à la recherche de la seule beauté, il ne saurait véhiculer quelque idée ou quelque message extrinsèque à sa quête esthétique. Or, les signifiés ne peuvent s'absoudre de leur sens et se tourner sur eux-mêmes. Le poète sait qu'il ne peut raisonnablement réduire le langage poétique à une fonction exclusivement artistique, « à la condition que l'art sacré sera toujours pour lui le but et non le moyen »³³⁷ :

Est-ce à dire pour cela que l'art doive se renfermer dans un indifférentisme de parti pris, dans un détachement glacial de toute chose vivace et contemporaine pour n'admirer, Narcisse idéal, que sa propre réflexion dans l'eau et devenir amoureux de lui-même ? Non, un artiste avant tout est un homme ; il peut refléter dans son œuvre, soit qu'il les partage, soit qu'il les repousse, les amours, les haines, les passions, les croyances et les préjugés de son temps [...].³³⁸

³³⁵ *Ibid.*, p. 160.

³³⁶ Baudelaire suit alors les principes gautieriens :

La Poésie [...] n'a pas d'autre but qu'Elle-même ; elle ne peut pas en avoir d'autre, et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème.

[...] [Elle] ne peut pas, sous peine de mort ou de déchéance, s'assimiler à la science ou à la morale ; elle n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même.

Charles BAUDELAIRE, *L'Art romantique*, *Op. Cit.*, pp. 165-166.

³³⁷ Théophile GAUTIER, *L'Art moderne*, *Op. Cit.*, p. 152.

³³⁸ *Ibid.*

La condition, poursuit Gautier, est dans l'intention : « Ce qui a été exécuté dans une autre intention que de satisfaire aux éternelles lois du beau ne saurait avoir de valeur dans l'avenir. »³³⁹ La soumission au beau doit être absolue pour faire passer l'œuvre à la postérité, car le beau est précisément ce qui permet au contemporain de gagner l'éternité. L'artiste puise dans la nature observable pour créer, et dans sa nature profonde pour représenter :

Si le type de la beauté existe dans son esprit à l'état d'idéal, il prend à la nature les signes dont il a besoin pour les exprimer. Ces signes, il les transforme : il y ajoute et il en ôte, selon le genre de sa pensée, de telle sorte qu'un objet qui, dans la réalité, n'exciterait aucune attention, prend de l'importance et du charme étant représenté ; car les sacrifices et les mensonges du peintre lui ont donné du sentiment, de la passion, du style et de la beauté. [...] Est-ce la vérité de l'imitation qu'on admire ? Nullement ; les tableaux les plus *vrais* n'ont jamais fait illusion à personne, et l'illusion n'est pas le but de l'art [...].³⁴⁰

L'art procède de labeurs et de « sacrifices ». Il n'est pas dans l'idée, mais dans la représentation de l'idée ; pas davantage dans l'imitation de ce qui existe, mais dans la traduction esthétique de l'artiste en quête de beau, car « le génie du peintre [...] corrig[e] la réalité triviale » : « Les grands maîtres nous jouent souvent de ces tours-là. D'un site insignifiant, ils font un paysage délicieux ; d'une ignoble servante, une Vénus ; ils ne copient pas ce qu'ils voient, mais ce qu'ils désirent. » (*Tdo*, III, pp. 794-795). L'artiste ne reproduit pas la nature, mais l'utilise à dessein pour servir son propre idéal :

Arrêtons là cette liste de définitions déjà trop longue, et résumons-nous. Le beau dans son essence absolue, c'est Dieu. Il est aussi impossible de le chercher hors de la sphère divine, qu'il est impossible de trouver hors de cette sphère le vrai et le bon absolus. Le beau n'appartient donc pas à l'ordre sensible, mais à l'ordre spirituel. Il est invariable, car il est absolu, et cela seul peut varier qui est relatif. Descendu de ces hautes régions dans le monde sensible, le beau, non pas en lui-même, mais dans ses manifestations, est soumis aux influences extérieures. Les mœurs, les habitudes, les modes, la corruption, la barbarie, peuvent en troubler la notion. Le temple croule quelquefois ; mais, en déblayant les ruines, on trouvera toujours sous les décombres le dieu de marbre immobile et serein.³⁴¹

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 135.

³⁴¹ *Ibid.*, pp. 160-161.

De par sa nature, le dieu marmoréen est immuable ; la métaphore céleste du beau spirituel et de ses manifestations sensibles évoque la muse descendue du Parnasse pour chuchoter à l'oreille du poète. Les Parnassiens se placent ainsi sous la double tutelle de la tradition apollinienne et de la divinité créatrice. Quand les romantiques s'en remettent exclusivement à la muse inspiratrice, le nouveau mouvement prône un travail rigoureux de la forme et un culte immodéré de l'art, fondé sur la maîtrise technique et l'érudition. À cette rigueur, l'artiste joint un talent infus sans lequel toutes ses qualités acquises seraient lacunaires. L'innéité artistique, comme caractéristique première et capitale, détermine l'excellence de l'artisan.

3. L'intuition poétique

La représentation exige un travail assidu de la forme joint à un sens particulier inné chez l'artiste. Ce don singulier relève d'une connaissance infuse de la vérité, d'une intuition³⁴² *sui generis* qui fait le profane incapable d'évaluer, de reconnaître ou d'apprécier véritablement ses manifestations artistiques : « Aux yeux vulgaires, la statue paraît entièrement finie et d'une beauté complète ; mais un observateur plus attentif y découvre bientôt des places où le travail n'est pas assez serré, et des contours qui, pour atteindre à la pureté qui leur est propre, ont besoin que l'ongle de l'ouvrier y passe et y repasse encore bien des fois [...]. »³⁴³ (*MM*, V, p. 323). L'expression de la beauté absolue n'est pas accessible à tous. Seul l'artiste porte foncièrement en lui les motifs qui font l'œuvre : il parfait les cinq

³⁴² L'importance de l'observation est ici encore inscrite dans l'étymologie du terme : du latin scolastique *intuitio*, *-onis*, du latin classique *intuitum*, de *intueri*, signifiant « regarder attentivement ». Cf. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, *Op. Cit.*

³⁴³ En 1847, dans *Militona*, Gautier embellit encore la remarquable beauté de son héroïne éponyme ; l'extrait n'est pas sans faire écho à la conception de d'Albert :

Sa beauté, qu'on aurait pu croire parfaite, avait augmenté. Quelquefois, dans l'atelier d'un grand sculpteur, on voit une statue admirable qui vous semble finie, mais l'artiste trouve encore moyen d'ajouter de nouvelles perfections à ce que l'on croyait achevé.
(*Militona*, XI, p. 1227).

sens de l'homme en les complétant par un sixième. Dans cette perspective, Gautier défend un inéluctable classement hiérarchique du monde ; l'indigent, privé de l'instinct artistique, n'est qu'un homme quelconque qui, malgré de constants efforts, ne pourra jamais éprouver ce talent si singulier : « Les arts ont cela d'admirable et de particulier, que l'esprit le plus lucide, le raisonnement le plus juste, joints à l'érudition la plus vaste et au travail le plus opiniâtre, ne servent à rien quand on n'a pas le sixième sens. »³⁴⁴ L'artiste se distingue par ses facultés sensorielles supérieures³⁴⁵ ; si l'art du sentiment caractérise l'école romantique, c'est le sentiment artistique du « beau » qui, selon Gautier, anime les artistes :

[...] [L]e peintre porte son tableau en lui-même, et, entre la nature et lui, la toile sert d'intermédiaire. Quand il veut faire un paysage, ce n'est pas l'envie de copier tel arbre, tel rocher, ou tel horizon qui le pousse, mais bien un certain rêve [...] d'harmonie sereine, de beauté idéale, qu'il cherche à traduire dans la langue qui lui est propre.³⁴⁶

Cette « prescience » détermine la qualité de la représentation esthétique, entendue dans son acception formelle comme dans son approche sensible relevant de l'intuition³⁴⁷. Le sentiment du beau, qui précède sa quête, appartient par essence exclusivement à l'artiste ; l'art, en tant qu'il est autotélique et n'a de fait d'autre fin que lui-même, est pour ce dernier le moyen de représenter son idéal de beauté. L'écriture gautierienne développe ainsi une certaine forme d'aristocratie qui distingue l'artiste du « vulgaire »³⁴⁸. Cette conception hiérarchique sert l'image que le modèle se fait de lui-même : « Sans ce rayon d'art qui me dore un peu, je ne serais qu'une drôlesse vulgaire comme tant d'autres » confie Zerbine, la Soubrette du *Capitaine Fracasse* (CF, VIII, p. 823). Or une telle prérogative ne saurait

³⁴⁴ Théophile GAUTIER, *L'Art moderne, Op. Cit.*, p. 133.

³⁴⁵ Baudelaire définit ainsi le romantisme : « Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir. Ils l'ont cherché en dehors, et c'est en dedans qu'il était seulement possible de le trouver. Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du Beau. »

Charles BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy frères, Libraires-Éditeurs, 1868, p. 85.

³⁴⁶ Théophile GAUTIER, *L'Art moderne, Op. Cit.*, p. 136.

³⁴⁷ Cf. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle, Op. Cit.* :

Représentation : (Philos.) Acte par lequel les objets extérieurs sont représentés à l'esprit. Dans le système de Kant, *Représentation singulière*, Intuition.

³⁴⁸ Dans « Le Berger », Petit-Pierre, découvrant sa vocation de peintre, « était sorti du chaos de la multitude : entre sa naissance et sa mort, il devait y avoir quelque chose. » (« Le Berger », III, p. 919).

manquer de suggérer résolument une correspondance directe avec l'acte créateur, investissant en outre l'artiste du pouvoir suprême.

1. *Le sens artiste*

L'artiste travaille avec ses sens qui seuls intègrent les représentations de la nature : la démarche procède ainsi des sens pour toucher les sens³⁴⁹. Par surcroît, il se voit naturellement doué d'une faculté supérieure, d'une disposition particulière qui éveille dans son esprit la conscience du beau. Rodolphe Töpffer parle alors d'un « sixième sens »³⁵⁰ que Gautier analyse plus avant :

[...] [C]ar, au-delà du tact, de l'ouïe, de la vue, de l'odorat, il existe une perception des choses naturelles qui ne se rapporte à aucun de ces sens. Ce sixième sens se sert des autres comme d'humbles esclaves : lui assigner une place certaine est difficile ; il réside peut-être dans le cerveau, mais qui pourrait l'affirmer ? Les animaux en sont privés et beaucoup d'hommes aussi, car l'homme se divise en trois classes : — l'homme végétatif, l'homme animal, l'homme intellectuel. Plusieurs, très braves gens du reste, voient la nature comme l'arbre voit le ciel ou comme le mouton voit le pré ; d'autres, plus forts, ont la perception du bleu et du vert, mais sans en déduire aucune conséquence ; quelques-uns remarquent les différences et les rapports de ces tons, et il en résulte pour eux une sensation de beauté, une idée qui n'est ni dans le ciel ni dans la prairie. Ceux-là jouissent du sixième sens : ils ont la bosse, quoique non bossus³⁵¹, ils possèdent ce que Boileau appelait l'influence secrète.³⁵²

³⁴⁹ On retrouvera cette conception jusque chez Maupassant (*Cf. La Vie Errante, Op. Cit.*, pp. 28-31) :

L'Intelligence, aveugle et laborieuse Inconnue, ne peut rien savoir, rien comprendre, rien découvrir que par les sens. Ils sont les uniques pourvoyeurs, les seuls intermédiaires entre L'Universelle Nature et Elle. Elle ne travaille que sur les renseignements fournis par eux, et ils ne peuvent eux-mêmes les recueillir que suivant leurs qualités, leur sensibilité, leur force et leur finesse. [...]

C'est en ce domaine impénétrable que chaque artiste essaye d'entrer, en tourmentant, en violentant, en épuisant le mécanisme de sa pensée. [...]

Oui, nos organes sont les nourriciers et les maîtres du génie artiste. C'est l'oreille qui engendre le musicien, l'œil qui fait naître le peintre. Tous concourent aux sensations du poète.

³⁵⁰ Rodolphe TÖPFFER, *Réflexions et Menus-propos d'un peintre genevois ou Essai sur le beau dans les arts*, Paris, Hachette, 1858, I, p. 1 sqq.

³⁵¹ *Ibid.*, II, p. 3.

Le critique identifie narquoisement trois types hiérarchisés en fonction de leur disposition naturelle à identifier le beau, puis exprime les distinctions singulières qui favorisent l'entendement artistique. La beauté ne se manifeste qu'aux seuls *intellectuels* habilités à la percevoir, « poussés par cet instinct supérieur des grands artistes [...] »³⁵³ Imperceptible pour une grande majorité d'hommes, elle suppose un privilège certain qui consiste lui-même en un sens supplémentaire, un *sixième sens* comme apanage exclusif de *quelques-uns*. Ce sens particulier détermine la vertu poétique ; à la lecture de Gautier, Baudelaire témoigne de son admiration pour le génie de l'artiste : « C'est grâce à ces facultés innées, si précieusement cultivées, que Gautier a pu souvent (nous l'avons tous vu) s'asseoir à une table banale, dans un bureau de journal, et improviser, critique ou roman, quelque chose qui avait le caractère d'un fini irréprochable, et qui le lendemain provoquait chez les lecteurs autant de plaisir qu'avaient créé d'étonnement chez les compositeurs de l'imprimerie la rapidité de l'exécution et la beauté de l'écriture. »³⁵⁴ En outre, et parce qu'il le démarque de la vulgarité ambiante, l'artiste anoblit le sujet : il sert de truchement entre l'homme et la beauté. Cette innéité artistique ne concerne qu'une minorité de privilégiés et s'entend ainsi comme une distinction remarquable qui génère une aristocratie du beau³⁵⁵. À bord du « Léopold » de *Jettatura*, les voyageurs de troisième classe n'échappent pas au principe élitiste de l'écrivain : « À la pointe du navire [...] étaient groupés les pauvres gens [...] n'ayant pas un regard pour le plus admirable spectacle du monde, car le sentiment de la nature est le privilège des esprits cultivés, que les nécessités matérielles de la vie n'absorbent pas entièrement. » (*Jettatura*, I, p. 402). En sacrifiant à l'utilitaire, *nécessité* faisant loi, les démunis sont incapables de *voir*. L'intrigue du « Roi

³⁵² Théophile GAUTIER, *L'Art moderne, Op. Cit.*, p. 132.

³⁵³ Gautier évoque Decamps et Marilhat : Cf. *Théophile Gautier, Critique d'Art : Extraits des salons, 1833-1872, Textes choisis, présentés et annotés par Marie-Hélène Girard, Paris, Séguier, 1994, p. 232.*

³⁵⁴ Charles BAUDELAIRE, *L'Art romantique, Op. Cit.*, p. 174.

³⁵⁵ Cette conception d'une exception artistique sera comme de juste partagée par ses contemporains Parnassiens :

[...] Il n'existe d'enseignement efficace que dans l'art qui n'a d'autre but que lui-même. Hors la création du beau, point de salut. Les impuissants seuls professent au lieu de créer. Ils ignorent, ou feignent d'ignorer que la beauté d'un vers est indépendante du sentiment moral ou immoral, selon le monde, que ce vers exprime, et qu'elle exige des qualités spéciales, extra-humaines en quelque sorte.

LECONTE DE LISLE, *Derniers Poèmes*, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 1895, p. 267.

Candaule » métaphorise notamment cette supériorité artistique : seul un « descend[ant] d'une race divine » (*RC*, V, p. 983) peut admirer la beauté sans voiles. La nouvelle exploite le mythe antique de l'anneau de Gygès et, s'il est effectivement question de cet « anneau cabalistique »³⁵⁶ au chapitre premier, le protagoniste n'y a cependant pas recours pour se dissimuler dans la chambre royale, restant *visible* aux yeux de Nyssia. Singulièrement inutile au personnage de la nouvelle, il profite en revanche à l'écrivain « [...] qui [...] porte naturellement au doigt l'anneau de Gygès, lequel rend invisible. » (*CF*, V, p. 736). L'omniscience de ce dernier est absolue, et Gautier rappelle volontiers ses prérogatives d'artiste : « [...] le poète et le musicien savent tout ; les dieux leur révèlent les choses cachées », peut-on lire dans *Le Roman de la momie* (I, p. 526). Dans « Une nuit de Cléopâtre », l'auteur est intimement placé aux côtés de la reine égyptienne et s'adresse directement à elle : « [...] vous vouliez une aventure, quelque chose d'étrange et d'inattendu ; vous êtes servie à souhait [...]. Vous aurez tout ce que vous voudrez, [...] vous obtiendrez tout [...]. » (*NdC*, IV, p. 758). Théophile Gautier se complaît dans cette conception intuitive de narrateur hétérodiégétique, tout à la fois omnipotent et omniscient, sans toutefois dissimuler véritablement l'artifice :

[...] Quel intérêt le pousse et le fait agir ? Voilà ce que nous sommes obligé de savoir en notre qualité de poète doué du don d'intuition [...].

Il n'est peut-être pas très aisé de retrouver ce que pensait, il y a tantôt deux mille ans, un jeune homme de la terre de Kémé qui suivait la barque de Cléopâtre, reine et déesse Evergète, revenant de la Mammisi d'Hermonthis. Nous essaierons cependant.
(*NdC*, III, p. 752).

Plus qu'une tentative, l'entreprise appuyée par l'adverbe final métaphorise l'acte même d'écriture³⁵⁷. L'auteur se donne ainsi une place dans le texte qui met en avant le caractère artificiel de sa posture.

³⁵⁶ L'évocation de cet anneau aux vertus d'invisibilité est somme toute fugitive, et avance déjà une explication quant à son absence dans la suite de la nouvelle :

L'anneau cabalistique qu'il a trouvé, à ce qu'on dit, au milieu d'une forêt dans les flancs d'un cheval de bronze, aurait-il perdu sa vertu, — et, cessant de rendre son maître invisible, l'aurait-il trahi tout à coup aux regards étonnés de quelque honnête mari qui se croyait seul dans sa chambre conjugale ?
(*RC*, I^{er}, pp. 949-950).

³⁵⁷ Ce que le narrateur évoque dans *Partie Carrée* comme ses *privilèges de romancier* (III, p. 23 ; voir également IV, p. 30).

Le poète jouit d'un savoir universel qui lui permet de pénétrer les temps grâce à « cette intuition profonde qui suppose d'une façon si hardie et si juste, supplée aux lacunes et renoue la trame des rapports interrompus. »³⁵⁸ (*Spirite*, III, p. 1124). Connaissance immédiate, innée, de toute vérité, elle joue sur une fausse vraisemblance. Ernest Feydeau, témoin de la rédaction du *Roman de la momie*, rapporte les difficultés rencontrées par Gautier dans la composition d'« un livre qui exigeait, pour être convenablement exécuté, les savoirs réunis d'un égyptologue, d'un historien, d'un archéologue et le génie d'un grand écrivain. »³⁵⁹ Ce dernier impératif, et non des moindres, est précisément du ressort de l'intuition ; il exclut le raisonnement et prévaut jusque sur l'érudition même :

Quelques fragments de manuscrits hiéroglyphiques traduits par M. de Rougé, la lecture attentive de la Bible de Cahen, et surtout, et par-dessus tout, la faculté d'intuition, qui permet aux artistes dignes de ce nom de s'assimiler les choses les plus abstraites et les plus étrangères, rien que par le seul effort de la pensée, mirent Gautier en état de se tirer d'affaire. Il était si bien parvenu à connaître la vieille Égypte, que les rôles se trouvaient parfois renversés entre nous. Mon élève était peu à peu devenu mon maître. Il m'expliquait ce qui était resté obscur pour moi dans le monde des Pharaons.³⁶⁰

La portée de l'adverbe « surtout » s'étend encore par la précision qui suit « par-dessus tout » : l'intuition est essentielle car elle fait le talent de l'artiste. Gautier peut ainsi évoquer le Nil, qu'il « [s]'ét[ait] efforcé de découvrir avec l'œil de l'intuition »³⁶¹ sans l'avoir encore observé.

³⁵⁸ Grâce à une « intuition merveilleuse », l'être supérieur qu'est Spirite « rendait l'au-delà des mots, le non-sorti du verbe humain, ce qui reste d'inédit dans la phrase la mieux faite, le mystérieux, l'intime et le profond des choses, la secrète aspiration qu'on s'avoue à peine à soi-même, l'indicible et l'inexprimable, le desideratum de la pensée au bout de ses efforts, et tout le flottant, le flou, le suave qui déborde du contour trop sec de la parole » (*Spirite*, XIII, p. 1204).

L'intuition permet d'accéder à des domaines extra-sensibles : « Dans le milieu où je suis, on a l'intuition de tout, et les divers langages qu'a parlés le genre humain avant et après la dispersion de Babel nous sont également familiers. Les mots ne sont que l'ombre de l'idée, et nous avons l'idée même à l'état essentiel. » (*Spirite*, VII, p. 1159).

³⁵⁹ Ernest FEYDEAU, *Théophile Gautier, Souvenirs intimes, Op. Cit.*, p. 93.

³⁶⁰ *Ibid.*, pp. 93-94.

³⁶¹ Théophile GAUTIER, *L'Orient*, II, *Op. Cit.*, pp. 172-174.

Dans *L'exotisme dans la Littérature Française, Depuis Chateaubriand*, Pierre Jourda rapproche l'exotisme de cette perception intuitive et mesure sa justesse en fonction de son efficience pittoresque :

En ce sens, l'exotisme serait surtout l'expression d'une documentation plus ou moins exacte appuyant une imagination plus ou moins heureuse, une intuition

La prescience devine, l'art représente ; profitant de l'acuité de ses sens, l'artiste capte et exalte la nature profonde du monde. Il y a là une conception très proche de celle de l'auteur de *La Comédie humaine*. Balzac parle de « l'intuition, qui peut seule faire découvrir ce que chacun est intéressé à cacher. »³⁶² Dans *Fusains et Eaux-fortes*, Gautier compare ce dernier au peintre Terburg : « Il a copié tout simplement et fait des portraits, c'est ainsi que procèdent les grands artistes ; leur puissante intuition de la forme qui enveloppe toute pensée les rend, à leur insu, les plus fins analystes qui soient. »³⁶³ Bien que différentes, les esthétiques balzacienne et gautierienne convergent toutes deux vers la représentation artistique : la première pour restituer la réalité de son siècle, la seconde pour perpétuer l'idéal passé ; à l'une le *caractère* et la *physionomie*, à l'autre le *style* et la *beauté*³⁶⁴. Quand Balzac, « peu sensible à la beauté plastique »³⁶⁵, tire parti de son innéité artiste pour exprimer les *choses modernes*³⁶⁶, Gautier l'exploite quant à lui pour rechercher la forme plastique héritée de l'antiquité. À la faveur de ce don, comme une pénétration artiste, il peut en outre appréhender spontanément les mondes et les âges passés³⁶⁷ :

Ainsi de tous les historiens ! Rédacteurs de mémoires, ils peignent avec exactitude, ils se font lire, ils intéressent ; fabricateurs d'histoires, leur couleur est fautive, ils rebutent. Les seuls poètes, avec la prescience du génie, devinent la couleur historique et font réellement revivre les siècles passés.³⁶⁸

plus ou moins juste et qui permet d'atteindre un degré de réalisme et de pittoresque plus ou moins satisfaisant.

Pierre JOURDA, *L'exotisme dans la Littérature Française, Depuis Chateaubriand*, I, *Op. Cit.*, p. 11.

³⁶² Honoré de BALZAC, *Etudes de mœurs, 1er livre. Scènes de la vie privée*. Tome 1, « La bourse », in *Œuvres complètes de M. de Balzac*, Paris, Hetzel, 1842, p. 150.

³⁶³ Théophile GAUTIER, *Fusains et Eaux-fortes*, Paris, Charpentier, 1880, pp. 114-115.

³⁶⁴ « Le *caractère* », écrit Gautier, « lui plaisait plus que le *style*, et il préférait la physionomie à la beauté. » Cf. Théophile GAUTIER, *Honoré de Balzac*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise Libraires-Éditeurs, 1859, p. 131. (Il s'agit d'une compilation des articles de *L'Artiste*, parus du 21 mars au 2 mai 1858).

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 130.

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ Disposition naturelle propre aux artistes, l'intuition leur permet de se représenter les siècles évanouis ; en témoigne Gautier : « Ce n'était pas par de grandes recherches ni de sévères études qu'il était parvenu à ce talent, mais par une similitude de nature avec les artistes du moyen-âge. Il avait l'intuition de ce qu'il n'avait pas vu [...]. » Théophile GAUTIER, « Célestin Nanteuil », in *HdR*, p. 102.

³⁶⁸ Ernest FEYDEAU, « Essai sur l'histoire des mœurs et coutumes », V, in *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens*, Tome premier, Paris, Gide et J. Baudry, Libraires-Éditeurs, 1856, p. 21.

Cette prescience s'entend ici à rebours de son sens strict : non pas dans l'anticipation de l'avenir, mais dans la résurrection du passé³⁶⁹. Originellement appliquée pour évoquer la connaissance de Dieu des choses à venir et de tous les actes humains, elle rejoint ici sémantiquement la définition de l'intuition en tant qu'inspiration exclusivement artistique. Un tel emploi précise davantage le statut supérieur de l'artiste et son omniscience absolue en le rapprochant du divin.

2. *L'artiste démiurge*

En octobre 1832, Gautier clamait dans *Albertus* la supériorité de l'art : « Peinture, la rivale et l'égale de Dieu ». Quelques vingt-cinq ans plus tard, la pénultième strophe du poème « *L'Art* » (1857) faisait la poésie plus puissante encore :

Les dieux eux-mêmes meurent.
Mais les vers souverains
Demeurent
Plus forts que les airains.

La forme pérenne est souveraine car elle assure l'immortalité du travail poétique. La scansion, avec le verbe isolé au troisième vers, s'articule autour de la rime qui fait l'art supérieur aux dieux. La paronomase souligne également, sur un plan sémantique, la prééminence des vers qui *demeurent* quand les gages suprêmes de toute éternité *meurent* avant eux. Associée à la matière robuste, la poésie peut prétendre à l'immortalité, alors même que les dieux seraient menacés. Le

Plus loin, Ernest Feydeau se « rappelle [...] avec [...] fidélité la préface aussi révolutionnaire que spirituelle d'un roman célèbre » (XIV, p. 40) : il applique aux historiens ce que Gautier dénonçait au sujet des critiques dans *Mademoiselle de Maupin* :

Laissons, au surplus, chacun écrire et lire l'histoire comme il l'entend. « Chaque manière est bonne », disait Chateaubriand, « pourvu qu'elle soit vraie. Chacun écrira donc comme il voit, comme il sent [...] ». » (p. 40).

³⁶⁹ À propos des *Burgraves*, Gautier écrit d'Hugo : « [...] car le poète a, comme la pythonisse d'Endor, la puissance de faire apparaître et parler les ombres. » 13 mars 1843, in *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 3^{ème} série, *Op. Cit.*, p. 6.

comparatif de supériorité appliqué à la dureté du matériau fait référence à la dimension inaltérable de l'art, et par là même au pouvoir supérieur du poète. La glorification n'est effective que par le truchement de l'art qui suppose une disposition particulière qui fait l'artiste : « [...] la pierre, le marbre et le bronze touchés par le génie sont sacrés »³⁷⁰. En inscrivant son talent dans la forme résistante exprimée par la roche et le métal, il intronise son œuvre en la plaçant au-dessus des dieux. « La vertu d'un grand artiste », écrivait Leconte de Lisle en 1864, « c'est son génie »³⁷¹. Cette sacralisation de l'écriture poétique, au-delà de certains motifs pas toujours novateurs, définit le culte de l'art comme une religion caractéristique de la production du XIX^e³⁷². Aussi, quand Lamartine³⁷³ se targuait d'être « le premier qui ait fait descendre la poésie du Parnasse »³⁷⁴, le nouveau mouvement souhaite au contraire l'y faire remonter³⁷⁵. Les Parnassiens se réclament du divin et des muses, mais célèbrent également —et par-dessus tout— le culte de la forme, le travail et l'érudition. L'élan, amorcé par « l'art pour l'art » gautierien, se confirme autour de Leconte de Lisle, maître et modèle d'une nouvelle génération littéraire qui défend l'élitisme artistique :

³⁷⁰ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, *Op. Cit.*, p. 53.

³⁷¹ LECONTE DE LISLE, *Derniers Poèmes*, *Op. Cit.*, p. 236.

³⁷² Cf. Peter WHYTE, « "L'Art" de Gautier : genèse et sens », *Op. Cit.*, pp. 119-139.

³⁷³ Le 8 mars 1869, dans *Le Journal Officiel*, Gautier évoque *Les Méditations* (1820) quelques jours après la mort de ce dernier :

Ce volume fut un événement rare dans les siècles. Il contenait tout un monde nouveau, monde de poésie plus difficile à trouver peut-être qu'une Amérique ou une Atlantide. Tandis qu'il semblait aller et venir indifférent parmi les autres hommes, Lamartine voyageait sur des mers inconnues, les yeux sur son étoile, tendant vers un rivage où nul n'avait abordé, et il en revenait vainqueur comme Colomb. Il avait découvert l'âme !

Théophile GAUTIER, « Alphonse de Lamartine », in *Portraits contemporains*, *Op. Cit.*, pp. 171-172.

Plus loin, et puisque « l'âme n'a pas besoin d'être sculptée comme un marbre grec », il fait à nouveau part de son admiration pour Lamartine sans toutefois contester les différences évidentes qui distinguent leurs conceptions artistiques : « Lamartine n'est pas un de ces poètes, merveilleux artistes, qui martèlent le vers comme une lame d'or sur une enclume d'acier, resserrant le grain du métal, lui imprimant des carres nettes et précises. Il ignore ou dédaigne toutes ces questions de forme, et avec une négligence de gentilhomme qui rime à ses heures, sans s'astreindre plus qu'il ne faut à ces choses de métier, il fait d'admirables poésies [...]. » (*Ibid.*, pp. 173-174).

³⁷⁴ Alphonse de LAMARTINE, « Préface », in *Œuvres complètes : Médiations poétiques*, Tome premier, Chez l'auteur, Paris, 1860, p. 14.

³⁷⁵ L'expression « monter sur le Parnasse » signifie justement s'adonner, se livrer à la poésie.

L'Art, dont la Poésie est l'expression éclatante, intense et complète, est un luxe intellectuel accessible à de très rares esprits.

Toute multitude, inculte ou lettrée, professe, on le sait, une passion sans frein pour la chimère inepte et envieuse de l'égalité absolue. Elle nie volontiers ou elle insulte ce qu'elle ne saurait posséder. De ce vice naturel de compréhension découle l'horreur instinctive qu'elle éprouve pour l'Art.

Le peuple français, particulièrement, est doué en ceci d'une façon incurable. Ni ses yeux, ni ses oreilles, ni son intelligence, ne percevront jamais le monde divin du Beau. [...].

Le monde du Beau, l'unique domaine de l'Art, est, en soi, un infini sans contact possible avec toute autre conception inférieure que ce soit.³⁷⁶

Dans son « Rapport sur les progrès de la poésie », Gautier écrit sur ce dernier : « Il proscrit la passion, le drame, l'éloquence, comme indignes de la poésie, et de sa main froide il arrêterait volontiers le cœur dans la poitrine marmoréenne de la Muse. Le poète, selon lui, doit voir les choses humaines comme les verrait un dieu du haut de son Olympe, les réfléchir sans intérêt dans ses vagues prunelles et leur donner, avec un détachement parfait, la vie supérieure de la forme : telle est, à ses yeux, la mission de l'art. »³⁷⁷ Si Leconte de Lisle va jusqu'à amputer les ailes de l'Imagination, Gautier, moins radical, se réclame quant à lui de la Muse³⁷⁸. Dans ses « Adieux à la poésie », il parle de la poésie comme d'un « ange déchu » auquel il faut désormais « marche[r] au lieu de voler », abandonner les cieux car « il n'est pas temps encor » :

Ô pauvre enfant du ciel, tu chanterais en vain,
Ils ne comprendraient pas ton langage divin ;
À tes plus doux accords leur oreille est fermée !³⁷⁹

³⁷⁶ LECONTE DE LISLE, originellement publié dans la revue éphémère Parnassienne *Le Nain Jaune*, repris dans « Les Poètes contemporains », in *Derniers Poèmes, Op. Cit.*, pp. 234-235.

³⁷⁷ Théophile GAUTIER, « Rapport sur les progrès de la poésie », in *Rapport sur le progrès des lettres*, par MM. Sylvestre de Sacy, Paul Féval, Théophile Gautier et Édouard Thierry, Paris, Librairie de L. Hachette et C^{ie}, 1868, p. 95.

³⁷⁸ « Terza rima », in *La Comédie de la Mort* :

[...] Frère, voilà pourquoi les poètes, souvent, /Buttent à chaque pas sur les chemins du monde ; /Les yeux fichés au ciel ils s'en vont en rêvant.

Les anges, secouant leur chevelure blonde, /Penchent leur front sur eux et leur tendent les bras, /Et les veulent baiser avec leur bouche ronde.

[...] Un auguste reflet de leur œuvre divine /S'attache à leur personne et leur dore le front, /Et le ciel qu'ils ont vu dans leurs yeux se devine.

[...] Comme Buonarotti, le peintre gigantesque, /Ils ne peuvent plus voir que les choses d'en haut, /Et que le ciel de marbre où leur front touche presque.

Sublime aveuglement ! magnifique défaut !

Œuvres poétiques complètes, Op. Cit., p. 294.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 439.

Se pose alors le problème de la réception. Gautier sait combien la poésie dédaigne le suffrage de la foule ; en juillet 1843, dans un courrier à Nerval publié dans *La Presse*³⁸⁰, il plaisante à moitié : « Les vers sont la langue des dieux, et ne sont lus que par les dieux, au grand désespoir des éditeurs. » Un tel pouvoir, confié à une élite, suggère cette conception toute aristocratique de l'art sacré que l'auteur tient pour inhérent à la représentation du beau. De fait, la réception de l'œuvre court le risque, mesuré par le poète, de n'être pas entendue des néophytes.

Gautier modère toutefois cette conception restreignante par la perspective que chaque homme peut se donner les moyens non pas de toucher l'idéal — réservé aux seuls artistes qui bénéficient par nature du « sixième sens »—, mais de l'envisager et d'y tendre par le travail. Pour cela seul, le réprouvé mérite une considération toute particulière :

À quoi bon s'acharner sur une œuvre médiocre et mal venue, et traîner au grand jour les avortons de l'art, pour démontrer longuement leur difformité ? Qu'ils rentrent silencieusement dans l'ombre et dans l'oubli d'où ils n'auraient pas dû sortir : c'est un malheur et non un crime de n'avoir pas de talent, et le malheureux qui a fait de vains efforts pour atteindre l'idéal, mérite une pitié respectueuse. Par cette aspiration, même impuissante, il s'est déjà élevé au-dessus du vulgaire, il a eu le désir et le souci du beau : paix et silence sur lui !³⁸¹

Le 1^{er} avril 1841, dans la *Revue des deux mondes*, Gautier évoque l'exercice minutieux de l'artiste qui se doit de ciseler parfaitement chacun de ses vers : « Quand l'on écrit des vers, il faut songer que ce seront peut-être précisément ceux-là seuls qui resteront de nous dans mille ans, car on ne retrouve de toute civilisation disparue que des fragments de statues et des lambeaux de poèmes, — du marbre et des vers ! »³⁸² Comme un écho à l'Égypte d' « Une nuit de Cléopâtre », c'est la matière et l'obscurité du langage poétique qui sont mises en avant : « Du mystère et du granit, voilà l'Égypte » (II, p. 748). Le fond et la forme, la poésie et la roche, l'artiste et l'artisan participent de l'art. Grâce à cela, l'Égypte a pu s'inscrire dans l'éternité et l'écriture, en confondant les arts, métaphorise la graphie

³⁸⁰ Cf. CG, II, note 1, p. 47 : « Nous considérons cette lettre, malgré sa publication dans *La Presse*, comme faisant partie de la correspondance, car Nerval l'avait considérée comme une vraie lettre [...]. »

³⁸¹ Théophile GAUTIER, *L'artiste*, Sixième Série, Tome Troisième, Aux Bureaux de l'Artiste, Paris, 1857, p. 4.

³⁸² Théophile GAUTIER, « La Divine Épopée, par M. Alexandre Soumet », in *Revue des deux mondes*, Tome second, Au bureau de la revue des deux mondes, Bruxelles, 1841, p. 18.

égyptienne, tout à la fois image et signe. Les hiéroglyphes³⁸³ offrent à Gautier la possibilité de mêler deux arts qu'il promeut sans cesse : peinture et écriture se confondent, sculptées en un ensemble mystérieux de signes évoquant un monde énigmatique, réfractaire à toute interprétation. Expressions polymorphes de graphie, de sculpture, de peinture, ils nourrissent un aspect sensible de l'écriture gautierienne : l'« histoire » elle-même est « sculptée et peinte sur les murs des salles hypostyles, sur les parois des pylônes, en interminables bas-reliefs, en fresques sans fin » (*Rdm*, III, p. 539). L'artiste serait ainsi traducteur³⁸⁴, mais également interprète de l'univers du créateur et créateur lui-même d'un monde artistique car, selon Gautier, « Le but de l'art n'est pas la reproduction exacte de la nature, mais la création, au moyen de formes et de couleurs qu'elle nous livre, d'un microcosme où puissent habiter et se produire les rêves, les sensations et les idées que nous inspire l'aspect du monde. »³⁸⁵ Ce microcosme participe du dessein gautierien en tant qu'il représente un monde de perfection idéale.

³⁸³ Cette conception de l'art sacré, impénétrable, est commune à de nombreux auteurs. Concernant les signes hiéroglyphiques, Lloyd James Austin consacre notamment une étude sur Mallarmé :

Les « hiéroglyphes » sont les signes mystérieux d'un langage sacré. Déjà dans son article de jeunesse, « Hérésies artistiques. L'Art pour tous », Mallarmé regrette que la poésie ne possède pas encore un langage hermétique et sacré : « Ô fermoirs d'or des vieux missels ! ô hiéroglyphes inviolés des rouleaux de papyrus ». Mais à mesure qu'il réfléchissait sur son art, il arrivait à la conviction que la poésie était en elle-même, et par son principe, un langage sacré et que les lettres, sous la plume d'un poète, étaient déjà des hiéroglyphes, des signes sacrés, possédant un sens mystérieux.

Lloyd AUSTIN, *Essais sur Mallarmé*, Malcolm Bowie ed., New York, Manchester University Press, 1995, pp. 56-57.

³⁸⁴ Cf. Charles BAUDELAIRE, *L'Art romantique*, *Op. Cit.*, pp. 316-317.

Ceux qui ne sont pas poètes ne comprennent pas ces choses. [...] [N]ous 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 [...] si ce n'est un traducteur, un déchiffreur ? Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'*universelle analogie*, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs.

³⁸⁵ Théophile GAUTIER, *Le Moniteur*, 18 novembre 1864.

3. Création et « sorcellerie évocatoire »³⁸⁶, pour une réflexion artistique

Les véritables poètes jouissent d'un sens supérieur qui leur concède un accès exclusif au Beau, dont l'art est le moyen de représentation. Aussi, loin de vouloir seulement imiter le monde visible, l'artiste vise à le parfaire et se propose même de le surpasser : « [...] sans en revenir au *poussif* académique [...], on pourrait, ce me semble, défigurer un peu moins l'ouvrage du bon Dieu, et même quelques fois [*sic*] il ne serait pas mauvais de le corriger, de le perfectionner et de l'idéaliser, car la suprême beauté de l'art », assure Gautier, « c'est d'être une création dans la création. »³⁸⁷ L'artiste se mesure au créateur en se réalisant créateur lui-même. Il possède un monde intrinsèque, un modèle personnel dont il dispose à sa guise pour travailler à la représentation d'« un type intérieur qu'il voit de l'œil de l'esprit », et, ce faisant, actualiser « cette population invisible qui se meut au-dedans de lui-même »³⁸⁸. Semblable compétence justifie expressément l'analogie du poète à Dieu :

Goëthe 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 œuvres [...]. — 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.*³⁸⁹

Comme une réponse à Platon, l'argument gautierien, suivi de la référence à Horace, réhabilite l'artiste en tant que véritable créateur. À propos de Delacroix, et reprenant la formule finale qu'il avait eue deux ans plus tôt, Gautier poursuit : « [...] il faut une grande puissance d'assimilation et d'intuition pour se former ainsi

³⁸⁶ La formule de Baudelaire, inscrite dans le portrait qu'il dresse de Gautier dans son *Art romantique* (*Op. Cit.*, p. 173), se retrouve également dans ses *Œuvres posthumes* (Paris, Mercure de France, 1908) : « De la langue et de l'écriture, prises comme opérations magiques, sorcellerie évocatoire » (p. 86).

³⁸⁷ Théophile GAUTIER, « Salon de 1837 », « Scheffer—Winterhalter » (cinquième article), *La Presse*, 11 mars 1837. [C'est Gautier qui souligne par l'italique].

³⁸⁸ Théophile GAUTIER, « Salon de 1839 », « MM. Eugène Delacroix—Riesener » (septième article), *La Presse*, 4 avril 1839.

³⁸⁹ *Ibid.*

un monde dans le monde, *une création dans la création*³⁹⁰ ! »³⁹¹ La préposition est ici déterminante : il ne s'agit pas seulement d'une création *d'après* la création, mais bien d'une création *à l'intérieur* de la création, présente *dans* le créateur plutôt que dans la nature. En s'assimilant intuitivement les objets qui l'entourent, ce dernier développe son propre système de référence ; l'art, dès lors, ne réfléchit plus le monde extérieur, mais bien le monde intérieur propre à l'artiste :

[...] M. Delacroix [...] a pour nous une qualité qui les vaut toutes. Il existe, il vit par lui-même ; en un mot, il porte en lui le *microcosme*. Pardon de ce thème hétéroclite et cabalistique, mais il rend parfaitement notre pensée, c'est-à-dire un petit monde complet. Cette précieuse faculté d'une création intérieure n'appartient qu'aux organisations d'élite, et c'est le secret de la puissance que possède M. Delacroix [...]. Expliquons ce que ceci peut avoir d'obscur : un artiste est impressionné par la nature environnante selon ses facultés ; [...] il saisit des rapports invisibles pour d'autres. Mais tous n'ont pas assez de génie ou de mémoire [...]. Ils manquent d'unité, parce qu'ils n'ont pas l'intuition [...]. M. Delacroix est doué au plus haut degré de ce don de s'assimiler les objets, de les colorer à son prisme, et d'en prendre juste ce qui convient à son idée. [...] Quand M. Delacroix compose un tableau, il regarde, en lui-même au lieu de mettre le nez à la fenêtre : il a pris de la création ce qu'il lui en fallait pour son art [...]. Sa couleur, avant d'arriver de son œil au bout de son pinceau, a passé par sa cervelle [...].³⁹²

Ce modèle *artificiel*, constitutif du talent, correspond à la définition de l'art selon Gautier : « Heureusement que le but de l'art ne consiste pas dans l'imitation de la nature. L'art est une création dans la création. »³⁹³ L'œuvre n'est plus comparée à la nature réelle, mais à la nature personnelle de l'artiste qui trouve les principes de son travail dans son microcosme intérieur. Un glissement s'opère, qui va de la création artistique à l'acte créateur. « Sa création intérieure ne dépend pour ainsi dire pas de la création extérieure, et il en tire ce qu'il faut pour les besoins du sujet qu'il traite, sans rien copier autour de lui [...]. »³⁹⁴ L'artiste entend dès lors proposer sa propre conception du monde, plus pérenne et, à tout le moins, plus

³⁹⁰ Nous soulignons.

³⁹¹ *Ibid.*

L'expression est également présente dans Théophile GAUTIER, *Caprices et Zigzags*, *Op. Cit.*, p. 263 ; ainsi que dans *Fusains et Eaux-fortes*, *Op. Cit.*, p. 138 (*Cf. infra*).

³⁹² Théophile GAUTIER, *Revue de Paris*, 18 avril 1841.

³⁹³ Théophile GAUTIER, *Fusains et Eaux-fortes*, *Op. Cit.*, p. 138.

³⁹⁴ « Exposition Universelle de 1855 », *Le Moniteur Universel*, juillet 1855, repris dans « M. Eugène Delacroix », XIV, in *Les Beaux-Arts en Europe*, *Op. Cit.*, p. 171.

belle³⁹⁵. Il vise à la représentation non pas de l'objet tel qu'il se manifeste réellement, mais de son ressort plastique. Observateur aiguisé, il emprunte à la nature sa configuration formelle pour la transposer, grâce à son talent artistique, dans son propre système esthétique. S'il fonctionne comme un miroir reflétant la nature, il est le miroir flatteur d'une nature poétisée, élevée au statut de l'idéal. L'art n'est donc pas un moyen d'imiter le monde, mais de l'embellir, de le représenter épuré et inféodé aux lois naturelles. Aussi, quand Baudelaire évoque *Mademoiselle de Maupin*, c'est sur l'ambition esthétique de l'œuvre, sa « part [...] faite [...] au Beau » que se concentre l'essentiel de son analyse³⁹⁶. Gautier extrait les objets du monde pour les transposer dans un univers idéal qui, en tant que tel, prévaut sur une réalité lacunaire impropre à préserver le Beau. L'observation de l'œuvre du créateur lui permet de s'assimiler les éléments dont il tirera et exprimera³⁹⁷ la beauté, réalisant alors son œuvre depuis l'œuvre, sa « création dans la création ». À ce titre, la représentation qu'il fournit relève du domaine de l'idéal et, selon toute logique, peut sembler plus séduisante que la nature véritable. Henry James répond de cette création artistique en l'élevant au-dessus de l'expérience factuelle : « À la lecture de Gautier, l'imagination effectue des voyages qui nous sont plus profitables, à certains égards, que ceux que nous effectuons réellement. »³⁹⁸ Théodore de Banville relevait également la nature *magico-*

³⁹⁵ Cf. Théophile GAUTIER, « Salon de 1837 », « Camille Roqueplan » (sixième article), *La Presse*, 13 mars 1837 : « Quant à moi, j'avoue que je trouve un maigre plaisir à voir M. Very, Seveau, Camador ou Mlle Caroline l'Allemande, copiés fort exactement avec un casque de sapeur-pompier sur la tête et une serviette sur le dos en façon de draperie : il y a bien assez de figures abominables comme cela sans en doubler le nombre. Dussé-je être aussi peu écouté que Cassandre, j'irai toujours criant : La beauté ! la beauté ! [...]. »

³⁹⁶ « Ce but, cette visée, [...] c'était de rendre, dans un style approprié, non pas la fureur de l'amour, mais la beauté de l'amour et la beauté des objets dignes d'amour, en un mot l'enthousiasme [...] créé par la beauté ».

Charles BAUDELAIRE, *L'Art romantique*, *Op. Cit.*, p. 165.

³⁹⁷ On songe ici à la formule balzacienne du *Chef-d'œuvre inconnu* : « La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer. » (Cf. *Œuvres de Balzac*, Paris, Michel Lévy frères, Libraires Éditeurs, 1867, p. 42).

³⁹⁸ Henry JAMES, « Théâtre : mystère, comédies et ballets », *Op. Cit.*, p. 53.

Selon ce dernier, l'écriture gautierienne quintessencie le modèle original :

Gautier avait une passion pour le détail matériel, il le vivifiait, l'illuminait, l'interprétait, lui donnait du relief, en faisait une image [...]. Son *Voyage en Espagne* est, à cet égard, un chef-d'œuvre, et un modèle. Il brille, du début à la fin, d'une vraisemblance surchargée dans laquelle il nous semble apercevoir la plus pure essence de l'Espagne — de sa lumière, de sa couleur, de son climat, de son expression et de sa personnalité.

(*Ibid.*).

omnisciente de Gautier, évoquant « Ce magicien-roi qui sait tout, à qui toutes les époques et tous les personnages de l'histoire sont familiers, et qui ressuscite les Égyptiennes du temps de Moïse, aussi bien que la lydienne Omphale [...]. »³⁹⁹ Magicien, il régénère⁴⁰⁰ ainsi les civilisations disparues ou les mondes engloutis par sa seule force de pénétration artistique : « L'adoration unique et passionnée de l'Art fait l'homme qu'elle embrase, contemporain de tous les peuples, intelligent de tous les dieux. »⁴⁰¹

Grâce aux investigations, au travail et au génie artistique, la plume ressuscite et polit à sa guise des mondes passés, qu'elle inscrit dans un hors temps artistique par l'écriture. À propos du *Salammbô* de Flaubert, Gautier évoque le « plaisir, moitié avec la science, moitié avec l'intuition, de relever ces ruines enterrées sous les écrasements des catastrophes, de les colorer, de les peupler, d'y faire jouer le soleil et la vie, et de se donner le spectacle magnifique d'une résurrection complète ! »⁴⁰² Le travail d'écriture permet de passer de la littéralité du langage à sa poétisation, du verbe textuel à la création artistique, de l'énonciation à la représentation⁴⁰³. S'opère alors une véritable alchimie⁴⁰⁴ que

³⁹⁹ Théodore DE BANVILLE, « Théophile Gautier » LXII, in *Mes souvenirs*, Plan de la Tour, Édition d'aujourd'hui, "Les Introuvables", 1980, p. 458.

⁴⁰⁰ « Chez Gautier », écrit Pascale Auraix-Jonchière, la "résurrection" par l'écriture [...] affirme la puissance du poète démiurge, un démiurge archéologue digne d'assurer le "miracle de la réanimation" [...]. »

Cf. Pascale AURAIX-JONCHIERE, « Avant-Propos ; Maine-Giraud », in *Eidôlon, Châteaux romantiques*, n°71, études réunies par Pascale Auraix-Jonchière et Gérard Peylet, Presses Universitaires de Bordeaux, Décembre 2005, p. 15 ; Voir également l'article de Anne GEISLER-SZMULEWICZ : « Le château féodal, forme ou vecteur de la création dans l'œuvre de Théophile Gautier », pp. 295-308. (*Ibid.*)

⁴⁰¹ Laurent TAILHADE, *Quelques fantômes de jadis*, *Op. Cit.*, p. 251.

Il poursuit :

Elle ouvre en sa faveur les Cryptes millénaires où dorment les anciens rois. Elle restaure les temples désertés, évoque les fantômes, infuse un sang nouveau, une vie, à présent éternelle [...].

[...] [P]artout, quel que soit l'âge, le pays, quelle que soit l'ordonnance des lois et la structure des dieux, quel que soit le point du temps ou de l'espace, Théophile Gautier exprime avec une précision lyrique, une diction abondante et sûre d'elle-même, une probité d'artiste qui ne prétend abdiquer ni devant le peintre, ni devant l'archéologue, les mirages incomparables qu'enfanta son cerveau.

(*Ibid.*, pp. 252-253).

⁴⁰² Théophile GAUTIER, « Salammbô, par M. Gustave Flaubert », *Le Moniteur Universel*, 22 décembre 1862.

⁴⁰³ Philippe Willemart analyse cette « sorcellerie évocatoire » comme un « saut d'une sphère à l'autre », « un véritable passage initiatique d'un niveau personnel de langage à un niveau poétique où l'ensemble de l'écriture est figure et métaphore du passé, du présent et

Baudelaire singularise chez Gautier par cet aphorisme *ad hoc* de « sorcellerie évocatoire ». Cette formule, au ton volontairement occulte, définit celui qu'il présente dans sa dédicace des *Fleurs du Mal* comme le « parfait magicien ès Lettres françaises » :

Si l'on réfléchit qu'à cette merveilleuse faculté [son style], Gautier unit une immense intelligence innée de la *correspondance* et du symbolisme universels, ce répertoire de toute métaphore, on comprendra qu'il puisse sans cesse, sans fatigue comme sans faute, définir l'attitude mystérieuse que les objets de la création tiennent devant le regard de l'homme. Il y a dans le mot, dans le verbe, quelque chose de *sacré* qui nous défend d'en faire un jeu de hasard. Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire. C'est alors que la couleur parle, comme une voix profonde et vibrante ; que les monuments se dressent et font saillie sur l'espace profond [...] ; que le parfum provoque la pensée et le souvenir correspondants ; que la passion murmure ou rugit son langage éternellement semblable.⁴⁰⁵

Le poète, celui qui mesure la portée des mots et maîtrise les outils linguistiques, occupe ainsi une place suréminente en raison même de son don génial de la correspondance. En exploitant le processus analogique du langage, Gautier ménage et établit une concordance immédiate entre l'œuvre et le monde, une connexité artistique entre l'idéal et le réel. La « magie suggestive »⁴⁰⁶ de l'art fait des mots des images :

La « sorcellerie évocatoire » opérée par la poésie n'est jamais que l'accomplissement « surnaturaliste » des fins de la rhétorique. L'« évocation », qu'il faut également entendre au sens de l'évocation des morts ou des esprits, réalise la conjonction du dire et du faire qui est le propre d'un énoncé

du futur vécu par l'écrivain et ses contemporains. » Cf. Philippe WILLEMART, « La fonction de la forme esthétique » II, in *Au-delà de la psychanalyse : les arts et la littérature*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 68.

⁴⁰⁴ Dans l'ébauche d'un Épilogue pour l'édition de 1861 des *Fleurs du Mal*, Baudelaire définit le travail poétique comme une transformation de la boue en or :

Ô vous, soyez témoins que j'ai fait mon devoir,
Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte.
Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,
Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or.

⁴⁰⁵ Charles BAUDELAIRE, *L'Art romantique, Op. Cit.*, p. 173.

[C'est Baudelaire qui souligne].

⁴⁰⁶ À la question liminaire d'un article sur « L'art philosophique » : « Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne ? », Baudelaire répond : « C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même. » Charles BAUDELAIRE, *L'Art romantique, Op. Cit.*, p. 127.

performatif, faisant accéder la chose dite à l'existence par sa simple nomination.⁴⁰⁷

La « chose » écrite prend forme dans l'univers où convergent les images de la représentation. Considérée comme le résultat travaillé de l'observation et de l'intuition, elles-mêmes sources de l'imagination, la représentation n'est pas un simple mode de perception, mais constitue le fondement de la connaissance qui permet de percer les mystères de la création. L'artiste évoque —au sens magique du terme— et fait littéralement apparaître une autre réalité, autonome et cohérente :

[...] [Q]ui ne se rappelle le festin du 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 celui qui s'est offert le premier à ma mémoire ; j'en aurais pu citer vingt.⁴⁰⁸

La vérité est ici exclusivement artistique⁴⁰⁹ : elle entretient une réalité à la mesure de l'idéal. Mais cette création formelle demeure néanmoins subordonnée au modèle original : « Pour s'élever à l'expression du beau », soutient Théophile Gautier, « elle ne possède que les lignes et les couleurs fournies par la nature »⁴¹⁰. Sans cette dernière comme modèle imagé, la création serait *naturellement* impossible. Elle est donc à la fois le principe originel du microcosme idéal, le référent fondamental qui suscite la représentation, et le stimulant que l'artiste poétise et idéalise grâce à son imagination créatrice. Que la nature se dégrade ou

⁴⁰⁷ Dominique Combe s'est notamment intéressé à la notion baudelairienne de « l'évocation » qu'il rapproche d'une combinaison de la magie et de la rhétorique.

Cf. Dominique COMBE, « Le "poème épique condamné" », pp. 53-64, in *Les Fleurs du mal, Actes du Colloque de la Sorbonne* (10 et 11 janvier 2003) André Guyaux et Bertrand Marchal, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2003, p. 58.

⁴⁰⁸ Charles BAUDELAIRE, *L'Art romantique, Op. Cit.*, pp. 178-179

⁴⁰⁹ Dans sa préface à *Cromwell* (1827), Victor Hugo analyse les rapports entre « la réalité selon l'art » et « la réalité selon la nature » avant d'aboutir à la constatation partagée par nombre de ses pairs : « La vérité de l'art ne saurait jamais être [...] la réalité *absolue*. L'art ne peut donner la chose même. » (in *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Tome 1^{er}, Paris, Alexandre Houssiaux, Libraire Éditeur, 1864, p. 32).

⁴¹⁰ Théophile GAUTIER, « Introduction » in *Les Dieux et les demi-dieux de la peinture, Op. Cit.*, p. II, repris dans *HOTG*, II, pp. 263-264.

périclité, l'art est à même de la ressusciter : il rétablit, corrige et parfait ce qu'elle n'a pu entretenir et perpétuer.

III. L'espace idiotopique⁴¹¹, ou les représentations gautieriennes

Le magicien du verbe pratique l'évocation, celle qui réalise la représentation ; pour que l'enchantement fonctionne, il doit réunir des ingrédients indispensables à la bonne marche de son charme. Le choix des mots en est de toute évidence l'élément primordial, puisqu'ils sont les seuls vecteurs poétiques qui assurent la corrélation entre le monde des signifiants et celui des signifiés. Gautier confiait : « 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. »⁴¹² Le style et les mots, en tant qu'ils sont l'expression de l'idée, déterminent la réception : l'écrivain doit pouvoir tout rendre, tout exprimer par son art. Dans cette perspective, il met à profit le microcosme où se perpétuent les beautés quintessenciées. Apanage strictement artistique, il présente toutefois les écueils relatifs à l'idéal : en proposant une réalité révisée, poétisée par le Beau, l'artiste court le risque de s'éloigner du modèle original, perturbant ainsi l'équilibre fragile qui unit le signe au référent, le mot à l'idée. La confrontation des univers réel et imaginaire ne doit ainsi pas être perçue de manière formelle mais bien conceptuelle, où l'art doit s'entendre comme une représentation figurée du monde. Puisque Gautier n'est pas sans savoir que l'invention d'une forme *ex nihilo* est impossible et que l'esprit ne peut envisager que ce qu'il connaît, il se sert de ce que

⁴¹¹ En ce sens, l'*idiotopie* serait un « lieu imaginaire que le sujet glisse sous un signifiant géographique, mais dont il retravaille le signifié au gré d'une symbolique qui lui est propre ».

Christian CHELEBOURG, *Jules Verne, la science et l'espace. Travail de la rêverie*, Paris, Minard Lettres Modernes, « Archives de Lettres Modernes », 2005, p. 108.

⁴¹² Charles BAUDELAIRE, *L'Art romantique*, *Op. Cit.*, p. 174.

fournit la nature, mais en l'envisageant avec l'œil pénétrant de l'artiste. Par conséquent, la toponymie gautierienne est bien réelle, les lieux évoqués géographiquement identifiables, mais le rapport lexico-sémantique peut s'avérer quant à lui faussé. Il ne s'agit plus seulement de transposition fictionnelle à partir d'une réalité géographique, mais bien véritablement de la construction d'un espace propre, d'une représentation spatiale personnelle. Figure métaphorique née d'une projection imaginaire, elle reste cependant tout à fait ancrée dans les poncifs traditionnels. La réalité vient alimenter l'écriture quand, à l'évidence, Théophile Gautier allègue l'ordonnance référentielle du lieu avant même sa situation spatiale véritable. L'identité de la ville est déplacée de la géographie à la symbolique et rayonne par son histoire, ses cultures ou ses croyances, dans l'esprit fécond de l'auteur. Les frontières se font imprécises, confuses, au point d'ignorer véritablement tout rapport au réel. La véracité de l'existence des lieux est à considérer comme un authentique prétexte à l'introduction d'une rêverie spatiale. À rebours de toute vérité, la narration privilégie non plus le monde physique mais la dimension fantastique des signifiés, les images qu'ils véhiculent à travers l'Histoire et les histoires, les croyances et les cultures urbaines.

1. Enchantements et désenchantements

L'artiste voyageur fait l'expérience d'une réalité qui se mesure à une préconception imaginaire ; dans cette balance pas toujours équitable, le constat peut s'avérer sans appel et la confrontation décevante. Le voyage, paradoxe touristique, est à la fois envisagé comme une cure de curiosité nécessaire contre l'ordinaire, mais également comme une menace contre une supputation idéalisée. Il substitue l'authenticité géographique à l'expectative artistique, menaçant par-là même la représentation originelle :

Encore quelques tours de roue, je vais peut-être perdre une de mes illusions et voir s'envoler l'Espagne de mes rêves, l'Espagne du Romancero ; des ballades de Victor Hugo, des nouvelles de Mérimée et des contes d'Alfred de Musset. En

franchissant la ligne de démarcation, je me souviens de ce que le bon et spirituel H. Heine me disait au concert de Liszt, avec son accent allemand plein d'humour et de malice : « Comment ferez-vous pour parler de l'Espagne quand vous y serez allé ? »⁴¹³

L'Espagne est préjugée, et le voyageur s'expose à la perte de ses illusions et à la déconvenue⁴¹⁴. Elle participe d'un rêve entrevu dans les souvenirs littéraires et les représentations artistiques⁴¹⁵. Quand Gautier estime que « Tout a été dit sur tout »⁴¹⁶, l'Orient permettrait de renouveler le répertoire des motifs artistiques ; mais, déjà, Flaubert lui confie ses angoisses : « Il est temps de se dépêcher. D'ici à peu l'Orient n'existera plus. Nous sommes peut-être ses derniers contemplateurs – Vous ne vous doutez pas de tout ce qui est déjà sali ; les soldats turcs ont des sous-pieds ! J'ai vu passer des harems dans des bateaux à vapeur. »⁴¹⁷ Face aux méfaits de la colonisation, Gautier s'interroge : « Nous savons qu'il est très drôle de prétendre qu'Alger ressemble à la rue de Rivoli, et que l'Espagne n'est qu'une contrefaçon de la Normandie [...]. L'Orient de l'Opéra, l'Espagne de convention, sont-ils supérieurs à l'Orient et à l'Espagne réels ? »⁴¹⁸ Questions épineuses qui n'appellent pas de réponse catégorique, mais supposent une réflexion sur le rapport de l'idéal au monde, et du monde à l'idéal. En surmontant cette apparente contradiction, il conviendra d'examiner les concordances et les disparités du référent réel et de son double imaginaire. Nerval découvrant le Caire, l'occasion est trop belle d'apprécier l'Égypte à travers le témoignage de son ami, pourtant ce

⁴¹³ Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne*, *Op. Cit.*, p. 17.

⁴¹⁴ En témoignage Nerval :

Une seule fois, imprudent, tu t'es gâté l'Espagne en l'allant voir, et il t'a fallu bien du talent ensuite et bien de l'invention pour avoir le droit de n'en pas convenir. Moi, j'ai déjà perdu, royaume à royaume, et province à province, la plus belle moitié de l'univers, et bientôt je ne vais plus savoir où réfugier mes rêves.

Gérard de Nerval à Théophile Gautier, le 14 août 1843. *Cf. CG*, II, p. 58.

⁴¹⁵ *Cf.* Joseph-Marc BAILBE, « Les villes espagnoles dans l'imaginaire de Théophile Gautier », pp. 52-58, in *La ville : du réel à l'imaginaire* (Colloque du 8 au 10 novembre 1988), Textes rassemblés par J-M Pastre, Publications de l'université de Rouen, n°162, 1991.

⁴¹⁶ Théophile GAUTIER, *La Presse*, 27 janvier 1845, in *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 4^{ème} série, *Op. Cit.*, p. 35.

⁴¹⁷ Gustave Flaubert à Théophile Gautier, le 13 août 1850. *Cf. CG*, IV, p. 208.

⁴¹⁸ *La Presse*, 28 juin 1847.

Cf. Théophile GAUTIER, *Voyage pittoresque en Algérie* (1845), Édité avec une introduction et des notes par Madeleine Cottin, Genève-Paris, Droz, 1973, p. 48.

dernier se refuse à lui confier davantage par crainte de voir la réalité condamner l'idéal : « [...] mais est-il vrai que l'illusion vaille mieux que la réalité ? »⁴¹⁹

1. Remarques préliminaires : Exotisme et uniformisation

Gautier envisage le voyage comme un élargissement, voire un renouvellement des modèles occidentaux. Dans *La Presse* du 7 août 1849, il promeut « la vapeur qui supprime les distances », offrant aux artistes la possibilité de ne plus « copier » seulement « la butte Montmartre », mais d'élargir leurs modèles esthétiques. Vantant les charmes et les intérêts de ces civilisations *étrangères*, il exhorte l'homme à la curiosité de l'autre :

Nous aimons à voir s'élargir ainsi [grâce aux progrès et à la conquête d'Alger] le cadre de l'art, restreint pendant si longtemps aux formules classiques. Aux écoles italienne, flamande, espagnole et française doit succéder une seule école, l'école universelle, où seront représentés les types de l'humanité entière et les aspects multiformes de la planète que nous habitons.

Les artistes ne se borneront plus à reproduire un idéal unique. La beauté indoue, la beauté arabe, la beauté turque, la beauté chinoise, viendront varier de leurs charmes exotiques la monotonie du type européen [...].

Ces images, exposées aux yeux de la foule, éveilleront des curiosités, feront naître des rêves et des désirs ; on voudra voir par soi-même ces beaux pays étranges, aimer ces femmes bizarrement charmantes, se mêler à toute cette poésie inconnue ; on concevra que l'homme n'est pas fait pour naître, vivre et mourir sur la même place, que son devoir est de visiter ses frères inconnus et de feuilleter jusqu'au bout le livre de la création. Qui sait les résultats que cet enseignement muet peut avoir pour la civilisation ? — non cette civilisation bête qui consiste à faire mettre des redingotes aux Turcs et à importer des étoffes imperméables dans des pays où il ne pleut jamais— mais la civilisation intelligente qui, tout en portant notre science aux barbares, prendrait d'eux la poésie et la beauté.⁴²⁰

Ainsi se résume l'anthropologie gautierienne : la beauté que défendrait cette école ne saurait être celle qui uniformiserait les traits caractéristiques de l'humanité, mais celle qui, *a contrario*, viendrait inventorier les singularités esthétiques à

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ *La Presse*, 7 août 1849.

l'échelle universelle, recensant et appréciant chacune selon son « type ». Dans cette perspective, les progrès dans les moyens de transport sont une aubaine pour le touriste en quête de renouveau, mais les revers qu'ils entraînent s'avèrent insupportables pour l'artiste, inquiet de voir s'estomper les différences typiques. Alors que la modernisation favorise les voyages, les intellectuels s'interrogent quant à la disparition de l'exotisme en raison des échanges et de l'expansion de la culture industrielle. Le touriste artiste redoute les répercussions liées aux développements techniques, et Gautier de confier en définitive ses « doléances pittoresques » : « La terre n'a jamais été plus ennuyeuse ; toutes les différences disparaissent, et il est presque impossible de distinguer une ville d'une autre ; la rue de Rivoli menace d'étendre indéfiniment ses arcades ; les paletots et les makintosh [*sic*] ont fait disparaître tous les costumes pittoresques. » ⁴²¹ L'originalité des cultures indigènes s'efface au profit d'une uniformisation intolérable aux yeux de l'esthète voyageur :

C'est un spectacle douloureux pour le poète, l'artiste et le philosophe, de voir les formes et les couleurs disparaître du monde, les lignes se troubler, les teintes se confondre et l'uniformité la plus désespérante envahir l'univers sous je ne sais quel prétexte de progrès. Quand tout sera pareil, les voyages deviendront complètement inutiles et c'est précisément alors, heureuse coïncidence, que les chemins de fer seront en pleine activité. À quoi bon aller voir bien loin, à raison de dix lieues à l'heure, des rues de la Paix éclairées au gaz et garnies de bourgeois confortables ?⁴²²

Il déplore la perte des identités culturelles et la contamination de la mode européenne au mépris des costumes orientaux, au point que certains véritables détails pittoresques sont mis en doute dans la représentation de l'étranger avant même le voyage effectif : « La mantille espagnole est donc une vérité ; j'avais pensé

⁴²¹ Théophile GAUTIER, *Caprices et Zigzags*, *Op. Cit.*, p. 145.

Une simple escapade à Rouen et déjà il éprouve une profonde nostalgie lorsqu'il évoque le même voyage effectué quelques années plus tôt ; il se remémore les plaisirs simples de l'expédition avant de conclure : « —Ce voyage mémorable dura trois jours. En mettant le pied sur le quai, je disais : Déjà ! —L'autre jour, au débarcadère, je disais : Enfin ! —Il est vrai que... »

(*Ibid.* pp. 145-146).

Trois jours alors contre quelques heures aujourd'hui, et le voyage perd en piquant ce que la destination perd en primeur.

⁴²² Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne*, *Op. Cit.*, p. 210.

qu'elle n'existait plus que dans les romances de M. Crevel de Charlemagne [...]. »⁴²³ La couleur locale, littéralement propre à chaque lieu, tendrait à disparaître de la surface du monde⁴²⁴ pour ne plus se rencontrer autrement que dans le domaine artistique. Aussi, lorsqu'il consigne son voyage en Turquie de 1852, lui faut-il écrire avant qu'il ne soit trop tard, « car mille traits caractéristiques de mœurs, d'architecture et de costume ne se retrouveront bientôt plus que dans les pages de ce livre. »⁴²⁵ Il s'impose ce recensement qu'il estime nécessaire pour préserver les éléments représentatifs de ces civilisations ou, en termes de métaphysique gautierienne, de ces « barbaries » qui « s'en vont, emportant avec elles toutes les splendeurs d'un monde plus préoccupé du beau que du commode. »⁴²⁶ Les considérations utilitaires entamant l'art, cette évocation du *commode* recoupe la dénonciation de l'utile. La barbarie s'entend ici comme antonyme de la civilisation moderne qui déprécie l'art⁴²⁷, mais ses définitions peuvent prendre un sens tout à fait différent selon l'angle d'approche choisi par l'auteur : sous sa plume, le barbare est tantôt l'étranger au progrès, tantôt, dans une perspective contraire, l'occidental qui en a mésusé. La même année, lors de son voyage en Grèce, il regrettait les splendeurs passées du Parthénon qui, « sans la barbarie de l'homme, [...] serait parvenu intact jusqu'à nous »⁴²⁸ :

En face de cette œuvre si pure, si noble, si belle, si harmonieusement balancée sur un rythme divin, on tombe dans une humble et profonde rêverie, on se pose

⁴²³ *Ibid.*, p. 91.

Avec ce style si singulier il ajoute : « Avec une mantille, il faut qu'une femme soit laide comme les trois vertus théologiques pour ne pas paraître jolie [...]. »

⁴²⁴ Lors de son voyage à Constantinople (1852), Gautier s'inquiète de voir disparaître les singularités turques contaminées par le modernisme, et se lamente sur cette perte de motifs artistiques : « Décidément », déplore-t-il, « la couleur locale s'en va du monde. »

Théophile GAUTIER, *Constantinople*, *Op. Cit.*, p. 318.

⁴²⁵ Théophile GAUTIER, *Fusains et Eaux-fortes*, *Op. Cit.*, p. 221.

⁴²⁶ *Ibid.*

Notons toutefois que ce travail est avant tout, comme pour près de l'ensemble de l'écriture gautierienne, un gagne-pain nécessaire pour Gautier (Cf. Jean RICHER, *Études et recherches sur Théophile Gautier prosateur*, *Op. Cit.*, p. 75 sqq.).

⁴²⁷ Cf. Théophile GAUTIER, *Constantinople*, *Op. Cit.*, p. 285 :

Les barbares seuls ont le secret de ces orfèvreries merveilleuses, et le sens de l'ornement semble se perdre, on ne sait pourquoi, à mesure que la civilisation se perfectionne. Sans tomber dans les manies d'antiquaire, il faut avouer que plus une architecture, une joaillerie, une arme, datent d'une époque reculée, plus le goût en est parfait et le travail exquis : préoccupé de la pensée, le monde moderne n'a plus la notion juste de la forme.

⁴²⁸ Théophile GAUTIER, *Loin de Paris*, *Op. Cit.*, p. 230.

d'inquiétantes questions, on se demande si le génie humain, qui croit courir d'un pas si rapide dans le chemin du progrès, n'a pas, au contraire, suivi une marche rétrograde, et l'on se dit que, malgré les religions nouvelles, les inventions de toute sorte, boussole, imprimerie, vapeur, l'idée du beau a disparu de la terre ou que ses enfants sont impuissants à la rendre.⁴²⁹

La barbarie prend ici un sens péjoratif et l'homme civilisé se fait lui-même barbare, dénué de valeurs morales et artistes⁴³⁰ : « [...] avec un habit à queue de morue », constate-t-il, « l'on est beaucoup plus laid, mais tout aussi barbare. »⁴³¹ En modifiant son point de vue, Gautier révisé sa définition. Il ne peut alors que constater les dommages croissants subis par l'art à mesure que se développe le monde moderne : la civilisation perd artistiquement ce qu'elle gagne par le progrès, et la perfection formelle périclite au nom d'une modernisation qui mésestime la beauté. En influençant l'étranger, l'occidental tend à homogénéiser un monde intrinsèquement composite qui, de fait, conditionne la prospérité artistique. Dès 1838⁴³², dans un poème intitulé « L'Orient », et dédié « à Théophile Gautier », Méry faisait le point sur cette situation occidendo-orientale :

Et, que ce changement soit heureux ou fatal,
L'Orient aujourd'hui se fait occidental
L'Égypte d'où tu viens, et dont le noir squelette
Avait repris sa chair sous ta vive palette,
N'est plus ce désert morne, aux orages brûlants [...]
Adieu donc pour toujours, costume poétique
Des hommes de Memphis, d'Abydos, de l'Attique, [...]
On ne les verra plus, à l'an nouveau, je crois,
Que dans les cadres d'or d'Eugène Delacroix ! [...]
Plus de ces beaux pays d'un lointain fabuleux !
Adieu, le fleuve Jaune et tous les contes bleus ! [...]

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 231.

⁴³⁰ La barbarie définit « ce qui contrevient aux formes intellectuelles, esthétiques, morales d'un certain humanisme, ou civilisation ». Cf. *Trésor de la Langue Française*.

⁴³¹ Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne, Op. Cit.*, p. 210.

⁴³² Cf. Joseph MERY, *Les uns et les autres*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1864, p. 88 :

Qui m'eût dit, lorsque j'envoyais ces vers à Théophile Gautier, en 1838, qu'au mois de mai 1862, je lirais dans les journaux cette phrase : *L'empereur de la Chine va introduire le gouvernement représentatif, avec deux Chambres, dans le Céleste-Empire*. [...] Mais les poètes regretteront toujours l'ancienne Chine mystérieuse et inabordable, l'empire du Cathay tombé de la lune, et lune peut-être lui-même, et fermant ses portes aux Européens railleurs. Encore un progrès bourgeois ; encore un coup de pioche sur l'écluse de Suez ; tout le monde ressemblera à tout le monde ; Paris dictera ses lois somptuaires à sa province universelle [...].

Toi, poète, qui sais le prix du temps qui vole,
Toi, le grave penseur, toi, le dandy frivole,
Théophile, demande à ton sphinx complaisant
Quel sera l'avenir de ce triste présent [...].

En s'occidentalissant, l'Orient perd tout l'intérêt dont il était investi en tant qu'*autre*, inconnu et nouveau. Aller apprécier *de visu* ce que l'imagination flatteuse de l'artiste a travaillé permet certes de renouveler le répertoire esthétique, mais, si cet exotisme s'efface sous le joug du progrès, c'est aussi et surtout courir le risque de la déception. Le travail d'écriture parvient à résoudre les différends et répond au paradoxe du voyageur en réalisant la conciliation entre les impressions de voyage effectives, et l'intuition artistique riche de tableaux et de lectures.

2. Voyages effectifs versus échappées imaginaires

Le monde de Gautier, ce modèle qui sert son imagination, n'est pas calqué sur la réalité, mais construit sur les connaissances, expériences personnelles et subjectives, qu'il en a et dont il dispose. Avant un voyage effectif, qui infirme ou confirme sa prescience artistique, c'est souvent un voyage littéraire et/ou artistique qui détermine sa représentation imaginaire. « [Son] idée sur Berlin », confesse-t-il, « [est] tirée en grande partie des contes fantastiques d'Hoffmann »⁴³³, mais la ville qu'il visite en 1858 lui paraît totalement dépourvue du fantastique hoffmannien que lui promettaient ses lectures :

Malgré nous, un Berlin étrange et bizarre, peuplé de conseillers auliques, d'hommes au sable, de Kreisler, d'archivistes Lindurst, d'étudiants Anselme, s'était bâti au fond de notre cervelle dans un brouillard de tabac ; et nous avions devant nous une ville régulière, d'aspect grandiose, aux rues larges, aux vastes promenades, aux édifices pompeux, de style demi-anglais, demi-allemand, marquée au sceau de la modernité la plus récente.⁴³⁴

⁴³³ Théophile GAUTIER, *Voyage en Russie, Op. Cit.*, p. 26.

⁴³⁴ *Ibid.*

Attendu que « cette première course à travers une ville inconnue pour [le voyageur], [...] détruit ou [...] réalise l'imagination qu'il s'en était faite »⁴³⁵, comment, dès lors, confronter la réalité urbaine à la ville imaginée et prévenir toute désillusion ? Si la surprise peut à l'occasion se révéler exceptionnelle et surpasser l'imagination⁴³⁶, la déception plus fréquente gagne généralement le poète : à voir Constantinople de près, « le mirage éblouissant [...] s'évanouissait rapidement. Le Paradis se changeait en cloaque, la poésie se tournait en prose ».⁴³⁷ Aussi, pour se préserver d'une réalité médiocre, entretient-il un rapport singulier à la nature ; sans tomber dans un bovarysme subversif, il ne s'en réfugie pas moins dans le seul monde susceptible de soutenir ses ambitions esthétiques : celui des arts et de la représentation du Beau. Ses références se fondent *quasi* exclusivement sur un catalogue artistique qui pallie les infirmités d'une nature par trop décevante en regard de l'idéal imaginaire. Les images préexistent dans l'esprit de l'artiste avant l'expérience factuelle, au point de former elles-mêmes une *extra*-réalité qui annihile totalement le monde réel. La nature véritable ne peut alors soutenir la comparaison avec la réalité gautierienne, préconçue et idéalisée. Lors de son séjour en Hollande, Gautier écrit au sujet de van Meer : « [...] le tableau nous empêchait de voir la nature. Ah ! vieux critique d'art incorrigible que nous sommes ; pendant que nous regardions l'œuvre morte, l'œuvre vivante passait derrière nous [...]. »⁴³⁸ Le monde que découvre Gautier lors de ce premier voyage — il a alors 25 ans⁴³⁹ — n'est pas conforme à la représentation esthétisante qu'il s'en fait, au point que la nature ne lui semble plus *naturelle* :

⁴³⁵ *Ibid.*

⁴³⁶ L'imagination parfait, mais seule la nature invente : et la réalité peut ainsi dépasser l'imagination. En témoigne Gautier lors de son séjour à Constantinople en 1852 :

Le croissant de la lune, qu'accompagnait une étoile, semblait broder le blason de l'Empire sur l'étendard céleste.

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

Théophile GAUTIER, *Constantinople*, *Op. Cit.*, pp. 91-92.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁴³⁸ Théophile GAUTIER, *Loin de Paris*, *Op. Cit.*, p. 362.

⁴³⁹ « Un tour en Belgique et en Hollande » paraîtra dans la *Chronique de Paris* du 25 septembre au 25 décembre 1836. Dans son article intitulé « Clichés et intertextualité dans "Un tour en Belgique et en Hollande" de Gautier », Sarga Moussa rappelle que l'auteur s'est déjà essayé à tous les genres : le roman (*Mademoiselle de Maupin*), les poésies (*Albertus*), les nouvelles et les critiques d'art (le Salon de 1836), à l'exception toutefois « du Voyage —

Le ciel était très beau, grassement peint, d'une touche large et fière ; quant aux terrains, je les ai trouvés beaucoup moins bien réussis ; les lignes étaient froides, la couleur sèche et criarde : je ne conçois pas comment la nature pouvait avoir l'air aussi peu naturelle et ressembler autant à une mauvaise tenture de salle à manger. Je ne sais si l'habitude de voir des tableaux m'a faussé les yeux et le jugement, mais j'ai éprouvé assez souvent une sensation singulière en face de la réalité ; le paysage véritable m'a paru peint et n'être, après tout, qu'une imitation maladroite des paysages de Cabat ou de Ruysdaël.⁴⁴⁰

Cette facétie illustre l'angoisse de la déception qui étirent le voyageur face à une réalité qui ne correspond pas à ses attentes⁴⁴¹. À rebours des conceptions de Platon, un sentiment d'irréalité naît du renversement de l'ordre ordinaire de la *mimesis*. La nature véritable ne serait qu'un médiocre tableau ; pire : une mauvaise imitation, une pâle copie *d'elle-même*. Sarga Moussa note que : « Les peintres, pour le voyageur, sont paradoxalement le comparé, et non le comparant : "réalité" première, ils semblent constituer l'étalon idéal auquel on mesure un monde le plus souvent dévalué. »⁴⁴² Le référent ne renvoie plus à la réalité, mais bien à l'art qui s'impose comme modèle originel et vérité première. En outre, lorsqu'il découvre l'océan et lors même qu'il avoue n'avoir jamais « vu ni entrevu la mer »⁴⁴³, son

mais Gautier se rattrapera par la suite avec l'Espagne, l'Angleterre, l'Algérie, l'Italie, Constantinople et Athènes, la Suisse et l'Allemagne, la Russie, enfin l'Égypte, à la fin de sa vie ». (in *Voyager en France au temps du romantisme, poétique, esthétique, idéologie*, Textes réunis et présentés par Alain Guyot et Chantal Massol, Grenoble, Ellug, 2003, pp. 201-202).

⁴⁴⁰ Théophile GAUTIER, *Caprices et Zigzags*, *Op. Cit.*, p. 6.

⁴⁴¹ À propos d'Aix-la-Chapelle, Gautier met en garde le voyageur : « Ceux qui, sur la foi des souvenirs espéreraient une ville gothique, des maisons curieusement sculptées, éprouveraient une grande déception » (*Op. Cit.* VII, pp. 80-81).

Sur ce sujet, voir Alain GUYOT, « (Dé)voy(ag)er : le rire de l'écrivain romantique en voyage, ou le genre subverti » pp. 127-137, in *Rire et littérature*, Mélanges en l'honneur de Jean Serroy, sous la direction de Bernard Roukhomovsky, in *Recherches et travaux*, n°67, 2005 :

Le voyageur romantique a en effet perdu la naïveté du rapport au monde qu'avaient pu connaître ses lointains prédécesseurs explorant des terres nouvelles : celles qu'il visite sont défrichées depuis longtemps, et les textes ou les images lui ont déjà fourni matière à savoir –ou à rêverie– à leur sujet. La seule chose que lui autorise son voyage ne peut donc être au mieux qu'une reconnaissance, accompagnée, au pire, d'une désillusion, lorsque ses souvenirs de lecture sont déçus ou qu'en lui se fait jour le sentiment d'une incapacité à décrire le réel. Le recours au comique peut alors se révéler un moyen de signaler l'impossibilité d'un rapport direct au monde, tout en atténuant peut-être la souffrance entraînée par cette prise de conscience. (p. 135)

⁴⁴² Sarga MOUSSA, « Clichés et intertextualité dans "Un tour en Belgique et en Hollande" de Gautier » *Op. Cit.*, p. 202.

⁴⁴³ Théophile GAUTIER, *Fusains et Eaux-fortes*, *Op. Cit.*, p. 69.

expérimentation face à « ce cloaque »⁴⁴⁴ d'une « pauvreté pittoresque »⁴⁴⁵ est plus que frustrante : « [...] rien n'a moins de rapport avec les pluies d'étincelles diamantées dont les peintres pailletent leurs marines. »⁴⁴⁶ La réalité le retient moins que sa rêverie, car elle ne correspond pas à ce qu'il imaginait : inversement proportionnelle à l'idéalisation, elle est d'autant plus décevante que l'imagination est flatteuse. Une telle déconvenue ne saurait manquer de tourmenter l'artiste qui, spontanément, choisit de ne plus tenir pour vraie une réalité insatisfaisante, et va jusqu'à inverser les principes mêmes de référence, faisant de la réalité une imposture :

Je n'ai jamais rien vu de ma vie de plus faux, de plus sec, de plus sale, de plus froid et de plus gris de ton que cet Océan tant vanté. Cela avait l'air d'une peinture exécrationnelle, exécutée par un vitrier. Toutes ces mauvaises vagues bossues, mamelonnées, avec leur petit toupet de laine blanche sur la tête, sont du plus piètre effet [...].⁴⁴⁷

Le rapport de l'art au monde est totalement repensé pour obvier aux imperfections de la nature :

Oh ! pauvres poètes qui avez tâché de vous former une idée de la mer sur les tableaux des peintres et les récits des auteurs, voilà les déceptions auxquelles vous êtes exposés si vous voulez admirer quelque chose et en faire de belles descriptions ; n'allez pas voir, tenez-vous-en à la tempête de Virgile ou de Cooper, ne voyez de bateaux de pêcheur que dans les régales pochades d'Isabey ; cela sera beaucoup plus sage.⁴⁴⁸

Gautier suggère tout bonnement aux artistes de ne plus considérer la nature comme référence, de ne plus se fier à la réalité visuelle mais exclusivement à ses représentations, autrement dit : de privilégier l'*artificiel* au mépris du *naturel*. Lui-même s'en remet aux tableaux et aux descriptions de ses pairs, au point de se rendre tributaire des expériences de ses contemporains artistes : « Il est inutile de

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, pp. 74-75.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 76.

se déranger pour voir le Caire, disait Gautier, puisque Gérard de Nerval y est allé. »⁴⁴⁹

3. *L'exemple du Caire : à partir de l'expérience nervalienne*

La ville égyptienne, bien qu'étroitement liée à une réalité géographique parfaitement authentique, s'entend comme la trame d'une rêverie orientale qui cristallise les horizons de l'écriture gautierienne. Figure d'un mythe qui abolit toute notion temporelle au profit d'un hors temps antique, elle représente un ailleurs idéal qui se fait fort de résister à l'entropie toute puissante du temps. Si l'inclination de Gautier pour la terre des pharaons n'est plus à démontrer, son écriture orientale ne mentionne guère la capitale égyptienne. Exorde de l'histoire enchâssée de « La Mille et Deuxième Nuit », Le Caire vient d'emblée associer la fiction à un passé immémorial, garant des valeurs idéologiques qui procèdent de l'expression d'un tel exotisme. En outre, la seule évocation de la ville égyptienne dans les récits de l'auteur ne se voit pas même assumée par le récit principal de « La Mille et Deuxième Nuit »⁴⁵⁰. Occurrence singulière s'il en est, seul fait mention du Caire ce récit de 1842, quand le corpus égyptien de l'auteur⁴⁵¹ n'y construit jamais son intrigue. Eu égard à l'engouement égypto-maniaque de l'époque et à la fascination de Gautier pour ce pays, une telle réserve ne saurait s'expliquer autrement que dans une conception de l'Égypte pour le moins personnelle. La même année toutefois, un livret de ballet prendra à nouveau pour cadre la capitale

⁴⁴⁹ Cité par Léon Adolphe GAUTHIER FERRIERES, in *Gérard de Nerval, La vie et l'œuvre*, 1808-1855, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 1906, pp. 336-337.

On retrouve une expression similaire dans *Italia* (*Op. Cit.*, p. 89) : « Quant au Caire, [...] Gérard de Nerval l'a vu pour nous. »

⁴⁵⁰ Cf. « La Mille et Deuxième Nuit », p. 886 : « Il y avait une fois dans la ville du Caire un jeune homme nommé Mahmoud-Ben-Ahmed, qui demeurait sur la place de l'Esbekick. »

⁴⁵¹ Entendez sous ce terme les récits ayant directement trait à l'Égypte, soit « Un repas au désert de l'Égypte », « Une nuit de Cléopâtre », « Le Pied de momie », et *Le Roman de la momie*.

Dans la lignée des *Mille et Une Nuits*, Gautier écrit le livret de *La Péri, ballet fantastique en deux actes*, avec la collaboration de Jean Coralli (1842).

égyptienne ; tout à sa création artistique de *La Péri*, Gautier s'enquiert auprès de Nerval, alors au Caire, de détails pittoresques. Mais ce dernier est manifestement désenchanté devant la réalité authentique :

Mon pauvre chat, c'est bien au Caire que je suis, au grand Caire et non ailleurs, près du Nil et des Pyramides. [...] [L]e lieu n'a point de charmes inépuisables [...]. La ville des Mille et une nuits [*sic*] est un peu dégradée, un peu poudreuse [...]. Ce qui est triste, c'est la pauvreté de la population [...]. Il faut prendre l'époque des Mameloucks plutôt que l'époque actuelle, à moins de jeter parmi les comparses de l'Opéra des Anglais en caoutchouc, avec des chapeaux de coton piqué et des voiles verts, des Français étonnants portant fièrement et en guenilles les modes de 1816, des Turcs ridicules sous l'uniforme de Stamboul, etc.⁴⁵²

À défaut d'exotisme et d'ornements orientaux, Nerval évoque une contamination touristique conjoncturelle, cependant que c'est Gautier, à Paris, qui dispense en retour les détails de son Caire, érigé sur la scène de l'Académie royale de musique⁴⁵³. L'auteur de *La Péri* propose aux spectateurs une représentation orientale qui correspond à leur envie de voyager dans un décor de théâtre⁴⁵⁴. Conforme aux attentes du public parisien, la ville gautierienne répond d'un exotisme idéalisé qui tranche radicalement avec la réalité urbaine qu'observe Nerval⁴⁵⁵. Ce dernier, avisé, appréhende à juste titre les conséquences de ses révélations désolantes sur l'imaginaire de son ami, et se félicite rétrospectivement de son silence :

O mon ami ! Tu m'avais demandé des détails locaux et pittoresques sur les almées du Caire et leurs danses tant célébrées [...]. Et tu t'es étonné de ce que, loin de répondre à une mission si facile et si charmante, je ne t'aie décrit que des costumes d'anglais, des défroques de « franguis », et des haillons de fellahs... Hélas ! c'est qu'au moment où tu attachais toutes les splendeurs de

⁴⁵² Gérard de Nerval à Théophile Gautier, le 2 mai 1843. Cf. *CG*, II, p. 22.

⁴⁵³ La première représentation de *La Péri* remonte au 17 juillet 1843.

⁴⁵⁴ On repense alors à la marquise de Champrosé s'offusquant devant un berger qui « ne ressemble guère à ceux de l'Opéra. » (*J et J*, XV, p. 241)

⁴⁵⁵ Nerval n'est pas sans savoir que l'Égypte de Gautier est une Égypte de convention plébiscitée par le public parisien.

Dans une lettre à son père, le docteur Labrunie, il finira par tempérer les critiques qu'il écrivait à son ami : « J'y ai manifesté une sorte de désillusion [...] qui ne doit pas être prise trop au sérieux [...]. » (5 octobre 1843, Cf. *Œuvres Complètes*, Tome I, édition dirigée par Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Nrf Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1989, p. 1404).

l'Orient au Caire de ton imagination, moi je ne trouvais à réunir au Caire que les éléments baroques d'une pantomime de Deburau.

Si je ne t'ai rien dit [...], c'est qu'il eût été dangereux de t'ôter tes illusions.⁴⁵⁶

La réalité authentique semble incapable de soutenir la comparaison devant la représentation d'une Égypte rayonnant par son prestige ancestral et sa richesse exotique. Afin de ne pas gâter les illusions de Gautier, Nerval tient à lui épargner les révélations prosaïques qui ébranleraient l'idéal :

Je voudrais tâcher de ne pas te décrire le pays ; comme tu dois y venir, et en dois parler probablement beaucoup plus que moi, il importe que tu n'en aies pas d'avance des idées trop vraies. [...] Tu as bien fait de mettre le Caire en ballet avant de le voir.⁴⁵⁷

La qualité de la représentation serait alors inversement proportionnelle à l'observation et à la connaissance authentiques. Nerval craint que cette réalité médiocre ne condamne pas seulement le mirage égyptien, mais également la disposition gautierienne à l'imaginaire : dans cette nature triviale, il redoute que Gautier « n'[ait] plus l'idée d'y faire voltiger des péris fantastiques sur le front heureux d'un bon musulman endormi. »⁴⁵⁸

Par conséquent, en renversant totalement le sens commun, l'Égypte parisienne, plus conforme aux attentes exotiques, vient surpasser la réalité cairote observée par le voyageur : « Si tu as été dans les cafés des fumeurs d'opium, [...] je doute que devant tes yeux assoupis, il se soit développé un plus brillant mirage que l'oasis féérique exécutée par MM. Séchan, Diéterlé et Desplechins [...]. »⁴⁵⁹ Les représentations orientales à Paris se révèlent en définitive plus exotiques que l'ailleurs authentique. Nerval aussi en convient : curieusement, « Ce n'est qu'à Paris qu'on rencontre des cafés si orientaux »⁴⁶⁰, confie-t-il à un Gautier qui estime, du reste, que les Péris orientales ne peuvent se mesurer à Carlotta Grisi⁴⁶¹. Le

⁴⁵⁶ Gérard de Nerval à Théophile Gautier, le 14 août 1843. Cf. *CG*, II, p. 56.

⁴⁵⁷ Gérard de Nerval à Théophile Gautier, 2 mai 1843. Cf. *CG*, II, p. 22.

⁴⁵⁸ Gérard de Nerval à Théophile Gautier, le 14 août 1843. Cf. *CG*, II, p. 58.

⁴⁵⁹ Théophile Gautier à Gérard de Nerval, le 25 juillet 1843. Cf. *CG*, II, p. 44.

⁴⁶⁰ Gérard de Nerval à Théophile Gautier, le 14 août 1843. Cf. *CG*, II, p. 56.

⁴⁶¹ *Ibid.*

La réponse de Nerval est cinglante et sans appel :

Quant aux Péris [...] [i]l y en avait deux fort belles, à la mine fière, aux yeux arabes avivés par la teinture, aux joues pleines et délicates légèrement fardées ; la troisième... mais pourquoi ne pas le dire tout de suite ?... la troisième Péri

spectacle parisien lui semble au demeurant si complet, les tableaux si dépaysants, que l'auteur confesse : « Je ne sais trop ce que j'aurais vu de plus en allant là-bas moi-même. »⁴⁶² Nerval, précisément, lui enjoint de ne pas entreprendre le voyage : « Ne viens pas voir le Nil, que le pyroscaphe dispute au crocodile, le désert sillonné par les roues anglaises, l'île de Rodda transformée en jardin anglais par Ibrahim, avec des rivières factices, des gazons et des ponts chinois. »⁴⁶³ Pour prévenir toute déception, il le prie même de rester à Paris⁴⁶⁴. Alors que la seule évocation du fleuve égyptien a toujours stimulé l'imagination de Gautier⁴⁶⁵, la vérité pourrait mettre à mal la promesse exotique et la gymnastique imaginaire :

Moi, j'ai déjà perdu, royaume à royaume, et province à province, la plus belle moitié de l'univers, et bientôt je ne vais plus savoir où réfugier mes rêves ; mais c'est l'Égypte que je regrette le plus d'avoir chassée de mon imagination, pour la loger tristement dans mes souvenirs !... Toi, tu crois encore à l'ibis, au lotus pourpré, au Nil jaune ; tu crois au palmier d'émeraude, au nopal, au hameau peut-être... Hélas ! L'ibis est un oiseau sauvage, le lotus un oignon vulgaire ; le Nil est une eau rousse à reflets d'ardoise, le palmier à l'air d'un plumeau grêle, le nopal n'est qu'un cactus, le chameau n'existe qu'à l'état de dromadaire, les almées sont des mâles, et quant aux femmes véritables, il paraît qu'on est heureux de ne pas les voir !⁴⁶⁶

subalterne trahissait un sexe moins tendre avec sa barbe de huit jours ! Et moi qui m'apprêtais à leur faire un masque de sequins, d'après les traditions les plus pures de l'Orient, je crus devoir refuser cette galanterie à la face suante des deux autres, qui, tout examen fait, n'étaient évidemment que des « almées » mâles.

Ibid., pp. 56-57.

⁴⁶² Théophile Gautier à Gérard de Nerval, le 25 juillet 1843. Cf. *CG*, II, p. 45.

Néanmoins, une lettre de Noël Parfait à Louis de Cormenin, datée du 3 octobre 1844, manifeste ce désir constant de partir : « Il [Gautier] paraît bien décidé à partir pour l'Égypte à la fin de ce mois ». (Cf. *CG*, II, note p. 188).

⁴⁶³ Gérard de Nerval à Théophile Gautier, le 14 août 1843. Cf. *CG*, II, p. 59.

⁴⁶⁴ *Ibid.*

⁴⁶⁵ L'Égypte, c'est chose admise, a toujours excité sa curiosité :

Le Nil ! [...] À ce nom seul l'imagination se met en travail, la curiosité devient impatiente. — Qui n'a rêvé cent fois, en suivant sur la carte ce filet noir onduleux s'évasant dans la Méditerranée par de multiples embouchures, et dont la source est encore un mystère [...] de lui arracher son secret fidèlement gardé par tant de siècles, ou tout au moins d'explorer ses rives qu'encombrent les ruines des prodigieuses civilisations éteintes ?

Théophile GAUTIER, « Le Nil (Égypte et Nubie), par Maxime Du Camp », in *Le Moniteur Universel*, 8 avril 1854. Cet article a été réimprimé en 1877 sous le titre « Le Nil » dans le tome II de *l'Orient*.

⁴⁶⁶ Gérard de Nerval à Théophile Gautier, le 14 août 1843. Cf. *CG*, II, p. 58.

Nerval lui rappelle ses déceptions et ses attentes insatisfaites et, rapportant ses propres expériences, la disproportion patente qui ressort dans la confrontation de l'idéal au réel, de la représentation à l'original, du signifiant au signifié. La suggestion imaginaire du référent prime sur le référent original, au point de renverser les principes ordinaires : « l'Égypte immaculée, l'Orient qui [...] échappe »⁴⁶⁷ au voyageur est quintessencié pour celui qui est « rest[é] »⁴⁶⁸ à Paris. Quand la ville égyptienne renferme « tout l'idéal d'un bourgeois campagnard »⁴⁶⁹, sa représentation parisienne, plus cohérente avec les aspirations exotiques, s'impose dès lors comme une valeur authentique :

Je retrouverai à l'Opéra le Caire véritable [...] qui t'a souri d'un rayon de ses yeux divins. Heureux poète, tu as commencé par réaliser ton Égypte avec des feuilles et des livres ; aujourd'hui la peinture, la musique, la chorégraphie s'empressent d'arrêter au vol tout ce que tu as rêvé d'elles ; les génies de l'Orient n'ont jamais eu plus de pouvoir. L'œuvre des Pharaons, des califes et des soudans, disparaît presque entièrement sous la poudre du khamsin ou sous le manteau d'une civilisation prosaïque ; mais sous tes regards, ô magicien ! son fantôme animé se relève et se reproduit avec des palais, des jardins presque réels, et des périls presque idéales ! Mais c'est à cette Égypte là que je crois et non pas à l'autre [...].⁴⁷⁰

L'Égypte véritable devient celle de la composition esthétique : elle n'est pas un pays africain accessible au voyageur, mais bien une représentation à travers les âges, une résurrection non de ce qui est, mais de ce qui est supposé avoir été ; non de ce qui existe présentement, mais de ce qui perdure par les arts et grâce à eux. *La Place de l'Esbekieh au Caire*, que Gautier a pu admirer au Salon de 1834, lui sert de référent spatial et chromatique dans sa représentation de « La Mille et Deuxième Nuit », nonobstant un souci de prochronisme⁴⁷¹ qui ne semble pas

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁶⁸ « Ce n'est pas la fortune que je poursuis, c'est l'idéal, la couleur, la poésie, l'amour peut-être, et tout cela t'arrive à toi qui restes, en m'échappant à moi qui cours », écrit Nerval à Gautier, le 14 août 1843. (*Ibid.*, p. 58).

⁴⁶⁹ *Ibid.*

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁷¹ Dans son ouvrage sur les *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, (Genève, Slatkine reprints, 2006) Jean-Marie Carré, relevant certaines imprécisions spatio-temporelles chez Gautier, note que la Place n'existait pas encore à l'époque des *Mille et Une Nuits*. (Cf. Pléiade, I, note 19, p. 1477).

affecter l'écriture. Influencé artistiquement par la toile de Marilhat⁴⁷², Gautier n'hésite pas à confondre les âges —quitte à se perdre en anachronismes—, du moment que la cohérence et la pertinence de la réalité ainsi créée se maintiennent. Dans le lointain des *Mille et Une Nuits*, le temps est comme désensibilisé, étranger aux règles terrestres. Transposé dans l'univers artistique, il supporte les approximations et s'efface au profit de l'image évoquée. L'écriture n'est plus en référence perpétuelle avec le monde réel, mais avec le monde artistique, celui des images idéales et de l'idéal imaginaire, où l'Égypte concentre tous les horizons. Les limites se font imprécises, confuses, accordant ainsi une plus large portée, une disposition particulière à étendre leur territoire au-delà d'autres. Cette aperception d'une Égypte sans mesure est particulièrement révélatrice d'une écriture qui recherche, outre le charme de l'exotisme oriental, un véritable espace imaginaire propre à la construction d'un idéal d'éternité.

2. Espaces de l'imaginaire et Imaginaire de l'espace

La spatialité gautierienne, en ce qu'elle emprunte à la réalité ses références suggestives, s'interprète comme la projection d'une représentation personnelle, d'un véritable *idiotope*. De sources avérées et fidèles, elle s'inscrit d'autant plus volontiers dans un univers autonome affranchi de toute contingence spatiale, où les lieux ne seraient plus à entendre dans leur topographie stricte, mais bien dans leur figuration formelle. Les villes aussi se traduisent comme articulations symboliques entre réalité et fiction, pittoresque et imaginaire : dans leur acception même, elles suscitent, par-delà l'espace géographique concret, un véritable travail romanesque. En outre, cette représentation subjective influe sur le lecteur lui-même déjà disposé, par les topiques et lieux communs inhérents à ces évocations

⁴⁷² De retour d'Égypte, Gautier écrira « Nous, notre Caire, bâti avec les matériaux des *Mille et Une Nuits*, se groupait autour de la *Place de l'Esbekieh* de Marilhat, un tableau singulier et violent que l'artiste avait envoyé d'Égypte »
Cf. *Voyage en Égypte, Op. Cit.*, p. 61.

onomastiques riches d'exotisme, à un travail personnel sur l'imaginaire. Chargés de tout le poids de leur réputation, les lieux convertissent le pittoresque en fantastique. Cette modalité conditionne une nécessaire connivence avec le lecteur, construite sur le partage d'une conscience culturelle, de connaissances artistiques communes, d'études lettrées nourries de classiques. L'illusion, dans cette perspective, est parfaite : conformément à l'attente et à l'imaginaire du lectorat, l'écriture n'omet aucun détail pour révéler cette « couleur locale » d'un pittoresque convenu. La dimension spatiale, déterminante dans ce tableau d'authenticité, s'impose comme motif essentiel à l'équilibre narratif : assumant les référents historiques et culturels de l'ordonnance figurative, elle en justifie les manifestations imaginaires. La représentation spatiale ne serait finalement que le reflet d'une cartographie artificielle, « dû[e] à l'art », « fabriqué[e], fait[e] de toutes pièces »⁴⁷³, n'existant ailleurs que dans l'imaginaire :

Chaque homme, poète ou non, se choisit une ou deux patries villes, patries idéales, qu'il fait habiter par ses rêves, dont il figure les palais, les rues, les maisons, les aspects d'après une architecture intérieure, à peu près comme Piranèse se plaît à bâtir avec sa pointe d'aquafortiste des constructions chimériques, mais douées d'une réalité puissante et mystérieuse [...]. Qui jette les fondations de cette ville intuitive, il serait difficile de le dire. Les récits, les gravures, la vue d'une carte de géographie, quelquefois l'euphonie ou la singularité d'un nom, un conte lu quand on était tout jeune, la moindre particularité : tout y contribue, tout y apporte sa pierre. Pour notre part, en Italie, trois villes nous ont toujours préoccupé : Grenade, Venise, et le Caire.⁴⁷⁴

La ville perd son identité géographique afin de servir une représentation personnelle ; elle n'est plus espace authentique, mais bien *idiotope*, univers propre à l'imaginaire de l'auteur : la réalité s'efface au profit de frontières subjectives nouvelles qui font de Grenade, de Venise⁴⁷⁵ et du Caire des villes italiennes.

⁴⁷³ Définition de *Trésor de la langue française*, à l'entrée « Artificiel ».

⁴⁷⁴ Théophile GAUTIER, *Voyage en Italie*, Paris, Charpentier, 1879, p. 66.

⁴⁷⁵ Rappelons que Napoléon Bonaparte met fin à la République de Venise en 1797, et que celle-ci ne sera intégrée au Royaume d'Italie qu'en 1866. Quand Gautier parcourt l'Italie en 1850, Venise est encore attachée à l'empire austro-hongrois. Considérée comme la porte de l'Orient, la cité libertine incarnée par Casanova est déjà promesse d'exotisme et de dépassement :

La plus singulière ville du monde, à coup sûr, c'est Venise, cet Amsterdam de l'Italie. On l'a décrite mille fois, elle est toujours aussi nouvelle. [...] Cette architecture étrange et fantastique n'a rien de commun avec celle que vous connaissez.

Théophile GAUTIER, *Quand on voyage*, *Op. Cit.*, p. 162.

L'imaginaire est plus que jamais présent dans cette révision spatiale pour le moins personnelle ; la part belle est donnée non plus aux lieux géographiquement identifiables, mais bien à la représentation de « cette ville intuitive », qui, sous la plume de Théophile Gautier, naît d'un curieux mélange espagnol, vénitien et égyptien :

[...] Outre sa patrie naturelle, chaque homme a une patrie d'adoption, un pays rêvé où, même avant de l'avoir vu, sa fantaisie se promène de préférence, où il bâtit des châteaux imaginaires qu'il peuple de figures à sa guise. Nous, c'est en Espagne que nous avons toujours élevé ces châteaux fantastiques, pareils à des desseins de Victor Hugo.⁴⁷⁶

Ce « pays où nous avons nos châteaux »⁴⁷⁷, première porte de l'Orient, reflète la patrie idéale de ce tarbais d'origine. Et ce dernier de préciser : « Plusieurs voyages réels n'ont pas fait évanouir les mirages de notre imagination⁴⁷⁸, et nous sommes prêt à marcher en avant lorsqu'on prononce ce mot magique : Espagne ! »⁴⁷⁹ La magie du mot, c'est l'évocation bien sûr, la portée suggestive du signifié. Facture singulière, l'accent est mis sur le hiatus profond qui sépare la réalité géographique de la création romanesque.

L'espace narratif, en tant qu'il participe à l'écriture, n'est envisagé que dans sa représentation traditionnelle et proverbiale. Plus qu'un simple élément secondaire du récit, il occupe chez Gautier une place de choix en se faisant lui-même facteur fondamental de la démarche fictionnelle. Les lieux existants sont totalement réinterprétés à partir d'une représentation géographique propre et particulièrement éclatée ; dans cette perspective, Pompéi est envisagée comme « ville morte » dans « Arria Marcella » (pp. 287 et 298) ou dans *Jettatura* (XIII, p.

⁴⁷⁶ Théophile GAUTIER, *Quand on voyage*, *Op. Cit.*, p. 245.

⁴⁷⁷ Théophile GAUTIER, « Notices romantiques », « La Reprise d'Hernani », in *HdR*, Paris, Charpentier, 1874, p. 119.

⁴⁷⁸ Alain Montandon parle de l'Espagne comme d'« un rêve à la mode » :

Les romantiques [...] ont évoqué tour à tour cette terre de poésie et de passion. Mais il s'agissait d'une Espagne imaginaire et lorsque Gautier entreprend son voyage, il a l'impression d'être un aventurier se hasardant dans un pays inconnu, ravagé par la guerre civile, les bandits des grands et petits chemins, un pays sale, grouillant de vermine.

Alain MONTANDON, *La cuisine de Théophile Gautier*, *Op. Cit.*, pp. 63-64.

⁴⁷⁹ Théophile GAUTIER, *Quand on voyage*, *Op. Cit.*, p. 245.

467), voire encore « ville-momie » (*Jettatura*, XIII, p. 467)⁴⁸⁰, à l'instar du Caire représenté singulièrement comme une ville italienne. Gautier sacrifie à la recherche de couleur locale, privilégiant la symbolique urbaine au détriment éventuel de la géographie authentique. Sous sa plume, la seule toponymie valide la stratégie d'ancrage fantastique.

1. Naples ou la superstition

La richesse des villes alléguées influe sur la composition romanesque et confère aux récits les arguments historico-culturels constitutifs de la stratégie fantastique. Ce rapport à la réalité sollicite les référents collectifs communs au lectorat et soutient la narration fictionnelle. Théophile Gautier utilise la sémantique⁴⁸¹ à son propre usage, pour appréhender la géographie urbaine dans sa dimension culturelle figurée. Croyances et superstitions ancestrales agrémentent l'écriture à des fins purement fantaisistes :

J'ai remarqué [...] une expression d'antipathie et d'effroi dans les yeux des gens qui s'écartaient de mon chemin. Que puis-je avoir fait à ces gens que je rencontre pour la première fois? [...] Je n'ai pas tué mon frère, puisque je n'en avais pas ; et je ne dois pas être marqué par Dieu du signe de Caïn, et pourtant les hommes se troublent et s'éloignent à mon aspect : à Paris, à Londres, à Vienne, dans toutes les villes que j'ai habitées, je ne me suis jamais aperçu que je produisisse un effet semblable [...]. Une traversée de trois jours de Marseille à Naples ne peut pas m'avoir changé à ce point d'être devenu odieux ou grotesque [...].
(*Jettatura*, VII, p. 436).

⁴⁸⁰ L'Égypte ne tient effectivement pas dans des frontières ; aussi, quand il évoque l'Italie dans *Jettatura* (1856), Pompéi « la ville-momie » (*Jettatura*, XIII, p. 902) se fait ville d'une Égypte « plus morte encore que les morts qu'elle renfermait » (*Rdm*, « Prologue », p. 494) : Pompéi, la ville morte, ne s'éveille pas le matin comme les cités vivantes, et quoiqu'elle ait rejeté à demi le drap de cendre qui la couvrait depuis tant de siècles, même quand la nuit s'efface, elle reste endormie sur sa couche funèbre. (*Jettatura*, XIII, p. 467).

⁴⁸¹ « La fonction pragmatique répond à la relation qu'entretiennent les signes avec leurs utilisateurs, la fonction syntaxique recouvre la relation des signes entre eux, la fonction sémantique vise la relation des signes avec ce qu'ils désignent, avec leur référence. » Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, « Points », 1976, p. 98.

L'écriture est conditionnée par cette nécessaire appréciation de la ville comme espace propre à l'imaginaire ; le récit qui « à Paris, à Londres, à Vienne », n'aurait su engager une telle histoire, prétexte ici les singularités napolitaines⁴⁸² comme fondements à l'introduction du fantastique. Elles sont précisément les motifs narratifs essentiels et originels qui assument l'intrigue :

S'il eût trouvé ce livre [celui du signor Valetta] à Paris, d'Aspremont l'eût feuilleté distraitemment comme un vieil almanach farci d'histoire ridicules, et eût ri du sérieux avec lequel l'auteur traite ces billevesées ; dans la disposition d'esprit où il était, hors de son milieu naturel, préparé à la crédulité par une foule de petits incidents, il le lut avec une secrète horreur, comme un profane épelant sur un grimoire des évocations d'esprits et des formules de cabale.
(*Jettatura*, VIII, p. 440).

Le fantastique naît littéralement de cette « disposition d'esprit » suscitée par les cultures urbaines. La ville oriente la narration et accuse la distance spatiale pour servir le projet fictionnel. Dans cette perspective, la référentialité n'aurait d'autre importance géographique que celle d'un rayonnement idéologique et culturel. Le roman lui-même met en exergue ce rôle substantiel et trahit de manière manifeste le dénouement tragique qui attend le personnage ; si Paul d'Aspremont souffre du mauvais œil, de la « jettatura », Gautier prend singulièrement soin de préciser dès le premier chapitre cette « phrase sacramentelle : *Vedi Napoli e poi mori* »⁴⁸³ (*Jettatura*, I, p. 402) qui, à l'évidence, influe profondément sur la stratégie et l'économie du récit. Seule Naples est susceptible de souffrir pareille

⁴⁸² Le Comte Altavilla témoigne expressément de l'importance des superstitions italiennes, profondément ancrées dans les esprits depuis la nuit des temps :

— [...] si j'étais à Londres ou à Paris, peut-être en rirais-je avec vous, mais ici à Naples...

— Vous garderez votre sérieux ; n'est-ce pas cela que vous voulez dire ? [...]

— Cette croyance remonte à la plus haute antiquité. Il y est fait allusion dans la Bible. Virgile en parle d'un ton convaincu ; les amulettes de bronze trouvées à Pompéi, à Herculaneum, à Stabies, les signes préservatifs dessinés sur les murs des maisons déblayées, montrent combien cette superstition était jadis répandue [...]. Des mains rouges ou vertes sont appliquées de chaque côté de l'une des maisons mauresques pour détourner la mauvaise influence. On voit une main sculptée sur le claveau de la porte du Jugement à l'Alhambra, ce qui prouve que ce préjugé est du moins fort ancien s'il n'est pas fondé.

(*Jettatura*, VI, pp. 430-431).

⁴⁸³ L'expression est également présente chez Goethe (1787) dans son *Voyage en Italie* (Cf. *Voyages en Suisse et en Italie*, Traduction de Jacques Porchat, Paris, Hachette, 1862, p. 239).

affabulation⁴⁸⁴. La capitale campanienne atteste l'influence délétère du *fascino* et avère son existence. Dans son aperception propre, elle suppose une crédulité superstitieuse à l'évidence hors de propos dans tout autre contexte : « [...] tel arrive à Naples se moquant de la jettature, qui finit par se hérissier de précautions cornues et fuir avec terreur tout individu à l'œil suspect. » (*Jettatura*, VIII, p. 441). La croyance irrationnelle devient *naturelle* dans le contexte napolitain ; au point, d'ailleurs, qu'il suffirait seulement de fuir les lieux pour briser le charme du mauvais œil : « Le meilleur serait de quitter Naples par le premier départ de bateau à vapeur, et de retourner tout tranquillement en Angleterre. Quand Paul ne verra plus les cornes de bœuf, les massacres de cerf, les doigts allongés en pointe, les amulettes de corail et tous ces engins diaboliques, son imagination se tranquilliserà [...]. » (*Jettatura*, X, p. 456). La ville supporte et assoit les élucubrations insanes : elle est à la fois la clef de voûte du système référentiel, tout en constituant également le rouage fantastique du récit. Ascendant objectivant, c'est bien ici l'importance des croyances, des superstitions⁴⁸⁵, qui soutient l'écriture gautierienne et détermine l'efficacité du ressort. Quelques mois avant la rédaction de *Jettatura*, les croyances indiennes motivaient la trame d'*Avatar* :

— J'ai dit qu'il n'y avait pas d'espoir avec les moyens ordinaires, continua le docteur ; mais il existe des puissances occultes que méconnaît la science moderne [...]. Ces secrets furent transmis d'abord d'initié à initié, dans les profondeurs mystérieuses des temples, écrits ensuite en idiomes sacrés incompréhensibles au vulgaire, sculptés en panneaux d'hiéroglyphes le long des parois cryptiques d'Ellora ; vous trouverez encore sur les croupes du mont Mérou, d'où s'échappe le Gange, au bas de l'escalier de marbre blanc de Bénarès la ville sainte, au fond des pagodes en ruines de Ceylan, quelques brahmes centenaires épelant des manuscrits inconnus, [...] qui les possèdent ces arcanes perdus et en obtiennent des résultats merveilleux lorsqu'ils daignent s'en servir. (*Avatar*, IV, pp. 338-339).

⁴⁸⁴ Dans *Mademoiselle Dafné*, c'est une autre ville italienne qui sert de prétexte : « La disparition de Violanta resta toujours inexplicable [...]. Les âmes pieuses dirent que le diable avait emporté la princesse, qui s'adonnait à la magie. À Rome, cette explication ne semble pas invraisemblable. » (VII, p. 1256).

⁴⁸⁵ « Arria Marcella » (1852) préfigure déjà les sources fantastiques de *Jettatura* (1856) : [...] [U]n glorieux phallus de terre cuite colorié et l'inscription *hic habitat felicitas*, témoignaient de précautions superstitieuses contre le mauvais œil ; Octavien remarqua même une boutique d'amulettes dont l'étalage était chargé de cornes, de branches de corail bifurquées, et de petits Priapes en or, comme on en trouve encore à Naples aujourd'hui, pour se préserver de la jettature, et il se dit qu'une superstition durait plus qu'une religion. (*AM*, p. 302).

Les puissances ésotériques invoquées par le docteur entérinent le *sur-naturel* ; puisque « la chose est invraisemblable à Paris, au dix-neuvième siècle » (*Avatar*, I, p. 320), Gautier fait appel à l'occultisme oriental pour cautionner la manœuvre de permutation des âmes. À l'évocation des villes indiennes, de leurs cultures et de leurs croyances, la frontière entre réalisme et imaginaire s'estompe dans le caractère singulier qui préside à l'ordonnance narrative. La toponymie n'est pas anecdotique ou ornementale, mais influe véritablement sur la trame fictionnelle en fournissant matière à l'intrigue romanesque. Dans ce cas précisément, l'explication historico-culturelle assume le motif fantastique convoqué dans cette suggestion exotique. Aussi, quand Olaf Labinski refuse d'admettre pareille situation, c'est cette fois La Capitale qui étaye ses convictions : « Il se dit que le temps du magisme et de la sorcellerie était passé [...] ; qu'on n'escamotait pas de la sorte, au milieu de Paris, un comte polonais accrédité de plusieurs millions chez Rothschild, allié aux plus grandes familles, mari aimé d'une femme à la mode, décoré de l'ordre de Saint-André de première classe [...]. » (*Avatar*, VII, p. 363). Se réclamant de la haute aristocratie, intellectuelle et opulente, décoré du prestigieux ordre honorifique russe, le comte ne peut décemment pas envisager l'*extra* ordinaire⁴⁸⁶. Il objecte un scepticisme moderne⁴⁸⁷ qui, selon lui, invalide la démarche : force est pourtant de constater l'efficacité d'un prodige rendu plausible et attesté par le témoignage personnel du docteur Cherbonneau et son long panégyrique superstitieux (Cf. *Avatar*, IV, p. 338 sqq.).

Le narrateur, par des adresses incidentes au lecteur, invoque également l'impalpable et le mystérieux pour semer le doute, ou à tout le moins ménager le glissement fantastique : « Vous voyez bien que M. Balthazar Cherbonneau [...] avait rapporté de l'Inde une excentricité complète ; mais [...] il avait donné devant un petit nombre d'élus quelques séances dont on racontait des merveilles à troubler

⁴⁸⁶ Bien qu'il conserve certaines superstitions liées précisément à ses origines nordiques :

Une ancienne légende de famille lui revint en mémoire et augmenta encore sa terreur. Chaque fois qu'un Labinski devait mourir, il en était averti par l'apparition d'un fantôme absolument pareil à lui. Parmi les nations du Nord, voir son double, même en rêve, a toujours passé pour un présage fatal, et l'intrépide guerrier du Caucase, à l'aspect de cette vision extérieure de son moi, fut saisi d'une insurmontable horreur superstitieuse ; lui qui eût plongé son bras dans la gueule des canons prêts à tirer ; il recula devant lui-même. (*Avatar*, VII, p. 360).

⁴⁸⁷ Argument qui se retrouve également dans *Jettatura*, de nouveau réfuté en faveur de la superstition communicative (Cf. VIII, p. 441).

toutes les notions du possible ou de l'impossible [...]. » (*Avatar*, V, pp. 343-344). Le séjour oriental légitime ses pouvoirs occultes. Cette logique nécessaire conditionne déjà l'écriture : les lieux s'inscrivent non plus comme simples référents géographiques, mais bien comme motifs déterminants originels, évocations représentatives chargées d'images, d'Histoire et d'histoires. L'exotisme toponymique laisse à l'écrivain le loisir de naviguer librement entre réalisme pittoresque et imaginaire romanesque.

2. Pompéi ou la résurrection

À travers la figure de l'hypotypose, les récits actualisent le passé et ressuscitent les temps révolus. En outre, et par un artifice particulièrement original, Thèbes, Pompéi, Sardes ou Athènes⁴⁸⁸ ne renvoient plus seulement à quelques situations géographiques, mais suggèrent au-delà le retour à un passé immémorial. Ces villes sont déjà la promesse d'un véritable dépaysement ; dépaysement qui peut s'avérer total dans la mesure où il bouleverse tous repères spatio-temporels jusqu'à confondre réalisme et fantastique. La transition s'opère naturellement dans le choix même de l'espace narratif qui inscrit le récit dans un univers référentiel communément reconnu et d'emblée identifiable. Authenticité et couleur locale accompagnent l'écriture de la ville et réalisent, au-delà de toute description spatiale commune, une véritable représentation évocatrice qui alimente les récits : « [...] une représentation, c'est une mise au présent, qui doit favoriser un retour à la vie [...] »⁴⁸⁹ Cette « mise au présent », telle un *leitmotiv* singulier, sert les récits fictionnels afin de se départir de toute exigence temporelle véritable. À cet égard, l'aversion de Gautier pour la modernité soutient cette manœuvre originale :

⁴⁸⁸ Entendez respectivement : « Un repas au désert de l'Égypte », *Le Roman de la Momie* et « Le Pied de momie » pour Thèbes, *Jettatura* et « Arria Marcella » pour Pompéi, « La Chaîne d'or ou l'Amant partagé » et *Spirite* pour Athènes ou « Le Roi Candaule » pour Sardes.

⁴⁸⁹ Peter BROOK, *L'Espace vide – Écrits sur le théâtre*, Op. Cit., p. 181.

Il faut, pour être intéressante, qu'une ville ait l'air d'avoir vécu, et que l'homme, en quelque sorte, lui ait donné une âme. Ce qui rend si froides et si ennuyeuses ces rues magnifiques bâties d'hier, c'est qu'elles ne sont pas encore imprégnées de vitalité humaine.⁴⁹⁰

L'empreinte du passage de l'homme motive les choix spatiaux ; à l'instar d'Octave de Saville et de son échange d'âme qui ne parviendra pas à tromper la comtesse Labinska, les villes requièrent également, chez Gautier, cette âme nécessaire qui supporte les récits. Elles s'inscrivent dans une dimension tout à fait singulière et rejoignent la rêverie animiste ; les mythes égyptiens viennent abolir toute notion temporelle (*Pdm, Rdm*), cependant que les superstitions italiennes se confondent à travers les âges (*Jettatura*, « AM »). Quand la vitalité humaine a su imprégner les pierres, les pierres vont être capables de restituer la vie de l'homme.

À Pompéi, la vie antique figée dans les cendres vésuviennes suscite la rêverie rétrospective et engage le processus de logique évocatoire : « Un prodige inconcevable le reportait, lui, Français du XIX^e siècle, au temps de Titus, non en esprit, mais en réalité, ou faisait revenir à lui, du fond du passé, une ville détruite avec ses habitants disparus [...]. » (*AM*, p. 300). Expédient nécessaire à une profonde nostalgie romantique, le dépaysement dans l'espace et dans le temps répond à un véritable *Mal du siècle* pour se soustraire au prosaïsme ambiant. Par le travail d'écriture, Gautier ranime de prodigieux empires, recrée l'atmosphère historique et archéologique de ces villes célèbres, à l'image de Thèbes⁴⁹¹ ou de Pompéi :

Pompéi, la ville morte, ne s'éveille pas le matin comme les cités vivantes, et quoiqu'elle ait rejeté à demi le drap de cendre qui la couvrait depuis tant de siècles, même quand la nuit s'efface, elle reste endormie sur sa couche funèbre. (*Jettatura*, XIII, p. 467).

Certains récits suggèrent d'emblée ce retour au passé avec des titres sciemment évocateurs : « Arria Marcella, Souvenir de Pompéi », voire encore l'Égypte antique du « Pied de momie » ou du *Roman de la momie*. Dans leur autonomie idéologique, les lieux viennent fournir les motifs référentiels premiers qui supportent et équilibrent la narration. L'étrange de l'exotisme géographique recoupe alors

⁴⁹⁰ Théophile GAUTIER, *Voyage en Russie, Op.Cit.*, p. 37.

⁴⁹¹ L'hypotypose est plus que jamais sensible dans les descriptions égyptiennes du *Roman de la momie* (voir notamment chapitre I, p. 519 *sqq*).

l'étrange du fantastique, l'un et l'autre convergeant et s'alimentant réciproquement ; aussi, et lorsque la situation spatiale se prête peu aux *étrangetés* exotiques, Gautier va-t-il créer une brèche en introduisant, dans une réalité moderne et familière, un espace particulier qui va déterminer la pertinence narrative du processus fictionnel.

3. Paris ou la curiosité

Les choix spatiaux dispensent d'emblée aux récits leur patrimoine idéologique caractéristique et représentatif, et les enrichissent de leurs histoires respectives. La géographie à proprement parler est comme ignorée au profit des seules illustrations allusionnelles. Il faut, pour être intéressante, que la ville renvoie, au-delà de la commune modalité spatiale, à une véritable représentation d'images partagées par la conscience collective. L'écriture opère en outre un clivage entre la fonction sémantique et la fonction pragmatique, s'appropriant l'espace de manière stéréotypique à des fins purement fantastiques. À la veille des grands bouleversements haussmanniens de 1853 à 1870, La Capitale sert elle aussi l'écriture fantastique de façon inattendue : dans « Omphale » ou « Le Pied de Momie » notamment, Paris n'est jamais citée autrement que métonymiquement⁴⁹². Par le biais d'une rue ou derrière un artifice de prétérition, l'autotextualité alimente les récits et justifie les choix spatiaux de l'auteur. Gautier singularise la ville en attirant l'attention du lecteur sur l'un des éléments caractéristiques du patrimoine vernaculaire :

J'étais entré par désœuvrement chez un de ces marchands de curiosités dits marchands de bric-à-brac dans l'argot parisien, si parfaitement inintelligible pour le reste de la France.
(*Pdm*, p. 855).

⁴⁹² « Mon oncle, le chevalier de ***, habitait une petite maison donnant d'un côté sur la triste rue des Tournelles et de l'autre sur le triste boulevard Saint-Antoine. » (« Omphale », p. 199).

L'incipit fait ici étroitement écho au dénouement de « Omphale » :

Toujours est-il qu'il y a quelque temps, en furetant chez un marchand de bric-à-brac pour trouver des momeries, je heurtai du pied un gros rouleau tout poudreux et couvert de toiles d'araignée.
(« Omphale », pp. 206-207).

Par « désœuvrement » ou « en furetant », le hasard conduit les personnages vers ce commerce typiquement parisien dont Balzac⁴⁹³ avait déjà mis en avant la dimension poétique et magique : « [...] le désir qui [...] avait poussé [Raphaël] dans le magasin fut exaucé : il sortit de la vie réelle, monta par degrés vers un monde idéal, arriva dans les palais enchantés de l'Extase [...]. »⁴⁹⁴ Paris n'est autre ici qu'un support à la représentation qui abrite ces « marchands de curiosités ». La boutique est considérée comme le point névralgique de la ville ; elle introduit dans l'espace réaliste parisien la porte sur un monde surnaturel qui permet d'échapper à *la vie réelle* :

Cette vision avait lieu dans Paris, sur le quai Voltaire, au dix-neuvième siècle, temps et lieux où la magie devait être impossible.⁴⁹⁵

Seul importe le *bric-à-brac* qui augure le fantastique (le pied de la princesse Hermonthis), ou fait office d'épilogue (le narrateur retrouve la tapisserie de celle qui fut un temps sa maîtresse). Le magasin s'envisage alors comme l'espace privilégié de tout débordement fantastique, suscitant la rêverie de l'objet magique qui participe de la fonction de l'irréel. Sur ce point, la sensibilité de Gautier se rapproche encore de celle de Balzac : c'est bien la référentialité des lieux qui embraye et soutient l'intrigue. L'écriture se nourrit d'une authenticité expressément revendiquée afin de conjuguer, au pittoresque de ces évocations, le travail fictionnel de ses récits. Dans cette perspective, la description du marchand participe également de quelque manifestation surnaturelle :

C'était une singulière figure que celle du marchand : un crâne immense, [...] lui donnait un faux air de bonhomie patriarcale, corrigée, du reste, par le scintillement de deux petits yeux jaunes [...]. Ses mains, maigres, [...] onglées de

⁴⁹³ Honoré de BALZAC, *La Peau de chagrin*, Paris, Flammarion, 1996.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, pp. 71-72.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 81.

griffes semblables à celles qui terminent les ailes membraneuses des chauves-souris, avaient un mouvement d'oscillation sénile, inquiétant à voir ; [...] ce vieux drôle avait un air si profondément rabbinique et cabalistique qu'on l'eût brûlé sur la mine, il y a trois siècles.
(*Pdm*, p. 856).

Le fantastique est déjà perceptible dans ce portrait inquiétant : de réaliste apparent, le conte va subtilement se fissurer et s'organiser autour de deux hypothèses, l'une communément logique, l'autre sensiblement irrationnelle ; la première dans la réalité parisienne, la seconde dans l'insolite disparate de *curiosités*. Bien que « peu favorable aux prestiges » (*Fortunio*, XXIV, p. 716), la ville et ses brocanteurs se prêtent ainsi à l'étrangeté en ouvrant la porte de « [...] ces antres mystérieux où les volets filtrent un prudent demi-jour [...] » (*Pdm*, p. 855). C'est un Paris hors du temps, où « tous les siècles et tous les pays semblaient s[...] être donné rendez-vous » (*Ibid.*) qui supporte la faille surnaturelle ; qu'il s'agisse du « véritable Capharnaüm » du « Pied de momie » (*Ibid.*), du taudis pittoresque qui héberge Omphale et son jeune amant (« Omphale », pp. 199-200), voire encore jusqu'à l'étonnante étuve exotique du docteur Cherbonneau (*Avatar*, V, pp. 344-345), La Capitale abrite toujours quelque singularité urbaine⁴⁹⁶ qui développe, au-delà de l'horizon culturel commun, un véritable espace réaliste parfaitement propice aux conjectures imaginaires.

4. Venise ou la débauche

L'écriture introduit le fantastique au gré d'une rêverie urbaine, exaltant le signifiant magique propre aux villes. Magnifiée par l'imaginaire collectif, Venise déchue demeure au XIX^e siècle la cité des amours et du libertinage par excellence. Aussi, quand Gautier évoque l'amour « insensé et furieux » (*Ma*, p. 526), c'est

⁴⁹⁶ Le « palais enchanté [...] [du] magicien Fortunio » (XXIV, p. 716), sa fantaisie architecturale qu'il nomme son *Eldorado*, fonctionne également comme un vecteur fantastique ; « [...] invisible au milieu de Paris » (*Ibid.*), il relève quant à lui d'une apparition fantastique qui dissimule les secrets de son riche propriétaire, et stimule la curiosité des personnages.

naturellement le « nid où l'amour s'éternise »⁴⁹⁷ qui participe à l'illustration narrative. Par son évocation symbolique, Venise se donne comme atout supplémentaire à l'agencement du fantastique. L'art de Gautier consiste alors à manœuvrer élégamment entre la réalité des lieux et la subtilité de la narration onirique :

Je m'endormis bientôt profondément, et mon rêve se continua.

[...] Toujours est-il que j'étais ou du moins que je croyais être à Venise ; je n'ai pu encore bien démêler ce qu'il y avait d'illusion et de réalité dans cette bizarre aventure.

(*Ma*, p. 545-547).

La ville est ici particulièrement significative, en ce sens où elle influe précisément sur l'espace privilégié du rêve : au réalisme s'accorde le fantastique du récit, à l'espace authentique l'illusion onirique. Le narrateur lui-même hésitant en témoigne ; hors des frontières vénitiennes, il ne s'agit plus de rêve ou de réalité, mais bien de véritable *cauchemar* :

Tantôt je me croyais un prêtre qui rêvait chaque soir qu'il était gentilhomme, tantôt un gentilhomme qui rêvait qu'il était prêtre. Je ne pouvais plus distinguer le songe de la veille, et je ne savais pas où commençait la réalité et où finissait l'illusion.

[...] J'aurais été parfaitement heureux sans un maudit cauchemar qui revenait toutes les nuits, et où je me croyais un curé de village se macérant et faisant pénitence de mes excès du jour.

(*Ma*, p. 547).

Si « le curé du petit village de *** » (p. 547) aspire au rêve vénitien d'une vie dissolue, l'amant de Clarimonde est condamné au cauchemar de l'abstinence religieuse. Quand l'écriture feint de nuancer l'interprétation à travers les doutes du narrateur —ce qu'il « cr[oit] être [...] Venise », (p. 547)—, c'est finalement pour souligner davantage l'équivoque : Romuald rêve dans « la ville de S... » (p. 534) ou « la cure de C*** » (p. 533), cependant qu'à Venise *il signor Romualdo* cauchemarde. La majesté de « la Sérénissime » (p. 547) s'impose comme motif

⁴⁹⁷ Cf. « Affinités secrètes », in *Émaux et camées* :

Sur les coupoles de Venise
Deux ramiers blancs aux pieds rosés,
Au nid où l'amour s'éternise
Un soir de mai se sont posés.

symbolique devant les villes anonymes du curé. Ne pas nommer précisément les lieux, c'est insister encore sur leur inutilité : puisqu'elles n'apportent aucun sens supplémentaire, elles sont à l'image de la vie ecclésiastique de Romuald. Quand Venise motive et symbolise une vie de débauche, les villes aux noms tronqués, repères insignifiants qu'il n'est nul besoin de citer, réfléchissent justement cette existence ordinaire. Plus avant, si le narrateur suggère l'artifice en avouant son incertitude géographique, les repères référentiels vénitiens demeurent quant à eux particulièrement précis :

Nous habitons un grand palais de marbre sur le Canaleio, plein de fresques et de statues, avec deux Titiens du meilleur temps [...]. Nous avons chacun notre gondole et nos barcarolles à notre livrée, [...]. J'allais au Ridotto, et je jouais un jeu d'enfer. [...] Un Foscari alla même jusqu'à lui proposer de l'épouser ; elle refusa tout.
(*Ma*, pp. 547-548).

L'authenticité toponymique s'emploie à susciter l'imaginaire et à confondre la réalité. Adjectifs précis et traits d'érudition alimentent cette véritable représentation propre à la mise en place du fantastique, et avivent l'effet couleur locale nécessaire à la mise en place de l'assise réaliste autant qu'à l'hésitation caractéristique du genre.

Gautier recherche le pittoresque lexical : c'est cette propension à la représentation évocatrice qui, intrinsèquement, détermine les choix narratifs. La ville ne serait plus seulement à considérer en tant que référent spatial, mais accorderait, au-delà, une dimension allusionnelle significative communément admise que l'écriture viendrait actualiser⁴⁹⁸. La description exhaustive et détaillée permet d'inscrire les récits dans le réalisme particulièrement prégnant des villes évoquées. Paradoxe narratif, le motif spatial habille les récits d'authenticité apparente lors même qu'il cautionne les principes premiers d'introduction du fantastique tels que les définit Prosper Mérimée : « Il ne faut pas oublier que lorsqu'on raconte quelque chose de surnaturel, on ne saurait trop multiplier les

⁴⁹⁸ « L'hypotypose est une description telle qu'elle permet au lecteur de se représenter un objet, un être, un paysage ou une scène, comme s'il les voyait ; l'actualité de ce qui est décrit devient celle du lecteur ; ce qui était passé a soudain le relief du présent. » Daniel BERGEZ, Violaine GERAUD, Jean-Jacques ROBRIEUX, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1994, p. 119.

détails de réalité matérielle. »⁴⁹⁹ L'illusion romanesque procède du soin et de la précision apportés. Pour être efficace, la représentation de la ville doit être particulièrement fidèle et obéir aux poncifs de tradition commune : à la kyrielle descriptive se joint l'illusion référentielle. La richesse narrative réalise effectivement la représentation spatiale et assure l'authenticité nécessaire à l'ordonnance narrative. La sémantique urbaine contribue ainsi toute entière à la stratégie fictionnelle de l'auteur. Elle assume en outre les motifs historico-culturels qui accompagnent la trame imaginaire, et fournit les prétextes romanesques originels. Au demeurant, le facteur spatial serait tantôt modèle à la construction descriptive, tantôt soutien original à l'écriture fictionnelle. Élément authentique de référentialité, il se fait l'articulation congruente entre le réel et l'imaginaire : la ville n'est plus seulement référent d'une simple situation géographique, mais apporte aux récits son empreinte historique, culturelle, voire encore putative. À la faveur de l'artifice romanesque, l'écrivain crée un espace imaginaire particulièrement prégnant, où la ville s'impose comme référent authentique et motif établi, élément précieux d'un imaginaire protéiforme.

Dans son article intitulé « Du beau dans l'art », Gautier prétend que « l'art recommence à chaque artiste », et que « tout homme qui n'a pas son monde intérieur à traduire n'est pas un artiste »⁵⁰⁰. C'est précisément cette représentation personnelle, en tant que figure imaginaire et support à tous les possibles, qui fait sens : écrire ce « monde intérieur » serait inscrire les récits dans une spatialité rêveuse, une géographie idéale.

⁴⁹⁹ Prosper MERIMEE, *Correspondance Générale*, V, établie et annotée par Maurice Parturier, avec la collaboration de Pierre Josserand et Jean Mallion, Paris, Le Divan, 1946, p. 238.

⁵⁰⁰ Théophile GAUTIER, *L'Art moderne*, *Op. Cit.*, p. 133.

DEUXIEME PARTIE :
ARTS ET ARTIFICES D’AFFRANCHISSEMENT
TEMPOREL

En 1863, Edmond et Jules de Goncourt rapportent dans leur *Journal* les propos de Gautier et son appréhension de l'exotisme comme un concept moins spatial que temporel :

[...] [C]e qui nous distingue : c'est l'exotisme. Il y a deux sens de l'exotique : le premier vous donne le goût de l'exotique dans l'espace, le goût de l'Amérique, le goût des femmes jaunes, vertes, etc. Le goût plus raffiné, une corruption plus suprême, c'est ce goût de l'exotique à travers les temps [...].¹

Singulièrement, l'exotisme gautierien se mesure non pas dans le déplacement physique, mais dans le dépaysement temporel. Les critères spatiaux semblent tout exprès sélectionnés en fonction de leur histoire multiséculaire qui fonctionne comme une mise à distance de la réalité moderne. Si l'Espagne, l'Égypte, la Grèce ou l'Italie ne sont qu'un seul et même ailleurs oriental, les imprécisions géographiques, qui permettaient de conclure à une représentation idiotopique de l'espace, sont relayées par des imprécisions temporelles qui tendent vers une esthétique passéiste à dominante antique. Orient et Antiquité sont des motifs récurrents à la base de l'écriture fictionnelle de Théophile Gautier, en tant que l'un et l'autre font pendant à la réalité. Sa perception du temps, aussi peu conventionnelle que celle de l'espace, se situe dans un *ailleurs* étranger à la mesure chronologique. Les lieux qu'investit l'écriture sont lourds d'une préconception anticipée sur le voyage et qui, dans l'imaginaire gautierien, relève généralement du souvenir construit dans la mémoire artistique. Le cas échéant, cette représentation préétablie tend à colmater les failles et à masquer les imperfections que la réalité géographique est susceptible de proposer. En travestissant artistement la nature, Gautier s'emploie à l'esthétiser ; elle est donc non seulement le principe premier qui influence l'imaginaire, mais également son référent extrinsèque formel. Dès lors qu'elle est révisée par le travail d'idéalisation, elle se rend susceptible de produire la perfection éternelle. Aussi, et attendu que l'existence humaine est condamnée à la décrépitude et à la mort, s'agit-il de s'affranchir de cette emprise funeste, de cette omnipotence d'un temps dommageable qui détériore et galvaude la beauté. Depuis *Mademoiselle de Maupin* jusqu'à *Fracasse*, la vieillesse est

¹ *Journal des Goncourt, Mémoires de la vie littéraire*, II, *Op.Cit.* p. 166.

synonyme de laideur² : avant d'anéantir ce qui fut, le temps l'enlaidit, et la perspective de voir altérées les perfections physiques tourmente l'esthète. La réalité impose une jeunesse fugace qu'il se propose de pérenniser dans ses fictions afin d'atteindre au principe du beau inaltérable. Selon lui, l'archétype de la Beauté n'est admirable qu'en dehors du temps et la femme se fait plus désirable quand les liens qui la rattachent encore à la réalité sont rompus. Aux prémices des mondes, le temps se révèle instable, confus, et tolère provisoirement la rencontre improbable d'un Français de vingt-sept ans et d'une princesse de trente siècles (« Le Pied de momie »), d'un lord anglais et d'une momie royale de trois mille cinq cents ans (*Le Roman de la momie*) ou d'un jeune garçon et d'une belle Pompéienne de près de deux mille ans (« Arria Marcella »). L'éruption du Vésuve ou les pratiques égyptiennes de conservation des corps sont autant de prétextes illustrant la permanence du temps, car en Égypte comme à Pompéi, les vestiges sont des témoins millénaires qui contribuent à synchroniser les époques. Mais ce recours au passé, lorsqu'il n'est pas argué par les ruines historiques, peut également résulter d'un psychisme perturbé qui s'égare dans des représentations rêvées, hallucinées, ou conjecturées. Pour tempérer l'autorité du temps, Gautier use d'artifices qui vont lui permettre de créer, en marge d'une réalité fictionnelle, une représentation parallèle exempte des préoccupations temporelles : dans l'Antiquité comme dans les mythes, dans le songe comme avec les drogues, les proportions chronologiques sont totalement faussées. L'écrivain, déterminé à relever ce défi contre l'entropie, va, sinon immobiliser le temps, tout au moins se prémunir en apparence contre lui. À l'instar des sculptures égyptiennes démesurées et inébranlables, les récits exaltent une écriture de pierre, afin de figer texte et personnages dans la pérennité. Dès lors, la survie n'est assurée que dans une exigence de pétrification absolue, étroitement liée à l'imaginaire gautierien :

² D'Albert assimile l'avancée en âge à la maladie, au point de « [s]'étonn[er] [...] que les femmes qui ont trente ans ou la petite vérole ne se jettent pas du haut d'un clocher en bas » (*MM*, IX, p. 379), et Madelaine confie également « n'[avoir] jamais envisagé une vieille femme qu'avec horreur. » (*MM*, XII, p. 447).

Près de trois décennies plus tard, le narrateur du roman de cape et d'épée se prononce encore formellement sur le sujet en tranchant : « Les jeunes femmes n'aiment pas qu'on leur présente, même dans le lointain le plus nuageux, la perspective d'être vieilles et laides, ce qui est la même chose. » (*CF*, III, p. 692).

Tout passe. – L'art robuste
Seul a l'éternité [...]³

Marier « l'art robuste » à l'allégorie égyptienne vaut alors comme double précaution dans le ménagement de l'idéal d'éternité. Si les rites ancestraux peuvent mener à l'immortalité, l'écriture égyptienne viendrait inclure la narration dans une dimension similaire de postérité. Les récits imitent les coutumes funéraires de momification en statufiant les êtres dans ce hors temps invariable. L'allégation antique comme source primitive exotise⁴ l'écriture, et offre un véritable refuge au cœur d'un « temps hors du temps », l'*illud tempus* tel que décrit par Mircea Eliade⁵.

I. Un imaginaire rétrospectif⁶

Le présent reflète cette dégradation que le retour dans un passé nécessairement inaltéré et inaltérable permet d'ignorer ; aussi les espaces fictionnels, foncièrement ancrés dans la réalité, s'inscrivent-ils dans une réalité

³ Théophile GAUTIER, « L'Art », *Émaux et Camées*, in *Œuvres poétiques complètes*, *Op. Cit.*, p. 571.

⁴ Sur le sujet, voir Alain GUYOT, « Gautier en voyage ou l'*ailleurs* à deux pas d'ici », pp. 105-130, in *L'Ailleurs depuis le romantisme, Essais sur les littératures en français*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, publiés sous la direction de Daniel Lançon et Patrick Néé, Hermann éditeurs, Collection "Savoir lettres", 2009 :

C'est la vision du poète et la magie de son écriture qui sont susceptibles d'exotiser les lieux à première vue bien éloignés de l'*ailleurs* tel qu'on pourrait l'attendre. (p127).

⁵ Sans entrer plus avant dans les considérations religieuses du mythologue, nous distinguerons à sa suite le *Temps profane* comme « la durée temporelle ordinaire » (p. 60) du *Temps sacré*, « celui qui "ne coule pas" parce qu'il ne participe pas à la durée temporelle profane » (p. 77).

Mircea ELIADE, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1967.

⁶ Cf. Théophile GAUTIER, *Quand on voyage*, *Op. Cit.*, p. 307 :

C'est une chose étrange que de voir se dresser ainsi en plein soleil le spectre du Passé et que de se promener dans le décor resté en place où des acteurs disparus ont joué le drame de la vie avec des passions et des croyances si différentes des nôtres. [...] Qui n'a souhaité, par un désir rétrospectif, vivre un instant dans les siècles évanouis ?

passée, conceptuelle, re-construite par le travail imaginaire. L'orientation antique domine une écriture où le passé participe du présent : derrière le voile de la contemporanéité se cache la survivance de la beauté primitive. Lorsque l'histoire séculaire et l'actualité se trouvent mises en présence, les principes temporels sont totalement contrariés, et leur opposition vaut comme annulation de toute temporalité. Le caractère définitif de leur irréversibilité chronologique est alors nié au profit d'un hors-temps préservé qui conserve les beautés essentielles et qui, sur le seul moteur de l'invocation artistique, assure une revigoration de l'idéal passé. Gautier échappe ainsi aux écueils du temps en obéissant à divers systèmes de représentations artificielles qui vont lui permettre de s'en affranchir ou, à tout le moins, de le maîtriser et de le courber à loisir. Qu'il exploite l'intemporalité des genres narratifs traditionnels, tels les contes ou les mythes, ou évoque celles que leur beauté a sacralisées, il manœuvre afin d'inscrire ses récits dans une dimension étrangère au facteur temporel. Puisque c'est au passé que s'éternise la beauté, puisqu'il est un monde où elle demeure intacte, et parce qu'elle peut, le cas échéant, être convoquée au présent de la narration, c'est naturellement la rétrospection qui s'impose à l'imaginaire esthétisant comme subterfuge efficace.

1. Un hors-temps antique

Gautier reste foncièrement attaché au passé, et célèbre ces époques révolues où se compose la beauté idéale, réalisée par des civilisations qui avaient un sens et un goût esthétiques suprêmes aujourd'hui perdus. Lorsqu'il se confie à son genre, c'est encore l'Antiquité qu'il cite en modèle : « [...] peuple choisi, en qui l'homme a réalisé sa perfection [...] »⁷ « Leur génie », poursuit-il, « avait atteint l'extrême limite de la puissance humaine. »⁸ Une telle virtuosité technico-artistique fonde autant qu'elle justifie son admiration rétrospective. La narration vient exhumer un monde aujourd'hui éteint, où adviennent les désirs de perfection

⁷ Émile BERGERAT, *Théophile Gautier, Entretiens, Souvenirs et Correspondance, Op. Cit.*, p. 151.

⁸ *Ibid.*

absolue inhérents au principe même de son écriture. Il se départit ainsi de l'Occident chrétien pour l'Orient païen, qui symbolise le véritable retour aux origines⁹. Aussi le fantastique gautierien est-il l'*alter* de la réalité comme l'Orient est l'*alter* de l'Occident : il est l'antagoniste de l'*hic nunc*. Ici, le contexte spatial n'a d'autre fonction que de faire œuvre de mémoire et les lieux sont évoqués pour commémorer le passé. Les analepses témoignent d'un profond désir de s'extraire du présent pour remonter les siècles : elles introduisent et singularisent le fantastique sous la plume de Gautier, lorsque ce passé se fait à son tour présent, lorsque ces deux modes temporels incompatibles parviennent à se rencontrer dans une temporalité toute singulière qui concilie ces antinomies.

1. Résurgence hiératique et confusion des temps

Le passé se distingue aux yeux de l'esthète à proportion de son éloignement. Les civilisations antiques sont envisagées comme une négation parfaite de la réalité contemporaine : à l'infini passé se mesure l'actualité d'un présent soumis à la fuite du temps, au Beau séculaire fait face une modernité abjecte. L'inclination de Gautier pour ces époques millénaires relève donc d'une démarche esthétique : « Les grands esprits qui ne sont touchés que du beau, n'ont pas cette préoccupation du neuf qui tourmente les cerveaux inférieurs. »¹⁰ Le neuf, selon lui, « la mode du jour », « vieill[it] promptement ; et si rien n'est plus beau que l'antique, rien n'est plus laid que le suranné [...] »¹¹ C'est précisément l'argument gautierien par excellence : le retour au passé, mais à un passé immémorial qui permet de freiner la course du temps, puisque « l'antiquité » demeure « éternellement jeune »¹². Hors

⁹ Entendons « Orient » dans sa définition historique de « *oriens*, participe présent de *oriri* « se lever », [...] puis « naître, tirer son origine de ». (*Dictionnaire historique de la langue française, Op. Cit.*). C'est ici le caractère originel qui est prétexté comme prélude de l'humanité.

¹⁰ Théophile GAUTIER, « Préface », in *Les Grottesques*, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, Paris, 1856, p. X.

¹¹ *Ibid.*, p. IX.

¹² Théophile GAUTIER, « Rapport sur les progrès de la poésie », *Op. Cit.*, p. 68.

du temps car multiséculaire, elle représente à ses yeux un gage d'éternité indispensable à la construction d'un idéal pérenne. Ce principe correspond à la base d'une esthétique qui tout entière se réclame des canons antiques célébrant les formes et louant la beauté. Quand le présent n'aspire qu'à périliter et par conséquent ne saurait répondre qu'à un engouement fugitif, la rétrospection mobilise l'immensurable passé qui perpétue l'idéal. De fait, l'on se s'étonnera guère de retrouver incarnées chez ses personnages une princesse égyptienne, une hétérologue grecque ou une jeune Pompéienne. En évoquant des périodes reculées, Gautier se prémunit d'une entropie incompatible avec le Beau : la représentation de ces époques antérieures lui permet de se rendre maître du temps, car le passé, dans son acception même, est révolu et ne change plus. Si, selon Gautier, « le temps n'existe que par rapport à nous »¹³, il s'agit alors de se préserver de son passage en invoquant non la génération précédente, qui se place par rapport à la suivante et se définit de même, mais bien les civilisations ancestrales qui semblent subsister dans un hors temps que compose une vaste collection de beautés éternelles. Antiquisant érudit, le critique, comme le conteur fantastique, se réfère sans cesse aux génies millénaires qui nourrissent son écriture.

En 1837, le portrait de l'héroïne de « La Chaîne d'or, ou l'Amant partagé » accumule dès l'abord un certain nombre de références à l'art hellénique. Le modèle de beauté est ici exclusivement grec¹⁴ comme le signale l'adjectif restrictif : « Le ciseau de Cléomène ou le pinceau d'Apelles, fils d'Euphranor, pourraient *seuls* donner une idée de l'exquise perfection des formes de Plangon » (*Cdo*, p. 583) ; le monopole de la perfection plastique semble acquis à la Grèce ancienne. L'incipit précipite le récit dans une Athènes païenne, mais c'est la toute dernière phrase qui fournit un marqueur temporel ; indication somme toute sommaire puisqu'elle place simplement l'intrigue comme antérieure au « temps de Périclès »¹⁵ (*Cdo*, p. 601), où elle était déjà considérée comme une histoire que l'on contait alors (*Ibid.*). Cependant qu'à Sardes, capitale de la Lydie où se noue l'intrigue du « Roi Candaule », le calendrier historique est mentionné d'emblée et même doublement

¹³ *La Presse*, 31 mars 1846. Cf. Georges POULET, « Théophile Gautier », in *Études sur le temps humain*, I, Paris, Plon, Pocket Agora, 2006, p. 325.

¹⁴ À noter que l'attribut s'entend ici dans son sens temporel bien plus que dans sa définition spatiale.

¹⁵ Orateur, Stratège et homme d'État athénien (né autour de 495 avant J-C et mort en 429 avant J-C.).

spécifié par les indicateurs chronologiques : « Cinq cents ans après la guerre de Troie et sept cent quinze ans avant notre ère, c'était grande fête à Sardes. »¹⁶ (*RC*, I, p. 943). Pourtant, quelques chapitres plus loin, alors que le narrateur s'interroge sur les intentions de Nyssia, le souci premier de rigueur semble évanoui pour faire place à une approximation de cinq siècles : « [...] à près de trois mille ans de distance [...] » (*RC*, V, p. 985). S'il néglige ainsi la datation, c'est qu'elle ne présente guère d'intérêt pour ce qu'elle stipule en termes d'exactitude historique : seule importe la disproportion temporelle, au point que l'année avancée originellement ne semble même plus présente dans son esprit. La remarque fait valoir l'éloignement plurimillénaire et l'imprécision achève définitivement d'affranchir la narration de la rectitude temporelle. En jouant sur ces deux perceptions du temps, Gautier prend à la fois soin d'inclure son récit dans une chronologie précise à valeur d'autorité historique, mais suppose également une distance temporelle d'une étendue telle qu'elle ne saurait se mesurer autrement qu'en unités séculaires. Aussi, lorsqu'il évoque l'éruption du Vésuve au début d'« Arria Marcella », « depuis deux mille ans bientôt » (*AM*, p. 287), l'exagération sur des centaines d'années et l'imprécision de l'adverbe réalisent encore cette mise à distance historique qui permet de rompre avec la réalité. La date exacte sera pourtant précisée plus loin, puisque c'est elle qui déterminera la rencontre le 24 août de l'an 79 (*AM*, p. 301). La « ville gréco-latine » (*AM*, p. 291), déjà présente dans le sous-titre « Souvenir de Pompéi », ne peut manquer d'inspirer l'imaginaire rétrospectif de Gautier, et sollicite les références historiques et culturelles du lectorat en l'invitant à remonter les siècles. De la même manière, l'évocation de la belle Cléopâtre, dans la nouvelle éponyme de 1838, fonctionne comme un marqueur antique. Dès la première phrase, l'incipit s'ouvre sur une époque expressément spécifiée que le parallèle avec l'actualité du conteur vient mettre en exergue :

¹⁶ Gautier retient ainsi la fin de la guerre autour de 1215 av. J-C, quand on s'entend davantage à dater les événements autour de 1230-1220 av. J-C (*Cf.* Pierre LEVEQUE, *La Naissance de la Grèce*, Découvertes, Gallimard, 1990, p. 168).

Il y a, au moment où nous écrivons cette ligne, dix-neuf cents ans environ, qu'une cange magnifiquement dorée et peinte descendait le Nil avec toute la rapidité que pouvaient lui donner cinquante rames longues et plates rampant sur l'eau égratignée comme les pattes d'un scarabée gigantesque. (NDC, I^{er}, p. 741).

À la différence de ses prédécesseurs, qui exaltaient les amours torrentueuses de la reine égyptienne, ou mythifiaient son règne et sa mort¹⁷, Gautier passe outre les aspects biographiques déjà connus —et reconnus— pour présenter plus singulièrement son héroïne en dehors de toute perspective historique. Il substitue Meïamoun aux amants légendaires de Cléopâtre (« [...] tu pensais que tu étais César ou Marc-Antoine », NDC, V, p. 765), et néglige quelque repère chronologique éventuel qui pourrait préciser davantage le moment de l'action. L'incipit à peine indicatif reste sommaire —l'adverbe marque l'approximation—, et l'absence d'informations confirme une volonté d'inscrire le récit dans le paysage immuable de l'Ancienne Égypte. Slaheddine Chaouachi s'est notamment intéressé à la nouvelle, pour laquelle il parle d'une « Cléopâtre vidée de son identité et de son histoire tellement répétée »¹⁸ :

Aucune précision n'est donnée sur le moment où commence le récit [...]. Deux mentions lapidaires sont faites à la présence de Marc-Antoine, l'une lors du court dialogue de Cléopâtre et Meïamoun et l'autre à la fin du récit, quand Marc-Antoine fait irruption dans la salle des festins. Gautier place donc sa Cléopâtre dans un moment anhistorique, car son projet est précisément la saisie de la permanence d'un Orient hors du temps, et hors des turpitudes des événements.¹⁹

L'histoire de la reine illustre, revisitée par la légende, ne l'intéresse guère qu'en termes de permanence multiséculaire. Gautier néglige une datation par trop arrêtée au profit de l'approximation antique. Cette dernière ondulera sur plus d'un millénaire dans son corpus égyptien, et de bimillénaire se fera trimillénaire dans les récits ultérieurs ; qu'il s'agisse de conte fantastique —« un dialogue très bizarre dans un cophte très ancien, tel qu'on pouvait le parler, il y a une trentaine de

¹⁷ Cf. Christian-Georges SCHWENTZEL, *Cléopâtre*, PUF, 1999 (principalement le chapitre VIII : « Le mythe de Cléopâtre », « Cléopâtre dans la littérature du Moyen Âge au XX^e siècle », pp. 109-112).

¹⁸ Slaheddine CHAOUACHI, « Écriture de peintre : poésie dans *Une Nuit de Cléopâtre* de T. Gautier », *Op. Cit.*, p. 120.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 120-121.

siècles, dans les seringues du pays de Ser » (*Pdm*, p. 861)— ou du *Roman de la momie* —« un tombeau de l'antiquité la plus haute, [...] et que nulle main humaine n'a troublé depuis plus de trois mille ans que les prêtres ont roulé des rochers devant son ouverture » (« Prologue », p. 492). L'Antiquité ainsi représentée, et bien que s'étendant sur quelques dizaines de siècles, semble suffire à susciter une autre aperception du temps. Par ses références qui, dans les récits, se situent entre 3500 et 1900 av. J-C, Gautier peut jouer sur différentes strates millénaires : l'illustre Cléopâtre, dont l'évocation seule suggère un retour aux temps immémoriaux, considérait déjà l'Égypte comme « l'éternité palpable, un amer et perpétuel sarcasme contre la fragilité et la brièveté de la vie ! » (*NdC*, II, p. 748). Le pays développe ces figures inaltérables qui vont permettre de briser la structure temporelle : « [...] l'idée d'une puissance absolue s'attachait à ces masses inébranlables, sur lesquelles l'éternité semblait devoir glisser comme une goutte d'eau sur un marbre. » (*Rdm*, IV, p. 546). L'époque antique de la civilisation égyptienne, dont le dessein était de braver les atteintes du temps, rejoint l'éternité ainsi revendiquée. Dans ce paysage immuable, les aménagements narratifs gomment le hiatus temporel formel auquel les personnages devraient naturellement obéir. La superposition des séquences temporelles vient abolir toute notion de temporalité véritable. *Le Roman de la momie*, notamment, manifeste pleinement cette dimension où le temps, désorganisé, laisse libre cours à la perspective de l'idéal : « [...] par une électrique projection de pensée, il franchit les trois mille cinq cents ans que sa rêverie avait remontés [...]. » (« Prologue », p. 505). Là encore, l'auteur ajoute cinq cents ans supplémentaires aux trois mille qu'il évoquait plus tôt dans le roman.

Ce détachement des contingences temporelles n'est toutefois pas perçu comme une incurie : si les époques se mêlent, Gautier a soin de respecter une cohérence, parfois poussée à l'extrême sur le mode de la variation humoristique. Quand le narrateur du « Pied de momie » se trouve mis en présence de « la beauté parfaite » (*Pdm*, p. 860), son « ton Régence et troubadour » ne manque pas de « surprendre la belle Égyptienne » (*Pdm*, p. 862). Plus loin, le Pharaon son père, songeant aux années qui les séparent et qui les sépareront, se refuse à une union entre morte et mortel jusqu'à se jouer de l'audace du jeune français. Hermonthis,

parfaitement conservée, ne saurait s'accorder avec une génération qui néglige la préservation des corps :

Et puis il faut à nos filles des maris qui durent, vous ne savez plus vous conserver : les derniers qu'on a apportés il y a quinze siècles à peine, ne sont plus qu'une pincée de cendre ; regarde, ma chair est dure comme du basalte, mes os sont des barres d'acier.
(*Pdm*, p. 865).

La disparité des âges, pourtant atténuée par l'ellipse temporelle qui met les personnages en présence de leur idéal de beauté, est avancée comme argument par un père à l'expérience multiséculaire : « Vingt-sept ans! Et il veut épouser la princesse Hermonthis, qui a trente siècles ! » (*Pdm*, p. 865). Le recours à un passé immémorial généralise les âges passés : « Si tu avais seulement deux mille ans, reprit le vieux roi, je t'accorderais bien volontiers la princesse, mais la disproportion est trop forte [...]. » (*Ibid.*). Une différence d'âge millénaire serait cependant tout à fait tolérée ; de fait : que représentent mille ans à l'échelle de l'éternité ? Au point d'ailleurs que Gautier lui-même évoquera plus tard la « princesse Hermonthis, morte il y a quatre mille ans »²⁰, majorant encore de quelques dix siècles l'âge trimillénaire de la belle égyptienne. Sans s'embarrasser de vétilles, le rapport au temps se fait plus souple quand les époques évoquées sont précisément reculées²¹. Il est totalement modifié en fonction des perspectives ; le calendrier contemporain se mesure en jours quand l'Antiquité supporte les approximations millénaires et relativise aisément les imprécisions chronologiques : le passé dénature la course et les effets du temps en raison directe de son éloignement. Ce souci de convenance est inhérent à l'œuvre, quand même le temps se voit mis en abîme au profit d'un continuum temporel. Gautier entrebâille une porte sur le passé, où s'engouffrent les charmes et les mystères

²⁰ Théophile GAUTIER, « Pochades, Zigzags et Paradoxes », Paru dans *Zigzags* en 1845, puis repris dans *Caprices et Zigzags* en 1852, *Op. Cit.*, p. 155.

²¹ Dans sa notice au « Pied de momie », Pierre Laubriet s'intéresse à la liste des pharaons recensés par Gautier (p. 864), « mêlant noms réels et noms mythiques, faisant fi allègrement de toute chronologie ». Il pointe également des incohérences anachroniques quant à la langue parlée par Hermonthis : « [...] le copte était la langue de l'Égypte chrétienne, bien éloignée de l'égyptien des Pyramides, [...] [et] l'on ne commença de l'écrire qu'au III^e siècle après Jésus-Christ. » Il en conclut alors que « Cette Égypte de fantaisie n'est guère qu'un [...] lieu de l'imaginaire qui en fait le lieu [...] de l'éternité. » (*Pléiade*, I, p. 1457).

antiques ; l'éternité convoquée par la rétrospection cristallise les idéaux de pureté et de beauté chers à l'auteur, cependant que l'actualité représente en revanche l'interdiction, absolue et immuable, de concrétiser le désir. L'expédient temporel connaît son épanouissement dans ces âges d'avènement du monde, qui valident une certaine vraisemblance dans la perspective sensible de l'auteur et agrément l'union improbable d'êtres séparés par les siècles. Dans cette disposition particulière, la possibilité d'une concrétisation du désir, que les contingences modernes ne sauraient réaliser, peut dès lors s'envisager dans l'univers romanesque.

2. Paganisme et christianisme

Le refuge dans un « hors temps » immémorial, contestant le cours de l'histoire en marche au profit d'une pérennité originelle, vient régénérer la dépravation des temps présents. Cet autre temps, alter temporalité originelle, favorise un retour à toutes les licences « hors du possible » : « Notre monde est bien petit à côté du monde antique, nos fêtes sont mesquines auprès des effrayantes somptuosités des patriciens romains et des princes asiatiques ; leurs repas ordinaires passeraient aujourd'hui pour des orgies effrénées [...]. » (*NdC*, VI, p. 766). L'emploi de la première personne souligne la profonde nostalgie romantique d'un narrateur qui n'évoluerait pas dans l'époque à laquelle il se sent attaché²², et dont l'actualité ne saurait soutenir la comparaison d'avec ces temps reculés. Cette tendance à mettre la contemporanéité en regard d'un passé caduc est symptomatique de son *Mal du siècle*. Gautier recherche moins le dépaysement dans l'espace que dans le temps pour s'évader d'une réalité médiocre. Exhumant un prodigieux empire, il ranime l'ivresse antique et ses ineffables voluptés, à

²² En témoigne également D'Albert dans *Mademoiselle de Maupin* (IX, p. 368) :

Je suis un homme des temps homériques ; —le monde où je vis n'est pas le mien, et je ne comprends rien à la société qui m'entoure. Le Christ n'est pas venu pour moi ; je suis aussi païen qu'Alcibiade et Phidias.

l'opposite d'une société incapable aujourd'hui d'appréhender cette profusion de richesses, ni même d'en traduire *verbatim* les prodigalités :

Nous avons à décrire une orgie suprême, un festin à faire pâlir celui de Balthazar, une nuit de Cléopâtre. Comment, avec la langue française, si chaste, si glacialement prude, rendrons-nous cet emportement frénétique, cette large et puissante débauche qui ne craint pas de mêler le sang et le vin, ces deux pourpres, et ces furieux élans de la volupté inassouvie se ruant à l'impossible avec toute l'ardeur de sens que le long jeûne chrétien n'a pas encore matés ? (Ndc,VI, p. 767).

La civilisation chrétienne a privé le monde de ces célébrations démesurées, au point que la langue n'en a retenu nul vocabulaire : le signifiant s'éteint, faute de signifié. L'orgie telle que la concevait l'Antiquité devient proprement *irreprésentable* à l'époque actuelle. Quand la reine égyptienne prête à la nouvelle son prestige antique : « L'histoire que nous écrivons et le grand nom de Cléopâtre qui s'y mêle nous ont jeté dans ces réflexions malsonnantes pour les oreilles civilisées » (Ndc, VI, p. 767), l'occasion serait belle pour Gautier de consigner les licences orgiaques, « Mais le spectacle du monde antique est [...] écrasant, [...] décourageant pour les imaginations qui se croient effrénées et les esprits qui pensent avoir atteint aux dernières limites de la magnificence féerique [...]. » (Ndc, VI, p. 767). Feignant de ne pouvoir décrire, il élude positivement le problème et tire profit de cette difficulté en la traitant par prétériorité : pour ce faire, il construit habilement toute une rhétorique de la représentation qui propose au lecteur de pousser jusqu'aux limites de son imagination. Ce qui l'intéresse, c'est de mesurer l'abîme qui sépare la réalité contemporaine des extravagances antiques : en prétextant la stérilité de la langue et une fausse impéritie de descripteur, il souligne à plus forte raison le luxe et le faste, le grandiose et les excès lascifs²³. Les préceptes païens exaucent les nostalgies orgiaques de la génération Jeune-France, et Gautier éprouve dans les arts antiques la révélation d'une esthétique qui révérait le Beau. En ruinant les principes du paganisme, l'homme a galvaudé sa propre image, et ce faisant, la beauté même :

²³ Alain Montandon parle d'une « rhétorique de l'orgie » : « L'impuissance proclamée de la langue dans laquelle s'exprime le narrateur à pouvoir rendre la scène est [...] un artifice pour en rehausser le sublime [...] un artifice permettant à l'auteur de transposer celle-ci sur un plan mythique [...]. »

Cf. *La Cuisine de Théophile Gautier*, 2010, *Op. Cit.*, p. 32.

Depuis que le polythéisme a emporté avec lui ces jeunes dieux, ces génies souriants, ces éphèbes célestes aux formes d'une perfection si absolue, d'un rythme si harmonieux, d'un idéal si pur, et que la Grèce antique ne chante plus l'hymne de la beauté en strophes de Paros, l'homme a cruellement abusé de la permission qu'on lui a donnée d'être laid²⁴, et, quoique fait à l'image de Dieu, le représente assez mal.
(*Avatar*, III, pp. 336-337).

Dans « *Arria Marcella* », la Rome antique devient le théâtre d'une fiction assortie d'une réflexion déjà contenue dans l'évocation des lieux : « L'aspect de Pompéi est des plus surprenants ; ce brusque saut de dix-neuf siècles en arrière étonne même les natures les plus prosaïques et les moins compréhensives, deux pas vous mènent de la vie antique à la vie moderne, et du christianisme au paganisme [...]. » (*AM*, p. 289). Le paganisme gréco-romain évincé par le christianisme répond, dans l'esprit de l'antiquisant, à l'anéantissement de l'idéal par une religion étrangère au Beau ; il appartient à un passé millénaire cependant que le présent réducteur doit se satisfaire de doctrines rétives à toute sensibilité artistique. Octavien, prêt à se consumer d'amour dans les bras de son absolu féminin, est brusquement interrompu par l'irruption du père castrateur, symbole de l'ascétisme chrétien, Arrius Diomèdes, et le narrateur de préciser au sujet de ce prosélyte : « [...] il appartenait à la secte, tout récente alors, des disciples du Christ. » (*AM*, p. 311). Déplorant la disparition de l'esthétique antique, Gautier condamne le christianisme qu'il tient pour responsable de la ruine de l'empire gréco-romain dont la doctrine païenne satisfait à la fois l'homme et l'esthète. À « cette religion morose » (*Ibid.*), envisagée comme vaste mouvement sectaire, la belle Pompéienne oppose l'amour de « la vie, la jeunesse, la beauté, le plaisir [...] » (*Ibid.*). La mort même est sublimée : selon les anciens, elle n'est qu'une « idée abstraite » (*AM*, p. 292) et les « monuments funèbres si gaiement dorés par le soleil [...] semblent se rattacher encore à la vie et n'inspirent aucune de ces froides répulsions, aucune de ces terreurs fantastiques que font éprouver nos sépultures lugubres. » (*Ibid.*). Dans un article intitulé « Gautier, *Arria Marcella* et le monde gréco-romain », Michel Brix

²⁴ Cette idée est déjà présente dans *Fortunio* (1837) :

[...] *Fortunio* est un type vivant de cet idéal viril rêvé par les femmes et que nous avons le tort de réaliser si rarement, aimant mieux abuser outre mesure de la permission qu'on nous a accordée d'être laids.
(I, p. 622).

analyse les dissensions esthétiques entre l'Antiquité païenne et la civilisation chrétienne dans la nouvelle pompéienne :

Aux yeux de l'auteur, la doctrine chrétienne est coupable d'avoir écrasé le monde gréco-romain, lequel a entraîné dans sa chute le culte de la beauté physique. *Arria Marcella* renouvelle le récit de cet écrasement : pénétrant dans la pièce où s'étreignent la courtisane et Octavien, le père d'Arria prononce une formule qui, jointe à l'audition d'un lointain Angélu, anéantit la jeune femme et réduit son corps [en cendres] [...]. Or, pareille description ressemble fort à l'évocation, par un cicérone napolitain, des restes découverts dans la maison d'Arrius Diomèdes [...]. La scène d'exorcisme à laquelle assiste Octavien se rapproche donc de l'éruption du Vésuve, catastrophe qui dans le récit de Gautier devient le symbole de la destruction et de l'ensevelissement du monde ancien par le monde nouveau.²⁵

En confrontant la description première donnée par le cicérone des restes d'Arria Marcella et la tenue qu'elle porte une fois ressuscitée par l'amour d'Octavien, Michel Brix en conclut qu'Octavien, disposé par ses aspirations propitiatoires à se rallier à la cause d'Arria, voit sous ses yeux se répéter l'éruption du Vésuve : « [...] à Pompéi, celui qui ne regarde point les ruines avec "des yeux vulgaires" peut éprouver que le christianisme écrase encore le paganisme, que le site réitère inlassablement la scène de l'anéantissement du monde gréco-romain [...]. »²⁶ L'Histoire se répète pour qui est inspiré. De fait, si l'idéal peut être entrevu fugitivement, il manifeste sa nature évanescence pour faire naître le désir dans le cœur de l'homme, puis y laisser les regrets en le rendant à son présent maussade : « En désespoir de cause, Octavien s'est marié dernièrement à une jeune et charmante anglaise. [...] Mais comment pourrait-elle s'aviser d'être jalouse de Marcella, fille d'Arrius Diomèdes, affranchi de Tibère ? » (*AM*, p. 314). Par extension, il en est de même, dans l'esprit de Gautier, entre christianisme et paganisme qu'entre réalité triviale et idéal antique : l'évolution de la civilisation lui semble plus une régression qu'un perfectionnement. Dès *Mademoiselle de Maupin*, D'albert évoquait un christianisme morbide et délétère qui associe le désir à la mort :

²⁵ Michel BRIX, « Gautier, *Arria Marcella* et le monde gréco-romain », pp. 99-110, in *Retours du mythe. Vingt études pour Maurice Delacroix*, Études réunies et publiées par Christian Berg, Walter Geerts, Paul Pelckmans, Bruni Tritsmans, Amsterdam-Atlanta, Éditions Rodopi, « Faux titre », 1996, pp. 103-104.

²⁶ *Ibid.* p. 107.

Ô vieux monde ! tout ce que tu as révéré est donc méprisé ; tes idoles sont donc renversées dans la poussière ; de maigres anachorètes vêtus de lambeaux troués, des martyrs tout sanglants et les épaules lacérées par les tigres de tes cirques se sont juchés sur les piédestaux de tes dieux si beaux et si charmants : — le Christ a enveloppé le monde dans son linceul. Il faut que la beauté rougisse d'elle-même et prenne un suaire. [...]

— Virginité, mysticisme, mélancolie, — trois mots inconnus, — trois maladies nouvelles apportées par le Christ.
(*MM*, IX, pp. 371-372).

Dans sa préface, Gautier s'interroge sur la progression supposée de l'humanité au regard des siècles précédents²⁷, et fait valoir la grandeur de l'Antiquité aux dépens d'un modernisme mesquin : les anciens « avaient trois ou quatre mille dieux auxquels ils croyaient, et nous n'en avons qu'un auquel nous ne croyons guère ; c'est progresser d'une étrange sorte. — [...] En vérité, je ne sais ce que nous avons inventé ou seulement perfectionné. » (*MM*, « Préface », p. 236). Le christianisme a détruit, en même temps que les principes païens, le culte de la Beauté ; au lieu de considérer l'humanité en terme de progrès, Gautier suggère au contraire qu'elle devrait « tomber à plat ventre devant le génie antique [...] » (*MM*, « Préface », p. 233). Il imagine une éruption à Paris digne de celle de Pompéi et, poursuivant sa démonstration sur un ton cynique, ne se prive pas de manifester sa répulsion à l'égard d'un prétendu progrès artistique :

Ah ! vous dites que nous sommes en progrès ! — Si, demain, un volcan ouvrait sa gueule à Montmartre, et faisait à Paris un linceul de cendre et un tombeau de lave, comme fit autrefois le Vésuve à Stabia, à Pompéi et à Herculaneum, et que, dans quelque mille ans, les antiquaires de ce temps-là fissent des fouilles et exhumassent le cadavre de la ville morte, dites quel monument serait resté debout pour témoigner de la splendeur de la grande enterrée [?] [...] Et, n'étaient les tableaux des anciennes écoles et les statues de l'antiquité ou de la Renaissance entassés dans la galerie du Louvre, [...] qui empêcher[ai]ent de croire que Paris ne fût qu'un campement de Barbares [...], ce qu'on retirerait des fouilles serait quelque chose de bien curieux.
(*MM*, « Préface », p. 235).

Le ton désabusé l'est d'autant plus lorsqu'il confronte les colifichets actuels que révélerait la découverte de la capitale détruite, aux trésors que les fouilles archéologiques de la Rome antique ont mis à jour : « Des briquets de gardes nationaux et des casques de sapeurs pompiers, des écus frappés d'un coin informe,

²⁷ « Depuis tous ces beaux perfectionnements, qu'a-t-on fait qu'on ne fit aussi bien et mieux avant le déluge ? » (*MM*, « Préface », p. 232).

voilà ce qu'on trouverait au lieu de ces belles armes, si curieusement ciselées, que le moyen âge laisse au fond de ses tours et de ses tombeaux en ruine, de ces médailles qui remplissent les vases étrusques et pavent les fondements de toutes les constructions romaines. » (*Ibid.*). Constatant la médiocrité artistique de son époque à travers une succession d'oppositions dépréciatives, il ne peut se résoudre à l'abandonner à l'entendement esthétique de la postérité millénaire, craignant de dénaturer la perception qu'elle aurait alors du Beau. S'il s'interroge sur l'idée que pourrait se faire la civilisation future contemplant les siècles passés²⁸, c'est que les ruines ont une importance capitale dans son imaginaire : elles sont les témoins originels et immuables qui vérifient l'authenticité d'une doctrine de la perfection.

3. *Le vestige comme catalyseur temporel*

L'objet en tant que source du récit rétrospectif est fréquent chez Gautier, et procède comme un représentant tangible d'une réalité matérielle. L'empreinte d'un pas millénaire, un colifichet *a priori* négligeable dans un bric-à-brac²⁹ ou une tapisserie chez un antiquaire, le moulage d'une poitrine dans la lave cendreuse du Vésuve ou le parfum d'une égyptienne inhumée quelques trois mille ans plus tôt, dépêchent les protagonistes à rebours des siècles. Ces reliques vont mettre en branle l'imaginaire : témoins passés dans le temps présent, elles sont l'élément

²⁸ Cette idée se retrouve tout au long de son œuvre narrative et critique :

[...] [P]eut-être dans deux mille ans ne saura-t-on que Paris a été l'Athènes du Nord que par un fragment de cette statue retiré des décombres, que par quelques vers de ce poème déchiffrés sous un palimpseste.

Théophile GAUTIER, « Salon de 1847 », *La Presse*, 10 avril 1847 (repris dans *Salon de 1847*, Hetzel, Paris, 1847, pp. 199-200).

Mais également au fil de ses voyages :

Dans deux mille ans, on aura oublié vos discordes civiles, et l'avenir ne saura que vous avez été un grand peuple que par quelques merveilleux fragments retrouvés dans les fouilles.

Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne, Op. Cit.*, p. 53.

²⁹ Selon Ross Chambers, « le bric-à-brac, c'est aussi un symptôme de nostalgie, et cela suppose déjà un certain effort de recollection. »

Ross CHAMBERS, « Gautier et le complexe de Pygmalion », pp. 641-658, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Juillet août, 1972, p. 641.

fondamental qui assure la relation entre le monde contemporain et l'univers éternel. Elles ne sont toutefois pas seules avancées comme mobiles à la confusion des temps : comme elles, les ruines tiennent également ce rôle de vecteurs du passé. Leur évocation suppose une pluralité temporelle qui, chez Gautier, introduit et justifie un fantastique de l'achronie. L'auteur réinvestit ainsi des époques extrêmement propices à l'exercice évocatoire : il s'agit pour lui de s'échapper du présent en exploitant le caractère incommensurable et immémorial du passé. Les lieux, en tant qu'ils sont riches d'une mémoire multiséculaire, sont porteurs d'une simultanéité temporelle qui suppose que le présent renferme avec lui les vestiges de temps révolus. Ils valident un rapprochement temporel de même qu'une accointance devenue probable dans le milieu circonscrit de la fiction, et sont finalement plus intéressants dans leur historique que dans leur éloignement géographique. Seule importe la distance temporelle évocatoire grâce aux choix stratégiques de la distance spatiale :

Pas un accident ne dérange
La face de l'éternité ;
L'Égypte, en ce monde où tout change,
Trône sur l'immobilité.³⁰

Le déplacement dans l'espace suggère une rupture temporelle : dans ce monde où tout passe, l'Orient symbolise la constance en donnant à voir à l'époque actuelle ce que le génie antique a bâti à l'épreuve du temps. Les pyramides contemplent les siècles, depuis et pour des siècles, méprisant de leur immobilité éternelle l'existence fugitive de l'homme. Elles incarnent la permanence et représentent la victoire d'une civilisation sur le temps :

Ces montagnes factices, les monuments les plus énormes que l'homme ait élevés, après Babel peut-être, depuis plus de cinq mille ans, — presque l'âge du monde, selon la Bible— ni les années, ni les barbaries n'ont eu la puissance de les renverser ; notre civilisation même, avec ses énergiques moyens de destruction, y parviendrait à peine.³¹

³⁰ Théophile GAUTIER, « *L'Obélisque de Luxor* », in *Émaux et Camées*, in *Œuvres poétiques complètes, Op. Cit.*, p. 484.

³¹ Théophile GAUTIER, *L'Orient*, II, *Op. Cit.*, p. 185.

L'homme a cherché à rivaliser avec la nature et l'inflexibilité de l'entropie en édifiant des monuments que le temps n'a pu achever de détruire après des millénaires. Cette civilisation, qui a *presque* connu le monde à son origine, intrigue par son gigantisme et sa robustesse. Les ruines attestent aujourd'hui encore de la grandeur antique : « [...] débris gigantesques d'un monde démesuré » (*Rdm*, « Prologue », p. 488), elles ont vu l'Histoire du monde et sont encore observables par le voyageur contemporain ; elles suggèrent ce qui fut des milliers d'années plus tôt, stimulant ainsi un travail imaginaire de restauration. Dans un récent ouvrage, présenté comme une succession de réflexions sur l'alternance de l'« enthousiasme » et de la « mélancolie »³² chez Gautier, Alain Montandon analyse le motif de la ruine chez l'écrivain voyageur ; il constate qu'elle « n'est intéressante qu'en tant qu'elle permet une reconstitution harmonieuse »³³ avant de conclure : « C'est donc un processus d'idéalisation qu'opère l'action du temps. De même, il appelle à reconstituer la totalité que suggère le fragment. »³⁴ Théophile Gautier, manifestement moins enclin à l'observation archéologique qu'à la rêverie rétrospective, cherche dans les ruines actuelles les indices de la rémanence esthétique. Fonctionnant comme des synecdoques, les vestiges permettent de suggérer la beauté et d'abandonner à l'imagination créatrice le soin de recomposer l'ensemble dans le présent, c'est-à-dire de le réactualiser en l'intégrant dans un espace temps différent du sien grâce à l'évocation. De la même manière, la poitrine moulée dans la cendre comme le pied³⁵ égyptien permettent de suggérer la beauté du corps dans sa complétude. L'accumulation des adjectifs mélioratifs qui

³² Alain MONTANDON, *Théophile Gautier entre enthousiasme et mélancolie*, Paris, Éditions Imago, 2012.

³³ *Ibid.*, p. 151.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Dans « Pochades, Zigzags et Paradoxes », Gautier reconnaît son amour pour les pieds : « [Les pieds ont joué dans ma vie un grand rôle, sans compter le pied embaumé de la princesse Hermonthis. » (Paru dans *Zigzags* en 1845, puis repris dans *Caprices et Zigzags*, *Op. Cit.*, p. 155).

Plus loin, sous l'expérience euphorisante du hachich, il raconte l'un de ses rêves singuliers :

Le plafond s'entrouvrit et laissa passer un talon frais, rose, poli, un talon d'ange, de sylphide, qui n'a jamais marché que sur l'azur et sur les nuages ; je devins amoureux fou de ce talon, qui valait pour moi le visage d'Hélène ou de Cléopâtre. (p. 159).

accompagnent la découverte du dit pied annonce déjà la majesté de leur propriétaire³⁶ :

Les doigts étaient fins, délicats, terminés par des ongles parfaits, purs et transparents comme des agathes ; le pouce, un peu séparé, contrariait heureusement le plan des autres doigts à la manière antique, et lui donnait une attitude dégagée, une sveltesse de pied d'oiseau ; la plante, à peine rayée de quelques hachures invisibles, montrait qu'elle n'avait jamais touché la terre, et ne s'était trouvée en contact qu'avec les plus fines nattes de roseaux du Nil et les plus moelleux tapis de peaux de panthères.
(*Pdm*, p. 857).

L'objet isolé est plein de merveilleuses promesses : c'est ce qui est absent ou invisible qu'il faut composer. Gautier mise sur la puissance idéalisatrice de « l'imagination, [qui] reconstruit le corps absent plus beau peut-être qu'il n'était sorti du bloc de Paros ou de Pentélique, si toutefois l'imagination humaine peut aller en fait d'art au-delà de l'idéal grec [...]. »³⁷ La relique invite à ce travail résurrectionnel : elle constitue la base de l'addition imaginaire qui la régénère en totalité. Ce principe vaut autant pour le corps de la princesse égyptienne que pour une ville antique ; en effet, non moins influentes qu'un pied préfigurant la beauté d'Hermonthis, les ruines fonctionnent également comme une amorce qui suscite la rêverie reconstructrice. La cité vésuvienne qui sert l'intrigue d' « Arria Marcella », renaît miraculeusement de ses cendres pour un Octavien « ravi [...] de voir un de ses rêves les plus chers accompli [...]. » (*AM*, p. 301). La sensibilité des personnages leur ouvre des perspectives extraordinaires qui leur permettent, à partir de vestiges ancestraux, de réédifier la splendeur des temps passés. À Pompéi, la vie suspendue n'aspire qu'à reprendre son cours et incite à la réfection architecturale. Les ruines y sont un formidable motif d'inspiration ; Michel Crouzet parle de la ville antique comme d'une « vacuité en attente de substance » :

Si Pompéi [...] fascine Gautier comme une palingénésie permanente, une jonction du passé et du présent, c'est que la ville présente des traces d'une vie arrêtée, les éléments d'une existence non éteinte mais suspendue, et surtout des « formes » intactes d'une réalité seulement évanouie. C'est une ville-moule, une

³⁶ Promesse tenue, le marchand vient à la ligne suivante confirmer ses sentiments premiers au narrateur : « Ha ! ha ! vous voulez le pied de la princesse Hermonthis [...]. [...] [L]a fille d'un Pharaon, rien n'est plus rare. » (*Pdm*, p. 857).

³⁷ Théophile GAUTIER, *L'Orient*, I, *Op. Cit.*, p. 141.

ville-forme, une ville-contenant en attente de son contenu ; comme l'empreinte du sein, les ornières, les rainures, les maisons vides [...].³⁸

Or l'écriture gautierienne va précisément combler les vides et restaurer les ruines afin que le personnage puisse constater combien « Sa vie se remplissait d'un seul coup » (*AM*, p. 307) :

La vue de cette gorge d'un contour si correct, d'une coupe si pure, troubla magnétiquement Octavien ; il lui sembla que ces rondeurs s'adaptaient parfaitement à l'empreinte en creux du musée de Naples, [...] et une voix lui cria au fond du cœur que cette femme était bien la femme étouffée par la cendre du Vésuve à la villa d'Arrius Diomèdes.
(*AM*, p. 306).

Dès les premières pages d'« Arria Marcella », Octavien reconnaît, dans la ville ressuscitée, un portique en parfait état, observé l'après-midi même en ruines, et « dont il avait cherché à rétablir l'ordonnance [...] ». (*AM*, p. 299). S'il réalise d'emblée un travail de rénovation artistique sur un tel vestige, l'argument historique de l'empreinte³⁹, trouvée dans la maison d'Arrius Diomèdes, le captive au dernier degré et « [le] [jette] dans une [...] ardente rêverie » (*AM*, p. 306) :

[...] [L]e plus jeune des trois, arrêté devant une vitrine, paraissait ne pas entendre les exclamations de ses camarades, absorbé qu'il était dans une contemplation profonde. Ce qu'il examinait avec tant d'attention, c'était un morceau de cendre [...] ; 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 grecque.
(*AM*, p. 287).

Le moulage d'une poitrine dans la lave cendreuse du Vésuve précipite le protagoniste « au commencement du règne de Titus, —soit en l'an 79 de notre

³⁸ Michel CROUZET, « Introduction », pp. VII-CXXXI, in Théophile Gautier, *L'œuvre fantastique*, tome I, Édition de Michel Crouzet, Paris, Bordas, "Classiques Garnier", 1992, pp. L-LI.

³⁹ Pierre Laubriet, dans sa notice d'« Arria Marcella » rappelle combien « Ce sein a ému d'autres visiteurs de Naples et de Pompéi : le président Dupaty dans ses *Lettres sur l'Italie* en 1785 (1788), Chateaubriand dans son *Voyage en Italie* (*Œuvres romanesques et voyages*, Bibliothèque de la Périade, tome II, p. 1474), Dumas dans *Le Corricolo* (Desjonquères, 1984, p. 408). Les guides de voyage ne manquaient pas non plus de le mentionner » (Périade, II, p. 1289).

Gautier, quant à lui, évoque la popularité de cette empreinte dans « Arria Marcella » : « L'on sait, et le moindre guide du voyageur vous l'indique, que cette lave, refroidie autour du corps d'une femme, en a gardé le contour charmant. » (*AM*, p. 287).

ère » (*AM*, p. 301), auprès d'une belle païenne qui vérifie l'authenticité de la manœuvre. En outre, c'est la capacité d'Octavien à observer et à rétablir l'objet dans l'imaginaire qui ranime le corps entier : l'idéalisation n'est rendue possible que par le médium du regard, qui substitue à la cendre volcanique une « gorge superbe victorieuse des siècles [...] » (*AM*, pp. 307-308). Cette performance doit toutefois s'assortir d'une disposition d'esprit particulière qui répond à une carence amoureuse. Aussi, quand Paul d'Aspremont effectue les mêmes visites pompéiennes quatre ans plus tard, l'« amoureux n'est pas un appréciateur bien enthousiaste des monuments de l'art ; pour lui le moindre profil de la tête adorée vaut tous les marbres grecs ou romains. » (*Jettatura*, IV, pp. 419-420). Il n'est pas enclin à la contemplation qui précède la régénération, et son acuité visuelle n'a rien de comparable avec celle d'Octavien : l'œil n'est plus expérimenté comme celui de l'artiste, mais à l'inverse « distrait » (*Jettatura*, IV, pp. 419) lorsqu'il « admir[e] [...] le morceau de boue durcie conservant comme un moule l'empreinte d'un charmant torse de jeune femme surprise par l'éruption dans la maison de campagne d'Arrius Diomedès [...] » (*Ibid.*). Gautier use ici d'une tournure bien semblable à celle employée par Arria Marcella pour Octavien quelques quatre ans plus tôt : « Oh ! lorsque tu t'es arrêté aux Studj à contempler le morceau de boue durcie qui conserve ma forme⁴⁰, [...] et que ta pensée s'est élancée ardemment vers moi, mon âme l'a senti [...] » (*AM*, p. 309). Par l'entremise du regard artistique, la

⁴⁰ Au-delà d'une simple opposition entre l'œil distrait de l'homme déjà épris et la contemplation amoureuse récréatrice, Patrick Née, dans un article consacré à Nerval et Gautier, met en évidence cette confrontation intentionnelle qui fonctionne en écho inverse :

On partira de l'idée que, si Octavien voit d'emblée le sein de la belle pompéienne qui met en branle aussi bien son imagination que la diégèse, alors que Paul d'Aspremont (héros de l'autre récit), visitant le même musée de Naples, n'y prête aucune attention, lui préférant « la prodigieuse musculature » d'un Hercule Farnèse, il n'y a là nul hasard : car le second fonctionne comme le révélateur du premier. Si Octavien trouve un tel plaisir à rêver les yeux ouverts à une cité tout entière apotropaïque, redressée de la ruine et de la mort tout exprès pour lui offrir cette sorte de dénégation par synecdoque de la castration féminine qu'est ce sein (que lui seul saurait voir comme l'image de la femme dans son archaïque entièreté) – de son côté, Paul d'Aspremont, le jettatore, se trouve dans la position symétrique et inverse de celui qui tue par le regard (en particulier les femmes désirées) [...].

Patrick NEE, « De Nerval et Gautier, l'empîement romantique du trajet de l'âme », pp. 107-123, in *Romantisme*, n°142, décembre 2008.

Version en ligne, URL :

http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=ROM_142_0107#no10 (Consulté le 01.11.12).

seule force de la pensée permet de recréer la beauté qui fut⁴¹ et actualise la communion spirituelle. À l'instar de son personnage, Gautier n'a de cesse de chercher, parmi les formes actuelles, les indices d'une permanence passée. Ce faisant, il dérègle l'enchaînement chronologique et l'envisage non plus comme une succession, mais bien comme une coexistence. À l'ordre successif et continu du temps, l'écriture fictionnelle oppose une narration qui postule la rencontre invraisemblable des siècles et permet de lutter contre la nature évanescence de l'existence.

2. Quand la fiction se fait atemporelle

L'histoire ne se développe plus dans des âges millénaires, mais s'établit dans un passé indéterminé libre de toute correspondance avec la réalité. Gautier exploite la temporalité singulière des contes, mythes ou écritures sacrées, afin d'inscrire les personnages dans un monde spécifique et autonome qui, dissocié du réel, ne craint aucune aberration anachronique. Les indicateurs temporels maintiennent l'histoire dans une imprécision chronologique, dans cette achronie référentielle inhérente aux légendes et autres récits construits sur ce même modèle conventionnel ancestral⁴². Gautier va tirer parti de ces genres littéraires que leur acception commune préserve du temps en les déplaçant dans des ailleurs temporels. La forme du conte ou la ré-écriture mythologique ne sont d'aucune époque et, par transposition, de toutes ; leur langue transcende le temps puisqu'elle relève du *Temps sacré* décrit par Éliade : « Dans une formule sommaire,

⁴¹ Dans *Spirite*, Gautier insiste encore sur l'importance de l'attention et du regard *re-créateur* : Guy de Malivert voit sous ses yeux « le Parthénon comme il était aux jours de sa splendeur. [...] ; mais à ce prodige il ne jeta qu'un regard distrait [...]. Ainsi dédaignée, la vision rétrospective s'était évanouie. » (XV, p. 1224).

⁴² Il s'agira ici non d'examiner l'ensemble des « contes », particulièrement si l'on entend sous ce terme les contes dits fantastiques, mais de s'intéresser à ceux qui, justement, relèvent *a priori* d'un registre plus traditionnel.

Le cas échéant, voir Anne GEISLER-SZMULEWICZ, « Gautier et le conte de fées », pp. 219-240, in *BSTG, Théophile Gautier conteur et novelliste*, n° 28, 2006, ainsi que Peter WHYTE, *Théophile Gautier, conteur fantastique et merveilleux*, Durham, University of Durham, 1996.

on pourrait dire que, en "vivant" les mythes, on sort du temps profane, chronologique, et on débouche dans un temps qualitativement différent, un temps "sacré", à la fois primordial et indéfiniment récupérable. »⁴³ Communément, l'on peut distinguer, chez Gautier, diverses figures d'opposition que schématise le contraste *Temps profane versus Temps sacré* : à l'un, un présent fuyant et la première personne d'un narrateur occidental, à l'autre, le passé atemporel où perdure l'altérité de la troisième personne ; à la réalité parisienne, le conte oriental ; au cadre réaliste, la fiction imaginaire. Deux registres se superposent, et la transition de l'un à l'autre garantit l'efficacité de l'artifice⁴⁴. Gautier s'en remet à l'inconscient collectif, à une certaine forme de connivence avec son lectorat qui identifie aisément les diverses strates de langue et de registre à l'usage dans ses récits. Ce processus de contamination soudaine du réalisme par une manifestation surnaturelle fonde le principe même du genre fantastique. Pour fonctionner, le fantastique doit ainsi émerger d'un contexte vraisemblable, quand le merveilleux se donne pour tel sans susciter d'interrogations par rapport au réel⁴⁵.

1. Conte

Dans une critique sur Hoffmann de 1836, le jeune Gautier s'enthousiasmait pour les traductions du conteur allemand, le célébrant comme l' « un des écrivains les plus habiles à saisir la physionomie des choses et à donner les apparences de la

⁴³ Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 30.

⁴⁴ Il en va ainsi de « La Cafetière », de « Omphale », de « La Morte amoureuse », du « Pied de momie », et de « La Mille et Deuxième Nuit ». Toutefois, certains récits s'inscrivent d'emblée dans le genre des contes ; la narration est alors à la troisième personne.

⁴⁵ Cf. Roger CAILLOIS, *Obliques* précédé de *Images, Images...*, Paris, Gallimard, Nrf, 1987 :
[...] [L]e féérique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel. (p. 18).

Dans « Une visite nocturne » (1843) notamment, Gautier joue sur ce double registre : les inventions extraordinaires du personnage relèvent *a priori* du merveilleux, et sont acceptées comme telles par le narrateur, mais le récit entretient également une certaine équivoque fantastique qui laisse le lecteur dubitatif.

réalité aux créations les plus invraisemblables. »⁴⁶ C'est ce schéma qui affecte la vraisemblance qu'entreprendront les contes gautieriens :

[...] [M]ais il faut dans la fantaisie la plus folle et la plus déréglée une apparence de raison, un prétexte quelconque, un plan, des caractères et une conduite, sans quoi l'œuvre ne sera qu'un plat verbiage, et les imaginations les plus baroques ne causeront même pas de surprise. — Rien n'est si difficile que de réussir dans un genre où tout est permis, car le lecteur reprend en exigence tout ce qu'il vous accorde en liberté [...].⁴⁷

Le réalisme se présente donc comme une assise indispensable qui fait la cohérence du récit quand le merveilleux n'appelle aucune explication ; selon le mot de Todorov, il ne « s'explique en aucune manière »⁴⁸, et ne suscite chez les personnages, et chez le lecteur par extension, ni effet de surprise, ni même quelque élan de scepticisme. Il se distingue du quotidien et de la réalité quand le fantastique hoffmannien, empruntant le chemin inverse, y trouve les motifs propres à sa réalisation :

Du reste, le merveilleux d'Hoffmann n'est pas le merveilleux des contes de fées ; il a toujours un pied dans le monde réel, et l'on ne voit guère chez lui de palais d'escarboucles avec des tourelles de diamant. — Les talismans et les baguettes des *Mille et une Nuits* ne lui sont d'aucun usage.⁴⁹

Si Gautier suit, en général, la démarche esthétique du "fantastiqueur" allemand, ordonnant l'intrigue dans un contexte d'autant plus vraisemblable que l'effet de rupture sera saisissant⁵⁰, il produit également certains récits qui, en particulier, tiennent *a priori* plus du conte merveilleux que du récit fantastique. L'imaginaire

⁴⁶ Théophile GAUTIER, « Critique Littéraire. Contes d'Hoffmann », in *Chronique de Paris*, 14 août 1836.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, *Op. Cit.*, p. 62.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Et Gautier d'ajouter dans sa critique :

[...] [P]lus elle [l'histoire] s'éloigne du cours ordinaire des choses, plus les objets sont minutieusement détaillés ; l'accumulation de petites circonstances vraisemblables sert à masquer l'impossibilité du fond. [...] C'est donc à cette réalité dans le fantastique, jointe à une rapidité de narration et à un intérêt habilement soutenu qu'Hoffmann doit la promptitude et la durée de son succès. En art, une chose fautive peut être très vraie, et une chose vraie très fautive ; tout dépend de l'exécution.

Théophile GAUTIER, « Critique Littéraire. Contes d'Hoffmann », in *Chronique de Paris*, 14 août 1836.

des *Mille et Une Nuits*, dont Nodier disait qu'il était « une compensation passagère à l'amer ennui de [l]a réalité »⁵¹, allait notamment l'inspirer quelques années plus tard lorsqu'il écrivait sa nouvelle de 1842, présentée comme une suite explicite au célèbre recueil. Avec sa « Mille et Deuxième Nuit »⁵², il se réclame ouvertement des traductions d'Antoine Galland⁵³, parues un siècle plus tôt⁵⁴ et encore largement plébiscitées, et s'inscrit ainsi dans la lignée apparente de la forme traditionnelle du conte oriental. Cependant, l'incipit manifeste d'emblée une grande liberté d'adaptation par rapport au modèle source⁵⁵. Il dérouté le lecteur et introduit un narrateur à la première personne qui, de toute évidence, n'est pas sans rappeler Théophile Gautier et sa réalité contemporaine, le Paris de 1842 (*MDN*, p. 883). L'argument du récit est rédigé par l'auteur lui-même quand, quelques mois après sa publication dans *Le Musée des Familles*, paraît son compte rendu de la pièce des frères Cogniard intitulée *Les Mille et Une Nuits*. Il y voit alors de nombreuses similitudes avec sa propre nouvelle, et s'offusque de ce plagiat qu'il dénonce :

[...] « Au voleur ! au voleur ! au voleur ! » [...] nous ne pouvons nous empêcher de reconnaître que le premier acte des *Mille et une Nuits* offre beaucoup de ressemblance avec une nouvelle de nous, [...]. Nous supposons que la sultane Scheherazade était arrivée au bout de ses histoires, [...] venait à Paris et se présentait chez les littérateurs les plus en vogue [...]. Comme vous le pensez bien, elle ne pouvait rien obtenir ni de Balzac, ni d'Eugène Sue, ni d'Alexandre Dumas, ni de Léon Gozlan⁵⁶. [...] Nous seul, moins occupé ou plus paresseux, nous lui dictions, par l'entremise de notre nègre, un petit conte oriental de notre invention, qui avait pour résultat de lui faire couper fort proprement la tête, à son retour à Samarcande ; car le sultan Schariar, fin connaisseur en matière de conte, découvrait incontinent la fraude.⁵⁷

⁵¹ Charles NODIER, « Du fantastique en littérature » (1830), in *Contes fantastiques*, Elibron Classics, 2006, p. 8.

⁵² Le titre original, si tant est qu'il soit nécessaire, se voulait plus complet encore — « Fin de la Mille et Unième Nuit, la Mille et Deuxième Nuit ». Cf. Pléiade, I, p. 1476.

À noter que, trois ans plus tard, en 1845, Edgar Allan Poe publiera également une suite aux *Mille et une Nuits* : *The Thousand-and-second tale of Scheherazade*. Un récent ouvrage réunit les versions de Gautier, Poe, ainsi que celle du romancier roumain Nicolae Davidescu : *Contes de la mille et deuxième nuit. Théophile Gautier, Edgar Allan Poe et Nicolae Davidescu, Richard Lesclide et André Gill*, Textes réunis, commentés, et en partie traduits par Évanghélia Stead, Grenoble, Éditions Jérôme Million, « Nomina », 2011.

⁵³ L'orientaliste sera nommément évoqué à deux reprises (*MDN*, pp. 884-885).

⁵⁴ La publication a couru de 1704 à 1717.

⁵⁵ Sur les influences du modèle, voir Narjess D'OUTRELIGNE-SAIDI, *De l'Orient des Mille et Une Nuits à la magie surréaliste*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 46 sqq.

⁵⁶ Le récit mentionne en revanche Kaar et Jules Janin (p. 885).

⁵⁷ Cf. *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 2^{ème} série, Paris, Hetzel, pp. 332-333.

Quoique sommaire, ce bref exposé reprend les principaux nœuds de l'intrigue et contextualise le prologue de « La Mille et Deuxième Nuit ». Jusqu'à la seconde page, la description réaliste va à l'encontre des principes du merveilleux, et le « Tout à coup » (*MDN*, p. 882) pourrait en outre fonctionner comme un marqueur fantastique. Cependant, le narrateur ne paraît dans l'ensemble guère surpris de recevoir la belle orientale, bien qu'il évoque « la visite [...] un peu fantastique » de Scheherazade (*MDN*, pp. 884-885). Le prestige nominal de la sultane fonctionne comme un pivot qui viendrait retourner l'appréhension du monde. Alors que les personnages des contes fantastiques, dans leur grande majorité, n'ont de cesse de s'interroger sur la plausibilité de leurs visites anachroniques, le narrateur se livre ici volontiers à la discipline millénaire de la conteuse, sans se préoccuper davantage de maintenir la vraisemblance qui rationaliserait la présence de la persane et de sa sœur Dinarzarde dans le Paris du XIX^e siècle. Le monde n'est dès lors plus celui d'une réalité perturbée et remise en question sur le mode fantastique, mais bien celui, improbable, d'une coexistence que le registre merveilleux dispense de toute logique commune⁵⁸. L'histoire imbriquée commence, à la manière des contes traditionnels : « Il y avait une fois [...] » (*MDN*, p. 886). La formule inaugurale invite aussitôt le lecteur à rejoindre un univers de convention dans le hors temps propre au genre, et dont la suite épouse le modèle conventionnel⁵⁹. Toutefois, sous couvert de faire un conte oriental au titre expressément identifiable, Gautier en profite pour l'enchâsser dans un récit *a priori* réaliste, car rapporté comme un témoignage par le narrateur, et qui exploite en définitive les mêmes motifs que ceux de ses contes en général : c'est-à-dire ceux d'un fantastique temporel qui sert d'artifice pour réunir deux univers ordinairement inconciliables dans un même espace-temps. L'épilogue propose une version vraisemblable qui annulerait fantastique comme merveilleux en faisant de Dinarzarde une folle. Seulement, en reprenant le motif du « mouchoir de satin blanc, étoilé et constellé de paillettes » (*MDN*, p. 883) qui servait de ceinture à Scheherazade lors de sa visite à Paris, et en le transportant jusqu'à Bagdad dans les

⁵⁸ L'histoire présente d'étroites similitudes avec l'argument de « La Péri », écrit au début de la même année (1842), et dont le personnage s'inspire de l'un des contes des *Mille et Une Nuits*, « L'histoire du Prince Ahmed et de la fée Pari-Banou » qui met en scène ces génies femelles arabo-persans.

⁵⁹ Cf. Peter WHITE, *Pléiade*, I, pp. 1474-1476.

mains d' « une femme dont la folie était de se croire Dinarzarde des *Mille et une Nuits* » (MDN, p. 901), l'intrigue entretient de nouveau l'ambiguïté fantastique :

[...] [U]ne femme [...] répétait sans cesse cette phrase :

« Ma sœur, contez-nous une de ces belles histoires que vous savez si bien conter ».

Elle attendait quelques minutes, prêtant l'oreille avec beaucoup d'attention, et comme personne ne lui répondait, elle se mettait à pleurer, puis essuyait ses larmes avec un mouchoir brodé d'or et tout constellé de taches de sang.

(MDN, pp. 901-902).

Sur le modèle de « La Mille et Deuxième Nuit » et de son histoire imbriquée, les contes gautieriens présentent finalement dans leur ensemble un cadre réaliste plus ou moins formel qui accueille le récit fictionnel. Alain Montandon analyse le motif orgiaque d' « Une nuit de Cléopâtre » comme « une fiction dans l'histoire, un événement non historique, mais situé dans un cadre connu »⁶⁰ : là encore, Gautier joue du même procédé, faisant ici une histoire dans l'Histoire. Mais d'ordinaire, le texte cadre s'apparente davantage à l'anecdote personnelle ou à l'expérience individuelle. Le cas échéant, l'auteur a tendance à privilégier l'emploi de la première personne⁶¹ d'un narrateur qu'il crée volontiers comme un avatar de lui-même ; il n'est, pour s'en convaincre, que de relever quelques exemples significatifs : les vacances entre amis ou chez un Oncle, un achat singulier chez un antiquaire, l'expérience de la drogue chez Alphonse Karr, une improbable visite nocturne... Puis un second récit, en marge du registre réaliste développé au départ, vient s'imbriquer dans le premier. Introduit par les formules remarquables proches du « il était une fois » dans « La Mille et Deuxième Nuit » ou dans « Le Club des hachichins »⁶², il est moins explicite mais néanmoins bien présent dans la majorité des fictions narratives. Deux registres se superposent : l'un dans un présent réaliste, l'autre au passé. Particulièrement manifeste dans le cas de textes imbriqués (« La Mille et Deuxième nuit », « Le Club des hachichins », ou *Le Roman de la momie*), c'est également la transition de l'un à l'autre qui détermine l'efficacité du ressort fantastique. Les contes se subdivisent pour la plupart en trois parties, qui correspondent respectivement à la mise en place du cadre réaliste, à

⁶⁰ *Théophile Gautier entre enthousiasme et mélancolie, Op. Cit.*, p. 159.

⁶¹ À noter toutefois que le jeune Gautier narrateur cèdera définitivement sa place à la troisième personne du singulier après « Le Club des hachichins », en 1846.

⁶² « Il existait jadis en Orient [...] » (II, p. 1008).

l'intrusion fantastique et à la narration qui l'accompagne, puis au retour à la réalité⁶³. Lorsqu'elle n'est pas présentée de manière formelle sous forme de récit dans le récit, l'irruption fantastique est d'ordinaire extrêmement soudaine pour s'immiscer dans le quotidien afin de renverser la nature originelle du registre narratif. « Tout à coup »⁶⁴ (*Ma*, p. 527), à la vue de Clarimonde, le narrateur de « La Morte amoureuse » va voir basculer et se scinder en deux son existence devenue fantastique⁶⁵ : une première, relevant du récit cadre réaliste, présentée comme ordinaire et médiocre ; et une seconde, introduite par la locution, extraordinaire et grandiose. Deux vies qui s'opposent illustrant ici le conflit entre la réalité et l'idéal, mais aussi deux mondes antagonistes que développent les contes de Gautier dans leur grande majorité. Le réalisme est subitement perturbé par une rencontre anachronique, manifeste, dans « La Mille et Deuxième Nuit », par la présence de Scheherazade à Paris. Ce motif du fantastique gautierien par excellence permet la confrontation d'univers inconciliables, et fait valoir les dissemblances et les disproportions de l'un à l'autre. Quand le merveilleux suppose l'évocation d'un seul mode temporel, c'est la coexistence fantastique de deux temporalités distinctes que recherche l'auteur.

Toutefois, certains récits se distinguent encore du registre fantastique prédominant ; « Le Chevalier double » se présente notamment comme un conte légendaire, et l'épilogue ne laisse aucun doute quant au registre du récit : « Si vous demandez qui nous a apporté cette légende de Norwège, c'est un cygne ; un bel oiseau au bec jaune, qui a traversé le fiord, moitié nageant, moitié volant. »⁶⁶ (*Cd*, p.851). Plus tôt dans sa jeunesse, Gautier s'était déjà essayé aux contes : en 1833,

⁶³ À l'exception du « Chevalier double », Cécilia Rizza identifie « la présence d'une structure tripartite qui se répète, presque constamment et sans beaucoup de variantes, dans chaque récit : cadre réaliste au début – aventure fantastique – brusque retour à la réalité. »

Cécilia RIZZA, « Les formes de l'imaginaire dans les contes fantastiques de Théophile Gautier », pp. 1-16, in *BSTG, L'imaginaire de Théophile Gautier*, n° 10, 1988, p. 2.

⁶⁴ Le relevé non exhaustif de la locution adverbiale « tout à coup » est révélateur : « La Cafetière », p. 4 ; « La Pipe d'opium », p. 737 ; « Le Pied de momie », p. 860 ; « Deux acteurs pour un rôle », p. 874, etc.

⁶⁵ Si le registre fantastique est patent tout au long de la nouvelle, la fin n'en est pas moins irrationnelle. Todorov parle alors de fantastique-merveilleux : « Toute cette scène, et en particulier la métamorphose du cadavre, ne peut être expliquée par les lois de la nature telles qu'elles sont reconnues ; nous sommes bien dans le fantastique-merveilleux. (*Introduction à la littérature fantastique, (Op. Cit.)*, 1976, p. 58).

⁶⁶ À noter que la dualité du personnage s'exprime jusque dans l'image finale.

« Le Nid de rossignols » est construit comme « un conte de fées, tout se passe dans un domaine enchanté où peuvent s'épanouir le talent musical, la beauté, la modestie et la pudeur [...] ». ⁶⁷ Destinée à un jeune public⁶⁸, l'histoire est celle de deux chanteuses qui rivalisent de talent avec un rossignol, mais leurs voix, aussi extraordinaires que mortifères, finiront par leur être fatales. Le texte s'ouvre sur une série de locutions verbales impersonnelles, proches du « il était une fois » sempiternel et caractéristique : « il y avait » est répété pas moins de trois fois dès la première page (*Ndr*, p. 191), et l'épilogue ascétique se conclut sous forme d'allégorie, en faisant des âmes des deux cousines et de l'oiseau (« ces trois rossignols » ; *Ndr*, p. 195) celles ultérieures de grands maîtres compositeurs. Plus tard, en 1845, « L'Oreiller d'une jeune fille » —qui retrace l'apprentissage de la vertueuse Ninette—, est identifié dès son sous-titre comme un « conte » (*Ojf*, p. 993). L'esthétique est ici proche de celle de Mme d'Aulnoy ou de Mme Leprince de Beaumont⁶⁹, dont Gautier évoque à deux reprises « Le Prince Chéri » (*Ojf*, pp. 994 et 1002). Le registre suggéré au départ est donc celui du merveilleux⁷⁰ : une fée supposée et un « oreiller magique » (*Ojf*, p. 996) dégagent le récit de toute cohérence réaliste, et l'intrigue le rattache à la grande tradition d'une littérature à visée morale. Croqué le portrait de l'héroïne, les repères temporels qui suivent restent imprécis : « Un jour » (*Ojf*, p. 994), « Il y avait ce jour-là » (*Ibid.*) empruntent au caractéristique « Il était une fois ». L'histoire épouse *a priori* les ressorts du merveilleux et de sa nébulosité temporelle jusqu'à ce que la fée, d'une coquetterie toute moderne, manifeste ses goûts de « femm[e] du monde » (*Ojf*, p. 995) pour

⁶⁷ Peter WHYTE, *Pléiade*, I, p. 1284.

⁶⁸ Publié dans *L'Amulette, étrennes à nos jeunes amis*, daté de 1833 mais paru en 1834.

⁶⁹ Le « prince chéri » épouse Finette Cendron dans le conte éponyme de Mme D'Aulnoy, mais Gautier semble davantage ici s'appuyer sur le conte de Mme Leprince de Beaumont où le « prince Chéri » se voit remettre une bague qui le pique en cas de mauvaise action.

⁷⁰ Peter Whyte s'interroge sur les motivations de Gautier : « [...] le caractère chrétien du récit cadre mal avec ses croyances personnelles et il faut en conclure à un exercice de style ou un travail alimentaire, comme "L'Enfant aux souliers de pain", autre conte moralisant imité des frères Grimm » (*Pléiade*, I, p. 1521).

Celui-ci commence ainsi : « Écoutez cette histoire que les grand-mères d'Allemagne content à leurs petits enfants » (« L'Enfant aux souliers de pain », p. 171).

C'est également la théorie de Jean-Claude Fizaine qui signe la notice de ce dernier récit : « Il paraît surprenant que Gautier qui, en 1849, ne manifestait pas un intérêt excessif pour l'univers de la petite enfance, donne tous ses soins à un conte édifiant d'une telle fraîcheur et d'une telle naïveté. Travail alimentaire sans doute » (*Pléiade*, I, p. 1272). Il rappelle en outre que « les débouchés offerts par le lectorat enfantin apparaissent comme une ressource pour faire face à la crise de la littérature » (*Ibid.*, p. 1273).

« chez Palmyre » (*Ibid.*), établissement parisien très en vogue dans les années 1840 et seul indicateur distinctif d'un cadre spatio-temporel. La moralité finale, révélatrice du genre, se charge toutefois de réviser *in extenso* la nature même du récit : de merveilleux d'abord, il se vérifie vraisemblable lorsque les éléments irrationnels se voient expliqués et justifiés. Ici, le lecteur apprend, en même temps que la jeune fille, que l'oreiller, donné pour magique au départ, se révèle finalement n'être qu'un objet des plus communs, et que la voix que lui attribuait Ninette n'était autre que la voix de sa propre conscience : à l'instar de celle du lecteur, « [son] imagination, frappée, aidait à l'illusion. » (*Ojf*, p. 1002). Dans sa notice au conte, Peter Whyte souligne le souci d'interprétation rationnelle cher à Gautier : « Le narrateur [...] joue double jeu, exploitant les ressources du style indirect libre et de la focalisation interne pour nous faire hésiter sur l'interprétation à donner à des événements en apparence surnaturels qui s'avèrent être, à la fin, le fruit de l'imagination de la jeune fille. »⁷¹ Le merveilleux semble contrevenir à l'esthétique gautierienne en ce qu'il ne se soucie guère des références réalistes ; le récit présente dès la première page une tentative de raccrocher le conte au vraisemblable : « Ninette aimait bien [...] les histoires, et surtout les contes de fées, qui sont peut être les seules histoires vraies. » (*Ojf*, p. 993). Si la réflexion frise la mièvrerie, elle participe d'une volonté de révéler les abîmes qui séparent la réalité de l'idéal. L'argument, déjà présent dans *Fortunio*⁷², s'entendait alors dans un sens plus proche des principes de l'auteur : en construisant, dans le Paris du XIX^e siècle, l'Orient des *Mille et une Nuits*, le héros

⁷¹ Peter WHYTE, *Pléiade*, I, p. 1521.

⁷² « C'était un conte de fées réalisé. » (XXIV, p. 715).

Dans sa notice au roman, Jean-Claude Brunon s'attarde un instant sur le sous-titre apocryphe annoncé dans *La Presse* du 14 mai 1838 pour la seconde édition : « *Fortunio*, roman incroyable, par M. Théophile Gautier » :

Ce qualificatif publicitaire, à double entente, évoque aussi bien le merveilleux des contes de fées que les *merveilleux*, ces « grotesques », ridicules et touchants dans leur distinction affectée, de l'époque Directoire. Mais à lui seul le nom de Fortunio suffirait à tracer un double horizon d'attente, puisqu'il rappelle à la fois aux lecteurs de 1830 le héros glorieux d'un conte bien connu du *Cabinet des fées* [*Fortunio*, de Madame d'Aulnoy], et le timide héros du *Chandelier* (1835) de Musset.

(*Pléiade*, I, p. 1369).

Fortunio est également l'un des deux abbés du poème « Suzon » d'Alfred de Musset (1831).

concrétise la confrontation spatio-temporelle qui explicite les desseins de l'esthète :

On était à deux mille lieues de Paris, en plein Orient, en pleines *Mille et une Nuits*, et pourtant la rue boueuse [...] fourmillait à deux pas de là ; [...] ce n'était que tumulte, fumée et pluie, laideur et misère, fronts jaunes sous un ciel gris, l'affreux, l'ignoble Paris que vous savez.

De l'autre côté du mur, un petit monde étincelant, tiède, doré, harmonieux, parfumé, un monde de femmes, d'oiseaux et de fleurs, un palais enchanté que le magicien Fortunio avait eu l'art de rendre invisible au milieu de Paris, ville peu favorable aux prestiges [...].
(*Fortunio*, XXIV, pp. 715-716).

C'est précisément ce décalage que recherche l'écrivain, celui qui oppose à la retenue actuelle les débordements passés, à la réalité contemporaine le passé supposé et idéalisé, à l'Occident l'Orient. Seulement, en tant qu'il n'entretient aucun commerce avec la réalité, le merveilleux se revendique comme indépendant de toute correspondance avec le monde véritable. Son autonomie le met à distance d'éventuels rapprochements rationnels ; ce faisant, ne disposant plus de moyens de comparaison, il proscriit formellement la confrontation qui est au cœur des intrigues gautieriennes. Il trouve dans la subversion les règles de sa propre construction, quand, à rebours, le fantastique explicite l'impact sur le dérèglement du monde en s'inscrivant dans un cadre d'autant plus réaliste que l'effet sera réussi. Alain Montandon parle de cette « béance entre le temps présent et le passé fantasmé », arguant que « ce n'est pas le passé en lui-même, ce n'est pas le rêve d'une immersion dans une époque défunte qui intéresse véritablement Gautier, mais bien le choc, le heurt entre celle-ci et la conscience contemporaine. »⁷³ C'est la comparaison qui fait sens et qui nourrit l'intérêt. L'un sert à apprécier l'étendue de l'autre : le présent donne l'échelle de référence qui mesure l'immensité passée.

Parmi les récits adventices plus méconnus de l'auteur, « Le Pavillon sur l'eau » paraît en 1846 dans *Le Musée des familles* : annoncé dès 1840, ce « conte chinois »⁷⁴ s'inspire des travaux du sinologue Jean-Pierre Abel-Rémusat à

⁷³ Alain MONTANDON, *Entre enthousiasme et mélancolie*, *Op. Cit.*, p. 162.

⁷⁴ Dans un courrier à Henry Berthoud, alors directeur de publication au *Musée des familles*, Gautier évoque le sujet de la nouvelle le 10 janvier 1840 : « [...] la chose s'appellera Yeu-tseu ou la fille de Hang si vous préférez. » (*CG*, I, p. 178).

l'initiative duquel seront publiés *Iu-Kiao-Li, ou les Deux Cousines*⁷⁵, et les *Contes chinois*⁷⁶. Ces lectures influencent considérablement Gautier qui, comme l'a expressément établi Jean Richer⁷⁷, se nourrit largement de ces ouvrages pour la rédaction de sa nouvelle :

Aux *Deux Cousines*, Gautier emprunte un certain nombre d'images et de métaphores, destinées à créer l'atmosphère « chinoise » du récit [...]. Mais c'est dans le tome II des *Contes* [...] que figure « L'Ombre dans l'eau » source directe de son récit. Il y trouve la donnée : l'idée d'un amour qui naît d'abord d'une vision de l'autre connu par son reflet dans l'eau [...].⁷⁸

L'épilogue du récit gautierien se clôt, au reste, sous forme de sentence, avec une mention, discrète mais littérale, au titre chinois⁷⁹ (*Pse*, p. 1131). Quelques trente-cinq ans avant Richer, Henri David rapprochait *stricto sensu* les deux narrations :

Il était déjà question dans *Fortunio* (1837) d'« une princesse chinoise » qui « s'appelait Yeu-Tseu » (I^{er}, p. 626) ; Gautier ne conservera néanmoins pas ces noms dans son récit définitif.

⁷⁵ En 1833, dans « Laquelle des deux », Gautier mentionnait déjà « un certain roman chinois de feu le Chinois M. Abel de Rémusat [...] intitulé : *Yu-Kiao-Li, ou les Deux Cousines* » (p. 185).

⁷⁶ Respectivement en 1826 et en 1827.

Dans *Littérature française et culture chinoise, 1846-2005* (Paris, Les Indes savantes, 2011), Yvan Daniel rectifie l'opinion selon laquelle Rémusat aurait rédigé la traduction : il s'agit, selon lui, d'un « ensemble incertain dû à plusieurs traducteurs, réuni et édité par Jean-Pierre Abel-Rémusat en 1827. [...] *L'Ombre dans l'eau*, texte anonyme de l'époque des Yuan [fut] publié et non pas traduit par Abel-Rémusat comme on l'a trop rapidement dit parfois. » (p. 60).

⁷⁷ Cf. Jean RICHER, *Études et recherches sur Théophile Gautier prosateur, Op. Cit.* (Notamment chapitre VIII p. 124 sqq.).

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 143-144.

⁷⁹ « Le Pavillon sur l'eau » reproduit en substance les lignes liminaires du mythe de Pyrame et Thisbé :

Pyrame et Thisbé, l'un le plus beau jeune homme, et l'autre la fille la plus accomplie de l'Orient, occupaient deux maisons contiguës [...]. L'hymen eut dû les unir ; mais leurs parents s'y opposèrent, et défendirent peut-être ce qu'ils ne pouvaient plus défendre. Tous deux épris des mêmes feux brûlaient également. Les confidents leur manquaient ; ils ne s'exprimaient que par des signes [...].

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Livre Quatrième.

Les amants légendaires connaissent une fin tragique que ne souffriront pas Tchîn-Sing, et Ju-Kiouan : par l'intermédiaire du « bonze du temple de Fô », les deux personnages vont non seulement s'unir, mais également réconcilier leurs parents respectifs. Si la forme du récit s'inspire des marqueurs traditionnels, la dernière intervention de l'auteur, sous forme de péroraison, prend toutefois une tournure plus pessimiste qui dénonce la fin candide que soutiennent généralement les contes.

dans un article sobrement intitulé « Théophile Gautier : "Le Pavillon sur l'eau" »⁸⁰, il confrontait le texte de Gautier à celui de *L'Ombre dans l'eau*, afin de mettre en évidence autant leurs analogies que leurs dissimilitudes. Le premier point de divergence, essentiel en l'occurrence, est celui de la contextualisation temporelle ; quand la phrase liminaire situe le récit original autour du XIV^{ème} siècle, « Sous le règne d'un empereur de la dynastie de Youan⁸¹ », Gautier prend le contre-pied de ces données historiques initiales en précisant dès l'emblée : « [...] à quelle époque, c'est ce qu'il importe peu de savoir, les contes n'ont pas besoin d'une chronologie bien précise. »⁸² (*Pse*, p. 1121). Cette atemporalité délibérée est toutefois révisée par une allusion explicite à la machine à vapeur ; mais c'est davantage encore la présence de références à l'actualité de la Chine, aux prises avec la première Guerre de l'opium⁸³ et l'occupation occidentale⁸⁴, qui trahit la contemporanéité. En effet, lorsque Tchou-Sing refuse le riche parti que son père lui destine, ce dernier lui « f[ai]t les menaces les plus violentes » :

⁸⁰ Henri DAVID, « Théophile Gautier : "Le Pavillon sur l'eau" », pp. 647-668, in *Modern Philology*, Vol. 13, N°11, mars 1916.

Version en ligne, URL : <http://www.jstor.org/stable/432738> (Consulté le 11.03.12).

⁸¹ Il s'agit d'une dynastie mongole (1279-1368).

⁸² Et Jean-Claude Fizaine de préciser en note : « Tout cela concourt à la transformation d'un roman en *conte*, aussi vaguement situé dans l'espace que dans le temps » (*Pléiade*, I, p. 1542).

⁸³ De 1839 à 1842.

Il est en outre question de cette substance dans le texte de Gautier : « [...] c'était un plaisir [...] de fumer la goutte d'opium enflammé sur le champignon de porcelaine en échangeant des bouffées bienveillantes [...]. » (*Pse*, p. 1122). La consommation du psychotrope en Chine remonte néanmoins à une époque relativement récente. « Cette chinoiserie "tout indiquée" », selon le mot d'Henri David, « est, à dire vrai, un anachronisme » :

[...] [J]usqu'à la fin du premier tiers du XVIII^{ème} siècle, l'opium ne fût importé en Chine qu'en quantité relativement petite et uniquement comme remède. Or, les différentes œuvres qui ont servi de sources au *Pavillon sur l'eau* sont toutes d'une rédaction bien antérieure [...]. Enfin, en plus d'une bonne touche de couleur locale, ce qui a pu déterminer l'auteur, c'est qu'il avait une occasion de faire montre de ses connaissances techniques. Il en était fier et n'en était point avare. Nombre de philistins ignorent comment l'opium se fume ? Bonne aubaine, on va leur apprendre.

(« Théophile Gautier : "Le Pavillon sur l'eau" », *Op. Cit.*, pp. 655-656).

Au-delà de la seule opportunité d'exposer des savoirs, ce détail permet à son auteur de pointer du doigt les événements historiques qui touchent alors la Chine, ainsi que le constate Jean-Claude Fizaine : « L'image de la civilisation chinoise est réfractée à travers les questions d'actualité, qui donnent au commerce de l'opium une importance prépondérante » (*Pléiade*, I, p. 1543).

⁸⁴ Après la signature du traité de Nankin en 1842, les Anglais occupent l'île de Hong-Kong.

[...] [S]i tu persistes dans ton entêtement, je prierai le magistrat qu'il te fasse enfermer dans cette forteresse occupée par les barbares d'Europe, d'où l'on ne découvre que des roches battues par la mer, des montagnes coiffées de nuages, et des eaux noires sillonnées par ces monstrueuses inventions des mauvais génies, qui marchent avec des roues et vomissent une fumée fétide.
(*Pse*, p. 1129).

Une fois encore, et bien que prétextant d'entrée une intemporalité narrative, l'écriture mêle les genres pour mettre en contraste la réalité de l'époque avec le récit d'une Chine fabuleuse. Elle s'éloigne d'un merveilleux qui, n'existant que pour et par lui-même, ne génère aucun système bivalent qui crée cette collision temporelle. Gautier abandonne donc le principe du conte traditionnel, peu satisfaisant quant à son esthétique imaginaire, pour chercher d'autres systèmes plus à mêmes de contenter ses aspirations stylistiques.

2. *Mythe*

Comme il le faisait avec sa « Mille et Deuxième nuit », qu'il voulait inscrire dans la continuité des contes orientaux en la présentant comme une suite aux *Mille et une Nuits*, la réécriture des mythes lui permet de rejoindre d'emblée l'atemporalité que l'on prête aux légendes. Gautier n'a plus à réorienter la démarche de ses personnages pour leur permettre de réaliser l'expérience d'un temps déréglé : ici, les personnages se réclament déjà, par leurs patronymes éponymes, d'une pérennité convenue. En 1834, l'évocation du mythe d'Omphale soulève un paradoxe dès le titre : « Omphale, Histoire rococo ». À la reine légendaire de Lydie, Gautier associe un « Genre d'ornementation [...] en vogue sous le règne de Louis XV et au commencement de celui de Louis XVI [...] »⁸⁵, un adjectif qui qualifie ce « Qui est vieux, passé de mode »⁸⁶. La rupture qui permet un fantastique temporel est donc déjà perceptible, pour peu d'extrapoler par analogie l'antinomie du titre. La tapisserie peut être datée (elle remonte à l'époque rococo),

⁸⁵ *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle, Op. Cit.*

⁸⁶ *Ibid.*

mais la représentation s'inscrit, quant à elle, dans un achronisme mythologique. La belle marquise a beau se défendre d'être Omphale, c'est pourtant encore sous ce nom légendaire que le narrateur la nomme ensuite, conservant comme un gage d'éternité une distinction qu'elle-même refuse : « [...] je ne suis pas plus Omphale que je ne suis le diable. » (« Omphale », p. 204). « [...] [S]ous le costume d'Omphale » (*Ibid.*), elle n'est, selon elle, qu'une épouse qui obéit à un caprice de son mari, à « une singulière idée » (*Ibid.*), encore qu'elle reste, aux yeux du jeune protagoniste, l'incarnation de la reine de Lydie. La représentation fait d'elle l'épouse du demi-dieu, et c'est au demeurant le titre exclusif qu'elle conservera quelques années plus tard, lorsque la toile sera proposée à la vente : « C'est une tapisserie rococo qui représente les amours de Mme Omphale et de M. Hercule [...] » (« Omphale », p. 207). Le mythe a préservé la femme, Omphale a soustrait la marquise de T*** au passage du temps, mais le narrateur, quant à lui, n'est « plus assez jeune ni assez joli garçon pour que les tapisseries descendent du mur en [s]on honneur. » (*Ibid.*). La distance temporelle, qui oppose la femme mythifiée à la beauté déclinante du personnage contemporain, conclut la nouvelle. L'évocation simultanée d'Omphale, du rococo ou du quotidien du personnage constitue une rupture chronologique, un décalage temporel justifié par la figure mythologique. Les ressources légendaires fournissent les arguments et le cadre atemporel où se réalise la beauté. C'est donc moins l'expérience de la réécriture par rapport à ses prédécesseurs que le prolongement qu'elle suppose et la possibilité de représenter le Beau qui conduisent Gautier au mythe antique. Pour l'observateur perspicace chez lequel la vue domine les autres sens, l'histoire de Candaule s'imposait comme un condensé de motifs esthétiques à exploiter⁸⁷. L'écrivain relèvera ainsi ce défi artistique, déjà réalisé par nombre de ses prédécesseurs⁸⁸, en explicitant les

⁸⁷ Dans *Le Moniteur Universel* du 23 avril 1859, Gautier écrit : « Hérodote, le premier, a dit son histoire qui a ce mérite d'offrir à la statuaire et à la peinture un sujet plein de ressources. » (Repris dans *Exposition de 1859*, « Feuilleton du 23 avril 1859 », *Op. Cit.*, p. 14).

⁸⁸ Comme en témoignait Baudelaire :

Cependant, je recommanderais volontiers, non seulement comme échantillon de l'art de bien dire, mais aussi de délicatesse mystérieuse [...], l'histoire si connue du *Roi Candaule*. Certes, il était difficile de choisir un thème plus usé, un drame à dénouement plus universellement prévu ; mais les vrais écrivains aiment ces difficultés. Tout le mérite [...] gît donc dans l'interprétation.

Charles BAUDELAIRE, *L'Art romantique*, *Op. Cit.*, p. 179.

artifices. Candaule, roi de Lydie (735-708 av. J-C)⁸⁹, désespère de pouvoir jamais partager la beauté de sa femme Nyssia. Il prend la résolution de l'exposer à son insu aux regards de Gygès, son chef des gardes, mais cette dernière découvre le subterfuge. Dans l'une de ces interventions qui le caractérisent, Gautier narrateur remonte les millénaires pour essayer de retrouver les pensées de son héroïne⁹⁰ :

Maintenant, quelle était la vraie pensée de Nyssia ? [...] C'est une question délicate à résoudre [...] et, quoique nous ayons consulté Hérodote, Ephestion, Platon, Dosithée, Archiloque de Paros, Hésychius de Milet, Ptolémée, Euphorion et tous ceux qui ont parlé longuement ou en peu de mots de Nyssia, de Candaule et de Gygès, nous n'avons pu arriver à un résultat certain.
(*RC*, V, pp. 985-986).

L'intertextualité est manifeste⁹¹ dans ce catalogue antique d'adaptations littéraires. Mais, si ce n'est pas dans les versions antérieures qu'il trouve la réponse aux questions de son personnage, la forme serait donc plus libre qu'il n'y paraît, et le mythe, à l'instar de la beauté de Nyssia, se ferait comme un « canevas, [...] [un] poème que chacun brod[e] à sa guise » (*RC*, I^{er}, p. 947)... et Gautier le premier : « [...] la beauté de Nyssia, grâce aux voiles dont elle était entourée, devenait comme une espèce de mythe [...]. » (*Ibid.*). Gygès lui-même « pensait à la reine comme à une pure abstraction » (*RC*, IV, p. 975), et « comprenait que jamais de sa vie il ne pourrait chasser cette image » (*Ibid.*). C'est la beauté, ici, qui fait la légende, au point que le narrateur ne semble évoquer le motif platonicien de l'anneau de Gygès que pour mieux souligner son absence par la suite, ou, à tout le moins, son inefficacité. Tout concourt à mettre en avant non la dimension mythique de la nouvelle (l'élément magique aurait perdu ses pouvoirs⁹²), mais

⁸⁹ Cf. *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, *Op. Cit.*

⁹⁰ Déjà, quelques six ans plus tôt, il avait au sujet de Meïamoun une réflexion semblable : « Il n'est peut-être pas très aisé de retrouver ce que pensait, il y a tantôt deux mille ans, un jeune homme de la terre de Kémé [...]. » (*NdC*, III, p. 752).

⁹¹ Pierre Laubriet parle d'une démonstration d'érudition, « avec quelque humour » (*Pléiade*, I, p. 1519).

⁹² Cf. « Le Roi Candaule », I, pp. 949-950 :

« Le beau Gygès paraît bien triste, se disaient les jeunes filles. Quelque fière beauté a-t-elle dédaigné son amour, — ou quelque délaissée lui a-t-elle fait jeter un sort par une magicienne de Thessalie ? L'anneau cabalistique qu'il a trouvé, à ce qu'on dit, au milieu d'une forêt dans les flancs d'un cheval de bronze, aurait-il perdu sa vertu, — et, cessant de rendre son maître invisible, l'aurait-il trahi tout à coup aux regards étonnés de quelque honnête mari qui se croyait seul dans sa chambre conjugale ? »

bien celle de la femme. L'acuité visuelle de Nyssia serait telle qu'à même de neutraliser les propriétés extraordinaires du bijou :

Quant à ce qui est de la prunelle double, cela m'a tout l'air d'un conte de nourrice, dit le patricien bien informé ; mais il est sûr que Nyssia a le regard si perçant, qu'elle voit à travers les murs ; à côté d'elle, les lynx sont myopes. (RC, I, p. 948).

En réfutant la vraisemblance de l'affirmation, le personnage en soumet cependant une seconde, qui, bien qu'également invraisemblable, sera reprise par le narrateur au chapitre suivant⁹³. Ses interventions créent une alternance entre le temps du récit et celui de l'écriture, pour illustrer le décalage incommensurable qui sépare l'un de l'autre. Lorsqu'il décrit l'esthétique parfaite de Nyssia se dénudant, il se voit contraint d'user d'artifices, et introduit en outre une construction hypothétique, à la faveur de laquelle il condamne la pudeur moderne :

— Si nous étions un Grec du temps de Périclès, nous pourrions vanter tout à notre aise ces belles lignes serpentine, ces courbures élégantes, ces flancs polis, ces seins à servir de moule à la coupe d'Hébé ; mais la pruderie moderne ne nous permet pas de pareilles descriptions, car on ne pardonnerait pas à la plume ce qu'on permet au ciseau [...]. (RC, III, p. 973).

Le conditionnel lui permet toutefois une description succincte qui conclut un dévoilement retardé sur plusieurs pages. La réflexion de l'auteur, outre qu'elle vient bouleverser la diégèse⁹⁴, souligne sans ambages la rupture considérable entre l'antiquité et la modernité. C'est la juxtaposition qui permet de juger de l'amplitude temporelle. La réalité actuelle est méprisée, incapable de rendre une beauté qu'elle ne saurait même concevoir, et fonctionne ainsi comme un indicateur de mesure qui vient majorer les prestiges antiques. La réaction de Candaule relève

⁹³ Au chapitre II, Gautier revient sur les pouvoirs des yeux de Nyssia :

D'autres fois ils avaient des langueurs si onctueuses et si persuasives, des effluves et des irradiations si pénétrantes, que les glaces de Nestor et de Priam se seraient fondues à leur aspect, comme la cire des ailes d'Icare en approchant des zones enflammées. (RC, p. 956).

⁹⁴ Cf. Peter WHYTE, « Théophile Gautier et les stratégies du récit poétique », pp. 161-172, in *Mythe et récit poétique*, sous la direction de Véronique Gély-Ghedira, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1998, p. 165.

en définitive d'une logique similaire : il faut que Gygès voie Nyssia afin de mesurer sa beauté pour la vérifier, comparativement à l'image qu'il supposait. Le partage permet ici d'étalonner le Beau, comme les références modernes font office d'échelle temporelle.

Cinq ans plus tôt, dans « La Toison d'or », Gautier semble prendre à rebours le motif mythique : le titre⁹⁵ ne peut manquer d'évoquer la quête antique du héros grec, et pourtant le récit s'ouvre sur un admirateur d'œuvres d'art qui possède un Pradier⁹⁶ et lit Musset. Parti en Belgique « au pourchas du blond », « ce Jason d'une nouvelle espèce » est « en quête d'une autre toison d'or » (*Tdo*, I^{er}, p. 778), manifestement aussi estimable à ses yeux que celle des Argonautes. Ici, ce n'est donc plus le contexte réaliste qui dérape et retourne la perception du monde, pas plus le contemporain qui contamine l'Antiquité, mais le mythe qui, à l'inverse, s'invite dans le quotidien. De la même manière, ce n'est plus le réel qui mène à l'idéal, mais l'idéal qui finit par transiger avec le réel. Le héros obéit à une logique différente qui lui fait préférer l'invraisemblance fantastique à la probabilité raisonnable. Lorsque le tableau semble s'attrister de son départ, Tiburce « aim[e] mieux l'attribuer à une sympathie occulte qu'à un jeu de lumière » (*Tdo*, V, p. 808) ; et au narrateur de préciser comme justification réaliste : « —Le temps était gris, la pluie hachait le ciel à fils menus, et un filet de jour trempé d'eau et de brouillard filtrait péniblement à travers les vitres inondées et fouettées par l'aile de la rafale ; cette raison était beaucoup trop plausible pour être admise par Tiburce. » (*Ibid.*). Ses interventions permettent de justifier l'attitude irrationnelle du personnage en observant une conversion des perspectives qui prend le lecteur à témoin :

⁹⁵ Peter Whyte note aussi l'importance du titre :

[...] [L'ouvrage] fut annoncé dès 1837 dans le *Don Quichotte* sous le titre de *Madeleine*, désignation qui a une résonance culturelle toute différente du titre païen de *La Toison d'or*, qui place le récit sous le signe de la quête mythique. En ce sens, il ne s'agit pas d'un titre contextuel qui fait corps avec l'œuvre, mais d'un titre dénomiatif qui, sur un plan sémiotique supérieur, évoque la légende de Jason, soulignant ainsi l'une des caractéristiques fondamentales de tout texte littéraire, qui est de renvoyer à d'autres textes. Il se peut que ce titre polysémique ait aussi, pour le futur poète de *Musée secret*, une connotation sexuelle évidente.

(*Ibid.*, p. 168).

⁹⁶ James Pradier, sculpteur français, 1790-1852.

Comment se fait-il que Tiburce [...] s'entête à poursuivre une folle chimère, un rêve impossible, et comment cette pensée si nette et si puissante a-t-elle pu arriver à ce degré d'aberration ? Cela se voit tous les jours ; n'avons-nous pas chacun dans notre sphère été aimés obscurément par quelque humble cœur, tandis que nous cherchions de plus hautes amours ? n'avons-nous pas foulé aux pieds une pâle violette au parfum timide, en cheminant les yeux baissés vers une étoile brillante et froide qui nous jetait son regard ironique du fond de l'infini ? l'abîme n'a-t-il pas son magnétisme et l'impossible sa fascination ? (*Tdo*, VI, pp. 811-812).

Il prévient d'éventuelles objections, y répondant à l'avance par des interrogations qui entretiennent une hésitation artificielle déclinée sur le mode sensible. L'emploi de sujets pluriels inclut le lecteur dans une argumentation qui généralise la tendance à l'idéal. Gautier multiplie les adresses et les questions directes afin de semer le doute raisonnable qui excuserait l'attitude de son protagoniste : « Sans arriver à ce degré d'exaltation, n'avez-vous pas vous-même été envahi par un sentiment de mélancolie inexprimable dans une galerie d'anciens maîtres, en songeant aux beautés disparues représentées par leurs tableaux ? Ne voudrait-on pas donner la vie à toutes ces figures pâles et silencieuses qui semblent rêver tristement sur l'outremer verdi ou le noir charbonné qui lui sert de fond ? » (*Tdo*, II, p. 709). Le rapport au mythe, outre qu'il titre la nouvelle, n'est finalement que digressif : explicité d'emblée mais en définitive implicite dans la suite du récit, il fait le lien entre l'Antiquité et la réalité contemporaine. Jason perd, dans la réécriture, le caractère prestigieux de sa quête initiatique. Gautier joue sur l'achronie référentielle des textes fondateurs pour s'inscrire dans une continuité originelle, où l'Histoire et la fiction se confondent au mythe.

3. Bible

Lors de la représentation à Paris de *Mosè in Egitto*⁹⁷, les costumes, les décors, dressent sous les yeux de Gautier une Égypte *quasi* palpable. Ainsi, la première vision qu'il aura de l'Égypte sera une *représentation*. Dans sa chronique

⁹⁷ Opéra de Rossini, traduit en français par *Moïse, ou le passage de la mer Rouge*.

du 8 novembre 1852 sur l'opéra de Rossini, il esquissait les prémices de l'épopée biblique du *Roman de la momie*, publié quelques cinq ans plus tard :

Certes, s'il y eut jamais sujet poétique et grandiose, c'est celui-là. La délivrance d'un peuple opprimé quittant la terre d'esclavage pour la Terre promise, sous la conduite d'un prophète inspiré de Dieu, quel admirable thème à développer ! Et pour fond à cette action, la mystérieuse Égypte, avec ses énormités architecturales, ses allées de sphinx accroupis, ses avenues d'obélisques, ses monstrueuses idoles à têtes d'animaux, ses temples aux panneaux d'hiéroglyphes, aux colonnes grosses comme des tours, ses stèles bariolées, ses syringes s'enfonçant dans le granit rose des montagnes, ses hypogées où dorment, couche par couche, des nations de cadavres embaumés, ses processions interminables de prêtres coiffés du pschent et portant sur leurs épaules la bari mystique, tout cet aspect funèbre et sacerdotal qui étonne et confond l'esprit à travers tant de siècles écoulés...

À travers l'Antiquité égyptienne, c'est déjà la notion d'affranchissement temporel qui séduit l'imaginaire de l'auteur. L'Égypte symbolise l'espace de l'infini, où une civilisation entière s'est consacrée à nier le temps à travers des monuments grandioses destinés à braver les siècles : « [...] l'architecture, quoiqu'elle n'eût rien de sinistre, présentait un caractère de force inéluctable, de volonté sans réplique, de persistance éternelle [...]. » (*Rdm*, XIII, p. 607). Représentation d'éternité, elle incarne la démesure qui se dresse contre le temps ; tout y est formidablement gigantesque, illustré par une pléthore de superlatifs :

Des escaliers faits pour des enjambées de Titan, que le pied humain ne saurait franchir et qu'il faut monter avec des échelles ; des colonnes que cent bras ne pourraient entourer, des labyrinthes où l'on marcherait un an sans en trouver l'issue ! — le vertige de l'énormité, l'ivresse du gigantesque, l'effort désordonné de l'orgueil qui veut graver à tout prix son nom sur la surface du monde ! (*NdC*, II, p. 748).

L'image de l'Égypte antique vient ajouter une représentation herméneutique dans la trame romanesque : l'exégèse biblique, manifeste dans *Le Roman de la momie* à travers le personnage de Mosché, crochète toutes barrières temporelles et rejoint les âges les plus reculés, symboliques du temps des origines, où « Moïse vivait, Pharaon régnait, [...] » (*Rdm*, « Prologue », p. 505). L'incertitude temporelle, qui plane aujourd'hui encore sur l'épisode de l'Exode, est expressément mise à profit afin de reléguer le récit dans un hors temps primordial, et de l'envisager dans la dimension de la fiction mythologique. Le principe religieux se voit éclipsé par la

seule perspective d'un retour dans le temps fabuleux des origines. La Bible n'est d'ailleurs évoquée nommément qu'à une seule reprise, et ce d'une manière tout à fait singulière : « Lord Evandale [...] portait partout avec lui la sécurité dédaigneuse que donnent une grande fortune héréditaire, un nom historique inscrit sur le livre du *Peerage and Baronetage*, cette seconde Bible de l'Angleterre. » (*Rdm*, « Prologue », p. 488). Le parallèle est particulièrement mis en évidence par cette seule référence qui dénature totalement l'objet sacré. Par la suite, nulle allusion au recueil des Saintes Écritures, précisément parce qu'il n'existe pas encore : l'Histoire elle-même est seulement sur le point de se réaliser. Le papyrus déchiffré par Rumphius ne fait ainsi pas allusion à la Bible : il en est la narration, l'origine même. Engageant le récit, littéralement le « roman de la momie » à venir, le personnage de Moïse se fait garant de l'Histoire, symbolisant pour lors le véritable retour aux sources du monde, dont la momie, figure absolue d'immortalité, serait le premier témoin :

Les fellahs, dirigés par Argyropoulos, enlevèrent l'énorme coffre sur leurs épaules, et la momie, refaisant en sens inverse la promenade funèbre qu'elle avait accomplie du temps de Moïse, dans une bari peinte et dorée, précédée d'un long cortège, embarquée sur le sandal qui avait amené les voyageurs, arriva bientôt à la cange amarrée sur le Nil, et fut placée dans la cabine assez semblable, [...] au naos de la barque funéraire.
(*Rdm*, « Prologue », p. 509).

D'emblée associé à la plus haute Antiquité, Moïse vient briser toute conjoncture temporelle pour ressusciter un passé où l'histoire est encore « comme non avenue » (*Rdm*, « Prologue », p. 505) :

Quelle sensation étrange ! se trouver en face d'un être humain qui vivait aux époques où l'Histoire bégayait à peine, recueillant les contes de la tradition, en face d'une beauté contemporaine de Moïse et conservant encore les formes exquises de la jeunesse [...].
(*Rdm*, « Prologue », p. 516).

Le rapport temporel à l'authenticité est tout à fait remarquable dans la correspondance entre le Prologue et le roman : le Prologue, qui se présente comme un espace contemporain à Gautier, fait mention de Moïse, cependant que le roman antique parle de Mosché. À partir du chapitre XV (*Rdm*, p. 618 sqq.), le récit,

essentiellement orienté sur ce dernier et sur Aharon, peut être considéré comme une véritable réécriture des plaies d'Égypte⁹⁸ :

L'Éternel dit à Moïse : Vois, je te fais Dieu pour Pharaon : et Aaron, ton frère, sera ton prophète.

Toi, tu diras tout ce que je t'ordonnerai ; et Aaron, ton frère, parlera à Pharaon, pour qu'il laisse aller les enfants d'Israël hors de son pays.

Et moi, j'endurcirai le cœur de Pharaon, et je multiplierai mes signes et mes miracles dans le pays d'Égypte.

Pharaon ne vous écoutera point. Je mettrai ma main sur l'Égypte, et je ferai sortir du pays d'Égypte mes armées, mon peuple, les enfants d'Israël [...].⁹⁹

L'allégorie biblique exhume une période originelle qui abolit de fait toute notion de temporalité au profit d'un hors-temps primordial. En se replaçant dans le contexte de la fuite des Hébreux, la réécriture de Gautier joue sur cette double appréhension du *Temps profane* et du *Temps sacré*. Le récit associe l'histoire des amours de Tahosier à l'Histoire religieuse des hommes, et les fait coexister dans un espace-temps à valeur de mythe fondateur. L'Histoire se répète, et le passé reprend sa course millénaire depuis ses prémices.

3. « Où va [...] le présent qui se fait passé »¹⁰⁰ ?

La réponse à cette question, posée littéralement dans les *Poésies* de Gautier, s'entend à plusieurs niveaux selon qu'elle s'envisage du point de vue de la finitude, ou de celui de l'éternel recommencement. D'un côté un passé qui, en tant que tel,

⁹⁸ [...] [T]outes les eaux qui sont dans le Fleuve se changèrent en sang.

[...] [L]es grenouilles montèrent et recouvrirent la terre d'Égypte.

[...] [T]oute la poussière du sol se changea en moustiques [...].

[...] [D]es taons en grand nombre entrèrent [...] dans tout le pays d'Égypte [...].

[...] [T]ous les troupeaux des Égyptiens moururent [...].

[...] [G]ens et bêtes furent couverts d'ulcères bourgeonnant en pustules.

[...] Yahvé fit tomber la grêle sur le pays d'Égypte.

Les sauterelles [...] couvrirent toute la surface du pays [...].

[...] [I]l y eut d'épaisses ténèbres [...].

Extraits du *Livre de l'Exode*, chapitres VII à XVI.

Bible de Jérusalem, traduction des dominiciens de l'Ecole biblique.

⁹⁹ *L'Exode*, chapitre VII.

¹⁰⁰ Théophile GAUTIER, « Pensée de Minuit », in *Œuvres poétiques complètes, Op. Cit.*, p. 249.

n'existe plus, de l'autre une chronologie réversible. Deux perspectives se dessinent qui correspondent à deux dogmes philosophiques : à l'instar du pari pascalien¹⁰¹, ces conceptions antithétiques illustrent une logique de la croyance. Si la première relève de l'irrévocable et du néant, la seconde —autrement plus séduisante pour l'esthète— soulage l'homme mortel tourmenté des affres de la mort. Gautier conjure ainsi sa crainte de l'irrévocabilité du passé et son angoisse de l'anéantissement en postulant la possibilité d'une souplesse temporelle. Ce faisant, obéissant à son appétence artistique et motivé par son aperception du Beau, il trouve refuge dans l'écriture idéale d'un *Temps sacré*, « d'un Temps circulaire, réversible et récupérable »¹⁰², avec pour seule religion la survivance d'un monde peuplé des modèles de la perfection :

Pour échapper à l'état de souffrance continuelle où le jetais, dans sa religion du beau, cette double signification de l'objet, il n'y avait que deux solutions possibles : ou écarter volontairement de soi et des choses toute idée de durée, vivre dans le présent sensible, d'une vie en quelque sorte matérielle, ou bien idéaliser l'objet, le détacher du présent, voire du temps tout entier, ne plus discerner en lui qu'un signe, une forme, une beauté pure.¹⁰³

Prêter foi à un éternel de Beauté, imaginer un possible univers où elle se perpétue en marge de la dynamique temporelle, permet de supporter la peur de la mort, car l'obsession des belles formes s'avère parfaitement incompatible avec l'avilissement : « Penser qu'une semblable beauté n'est pas immortelle, hélas ! » (*RC*, II, p. 958). Gautier lui-même, à l'instar de ses personnages, ne peut se résigner à la perte progressive —et inévitable— d'une beauté emportée par le poids croissant des années. Dans ses *Études sur le temps humain*, Georges Poulet consacre notamment une section entière à l'artiste, et l'introduit en ces termes :

¹⁰¹ La stratégie de Pascal est la suivante :

— Examinons donc ce point, et disons : Dieu est, ou il n'est pas. Mais de quel côté pencherons-nous ? La raison n'y peut rien déterminer. [...] il faut parier [...]. [...] Pesons le gain et la perte, en prenant croix que Dieu est. [...] Si vous gagnez, vous gagnez tout ; si vous perdez, vous ne perdez rien. Gagez donc qu'il est, sans hésiter.

Blaise PASCAL, *Pensées*, Fragment 233, Paris, Édition de Léon Brunschvicg, Classiques Garnier, 1964, pp. 134-136.

¹⁰² Mircea ELIADE, *Le Sacré et le Profane*, *Op. Cit.*, 1967, p. 61.

Le Temps sacré serait une « sorte d'éternel présent mythique [...] » (*Ibid.*).

¹⁰³ Georges POULET, *Études sur le temps humain*, *Op. Cit.*, pp. 317-318.

« Ce qui domine chez Gautier, c'est la hantise de la mort. »¹⁰⁴ Si le motif de la disparition et de la fuite du temps est des *topoi* romantiques le plus commun, il est appréhendé d'une manière tout à fait personnelle dans l'œuvre gautierienne. Poulet rappelle que, pour l'auteur, « Rien ne devait paraître plus intolérable [...] que cette aperception simultanée de l'"éternelle beauté" et de l'éternel travail de dissolution qui en accompagne la présence. »¹⁰⁵ Sa vie durant, Gautier n'aura cessé de s'interroger sur la rigueur chronique indéfectible de la vie humaine ; toutefois, sur l'appréhension qu'il éprouvait face à la mort, Émile Bergerat vient rectifier toute caricature :

On a beaucoup exagéré la crainte que Théophile Gautier avait de la mort. Cela implique une accusation de faiblesse que j'ai hâte de relever, car nul ne fut plus brave. Ce qu'il redoutait dans la mort ce n'était ni la douleur ni l'incertitude, c'était la laideur. Être laid dans la mort, telle fut sa préoccupation suprême, et lorsqu'il suivait attentivement dans son miroir les ravages de la maladie qui l'emportait, il était aisé de voir d'où lui venait sa tristesse. Il ne faut pas oublier que Théophile Gautier a été l'un des hommes les plus merveilleusement beaux d'une époque où la beauté passait pour le don suprême et qu'il avait gardé de cet avantage toute la coquetterie romantique de sa jeunesse.¹⁰⁶

Plus que la mort, c'est l'évolution dégradante du corps sous l'effet du temps qui afflige le jeune France décati¹⁰⁷. Il abhorre le caractère inesthétique qui accompagne le processus de vieillissement et qui illustre la victoire du temps sur les belles formes.

En 1840, la traduction du *Second Faust* de Goethe, par l'ami de toujours, élargit les perspectives de Gautier qui ne manque pas de trouver, sous la plume nervalienne du poète romantique allemand, la clé de voûte des aspirations qui l'animent intimement depuis toujours. Aussi, en septembre 1848, vient-il évoquer la poétique faustienne comme un élément de réponse à l'insoluble question qu'il se posait plus de dix ans auparavant :

Ce que fait le passé, le présent ne peut-il le produire, lui aussi, et prolonger ses vibrations dans les siècles qui ne sont pas encore ? les choses actuelles sont

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 317.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Émile BERGERAT, *Théophile Gautier, Entretiens, Souvenirs et Correspondance, Op. Cit.*, p. 223.

¹⁰⁷ À sa fille Estelle, il écrit : « [...] être laid, horreur ! »
Ibid., p.304.

peut-être douées de la propriété d'émettre des spectres et de les envoyer vers l'inconnu ; le présent est la matrice où le passé procrée l'avenir, et il doit exister dans les régions impalpables, sous l'obscurité des futuritions, une ébauche invisible de ce qui sera ; les éléments de l'avenir, les combinaisons du hasard, les accidents de l'histoire, sont déjà en préparation sur un fourneau mystérieux, dans les profondeurs impénétrables de l'Hadès ; la lueur du jour qui nous éclaire jette son reflet sur les temps qui vont se lever.¹⁰⁸

Le passé serait déjà porteur de l'avenir : il féconde le présent pour y développer les éléments futurs déjà préparés et établis dans un univers insaisissable. Dans son article intitulé « Théophile Gautier et le *Second Faust* »¹⁰⁹, Georges Poulet s'intéresse aux influences de l'ouvrage allemand sur l'imaginaire de Gautier, influences que nous relèveront rapidement ici comme étant celles d'un artifice atemporel qui n'échappe pas à l'esthète dans sa quête de Beau pérenne. C'est donc moins l'analyse de la présence faustienne dans l'œuvre de Gautier¹¹⁰ que le principe d'éternité inhérent à ces supra-mondes de beautés qui oriente ici notre démarche critique.

1. Le sablier retourné

L'« homme », écrit Gautier, « pauvre éphémère, atome imperceptible, [...] traverse le temps sur ce pont du présent, plus mince que le fil d'une lame de rasoir, entre deux abîmes sans fond, le passé et l'avenir »¹¹¹ ; mais le poète, quant à lui, appréhende les choses sous une perspective tout à fait différente qui lui permet, le cas échéant, de réactualiser des temps révolus. Dans sa notice à « Arria Marcella », Pierre Laubriet reprend et adapte l'une des réflexions de Gautier sur *La*

¹⁰⁸ Théophile GAUTIER, *L'Art moderne, Op. Cit.*, p. 70.

¹⁰⁹ Georges POULET, « Théophile Gautier et le *Second Faust* », pp. 67-83, in *Revue de Littérature Comparée*, janvier-mars 1948, repris pour l'essentiel et développé dans *Études sur le temps humain, Op. Cit.*

¹¹⁰ Concernant sa critique d'art, le sujet est notamment traité par Marie-Hélène GIRARD, « La résurrection du passé ou le *Second Faust* revisité », pp. 15-31, in *Études Littéraires*, n°3, volume 42, 2011.

¹¹¹ Théophile GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 6^{ème} série, Paris, Hetzel, 1859, p. 27.

Comédie humaine de Balzac¹¹² : « Seuls "les poètes et les rêveurs", et les amants, peuvent éprouver "que la roue du char de la vie est sortie de son ornière" [...]. »¹¹³ La clairvoyance est artistique¹¹⁴, et l'intuition de ce qui a été nourrit l'imaginaire gautierien : « [...] [l]es images impalpables [du passé] flottent dans les pâles brouillards de l'Hadès, et nul ne peut les y saisir, hors le poète aux puissantes évocations [...]. »¹¹⁵ L'écriture permet à l'artiste de réaliser un présent pérenne qui, mis en branle, convoque tout à la fois le passé et le présent :

En y entrant, l'impassible Evandale éprouva une impression singulière.
Il lui sembla, d'après l'expression de Shakespeare, que « la roue du temps était sortie de son ornière » : la notion de la vie moderne s'effaça chez lui.
(*Rdm*, « Prologue », pp. 504-505).

Aussi le récit du *Roman de la momie* rapproche-t-il d'emblée deux époques que rien, sinon la négation temporelle par l'écriture, ne saurait concilier. Cette confusion est particulièrement avivée par le recours à Shakespeare : « The time is out of joint. O cursed spite/ That ever I was born to set it right ! [...] »¹¹⁶. La traduction de Letourneur, celle-là même, précisément, que Gautier contestait dans son *Histoire du Romantisme*¹¹⁷, exclut catégoriquement la notion temporelle qui existait dans l'original shakespearien : « Ceci est hors des routes ordinaires. O perversité maudite ! faut-il que je sois né pour te faire justice ! [...] ». Or, c'est précisément cette perception d'une rupture dans la course du temps, d'une cassure

¹¹² Dont l'esthétique tranche en tous points avec celle de l'esthète :

À l'inverse des poètes et des rêveurs, qui trouvent que la roue du char de la vie est sortie de son ornière [...], il connaît le but, les moyens et les mobiles de notre société. Au *pourchas* de la maîtresse, c'est-à-dire de la beauté idéale, personnifiée dans une figure de femme comme la forme la plus parfaite, il a substitué la poursuite de l'argent ou de la position [...].

Théophile GAUTIER, *Ibid.*, p. 39.

¹¹³ Pierre LAUBRIET, *Pléiade*, II, p. 1295.

¹¹⁴ « Quand la forme des lieux s'est conservée si intacte, il semble étrange que la vie s'en soit retirée, et l'on croit à tous moments que les anciens hôtes vont reparaître, et, pour peu qu'on soit poète ou visionnaire, l'on jurerait les avoir vus. »

Cf. Théophile GAUTIER, *Les Beaux-Arts en Europe*, *Op. Cit.*, p. 256.

¹¹⁵ Théophile GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Éditions Hetzel, 5^{ème} série, *Op. Cit.*, p. 13.

¹¹⁶ [Notre époque est détraquée. Maudite fatalité, que je sois jamais né pour la remettre en ordre !]

William SHAKESPEARE, *Hamlet*, Acte I, scène 5, vers 189-191, traduction de François-Victor Hugo, Paris, Librairie Gründ, « La Bibliothèque Précieuse », 1880, p. 132.

¹¹⁷ « On découvrait Shakespeare sous la traduction un peu raccommodee de Letourneur », Théophile GAUTIER, « Première rencontre », in *Hdr*, p. 62.

dans son ordonnance immuable, qu'illustre ici la référence à *Hamlet*. Georges Poulet y voit une « expression gothéenne » de *Wilhelm Meister* : « Die Zeit ist aus dem Gelenke », elle-même inspirée de Shakespeare, mais que Gautier « avait trouvée sous la forme suivante dans la traduction de Toussenel : "Le char du temps est sorti de son ornière". »¹¹⁸ Nonobstant cette réflexion, c'est pourtant bien au dramaturge anglais que Gautier fait référence en explicitant ses sources. Si Poulet note une influence plus allemande qu'anglaise, c'est que le motif s'accompagne chez Gautier de l'idée d'un recommencement, d'un retour aux origines du monde : « Une main invisible avait retourné le sablier de l'éternité, et les siècles, tombés grain à grain comme des heures dans la solitude et la nuit, recommençaient leur chute. » (*Rdm*, « Prologue », p. 505). L'exégèse biblique à laquelle se livre le texte explicite cette réversibilité temporelle, et le sablier, objet ancestral et symbole du temps, fonctionne ici comme un inverseur chronologique. Il devient un élément fantastique dès qu'il contrevient à sa nature, car « Le grain tombé ne remontera jamais » (*Spirite*, X, p. 1178) :

On ne peut sur le temps reprendre une minute,
Ni faire remonter un grain après sa chute
Au fond du fatal sablier.¹¹⁹

Pour lutter contre la fugacité de la Beauté, et puisque « la vie ne se retourne pas comme un sablier » (*Spirite*, X, p. 1178), seule l'écriture fantastique peut faire remonter l'histoire jusqu'à ses prémices, dans ce passé immémorial où se dessine la femme idéale. Gautier crée une représentation fictionnelle du monde, calquée sur la réalité qu'il connaît ou qu'il suppose, mais sans toutefois l'inscrire dans la chronologie commune. Ses intrigues n'adhèrent ainsi pas à l'acception linéaire du temps ; par la seule force de la pensée, les personnages effectuent des sauts millénaires dans l'histoire :

Le désir fou qu'il avait ressenti à l'aspect de cette cendre moulée sur des contours divins allait peut-être se satisfaire, car rien ne devait être impossible à un amour qui avait eu la force de faire reculer le temps, et passer deux fois la même heure dans le sablier de l'éternité.
(*AM*, p. 302).

¹¹⁸ Georges POULET, *Études sur le temps humain*, *Op. Cit.*, p. 335.

¹¹⁹ Théophile GAUTIER, « Pensée de Minuit », in *Œuvres poétiques complètes*, *Op. Cit.*, p. 251.

Octavien éprouvait déjà ce sentiment singulier dans « Arria Marcella » : « Pour lui la roue du temps était sortie de son ornière [...]. »¹²⁰ (*AM*, p. 306). Le temps se décompose et semble comme annelé, alléguant les aspirations profondes de Gautier : « Toute action, toute parole, toute forme, toute pensée tombée dans l'océan universel des choses y produit des cercles qui vont s'élargissant jusqu'aux confins de l'éternité. » (*AM*, p. 310). Quatre ans plus tard, c'est au docteur Cherbonneau de paraphraser cette conception goethéenne d'un passé en éternel mouvement, car « les âges disparus » font des « ondulations » « sur l'océan de l'éternité » (*Avatar*, IV, p. 339).

2. L'influence Faustienne et le Royaume des Mères

En 1828 paraît la traduction du *Faust*¹²¹, transcendé en mythe universel sous la plume de Goethe, et popularisé chez les romantiques sous celle de Nerval. Le poète allemand lui-même aurait été impressionné par les prouesses du jeune Français, bien que l'on sache aujourd'hui inexacte l'information selon laquelle il lui aurait écrit : « Je ne me suis jamais si bien compris qu'en vous lisant. »¹²² Gautier, quant à lui, n'aura cessé d'entretenir la légende :

¹²⁰ L'expression sera également reprise dans *Le Capitaine Fracasse*, lorsque Sigognac rentre seul et dépité au château familial. Son expérience avec Isabelle est rapportée comme celle d'une rencontre amoureuse qui permet d'éprouver le hors-temps : « Il comprenait que la roue de son char un moment lancé sur une autre route était retombée dans son ornière fatale [...]. » (*CF*, XIX, p. 1066).

¹²¹ « [...] [L]e véritable *Faust* des romantiques [...] le *Faust* des poètes, en un mot, beaucoup plus que la traduction de Stapfer », selon Fernand Baldensperger. Cf. *Goethe en France*, Paris, Michel-E. Slatkine, 1920, p. 131.

¹²² Cf. *Conversations de Goethe pendant les dernières années de sa vie, 1822-1832*, recueillies par Johann Peter Eckermann, traduites par Émile Délerot, Tome second, Charpentier, Libraire Éditeur, Paris, 1863, pp. 158-159 :

La traduction de Gérard, quoique en grande partie en prose, fut louée par Goethe comme très réussie. « En allemand, dit-il, je ne peux plus lire le *Faust*, mais dans cette traduction française, chaque trait reprend sa fraîcheur et me frappe comme s'il était tout nouveau pour moi. Le *Faust* est un sujet incommensurable, et tous les efforts que l'esprit ferait pour le pénétrer entièrement seraient vains [...]. »

Lorsqu'à dix-huit ans il fit paraître de Faust une traduction devenue classique, le grand Wolfgang Goethe, qui trônait encore avec l'immobilité d'un dieu sur son olympe de Weimar, s'émut pourtant et daigna lui écrire de sa main de marbre cette phrase dont Gérard, si modeste, d'ailleurs, s'enorgueillissait à bon droit et qu'il gardait comme un titre de noblesse [...].¹²³

L'influence de Faust¹²⁴, à laquelle les plus grands, parmi la génération romantique, un Hugo, un Musset, ou même un Balzac, ont inmanquablement cédé, va jouer un rôle essentiel dans l'esthétique de Gautier ; selon Julia Cartier, qui s'en remet à l'étude de Fernand Baldensperger¹²⁵, « la plus grande partie de cette influence s'est exercée par l'intermédiaire de Gérard. Que lui-même, à cette époque, ait saisi toute la portée de l'œuvre qu'il révélait à ses contemporains, c'est peu probable. Il était difficile alors de demander à un Français de vingt-cinq ans, si épris fût-il de tout ce qui dépasse les limites du tangible et du réel, de comprendre les intentions philosophiques d'un poème sur lequel s'exerce encore aujourd'hui la science. »¹²⁶ Au demeurant, Théophile Gautier ne pouvait qu'être séduit par cette œuvre « qui contient tout, selon l'expression de madame de Staël, et même *quelque chose d'un*

¹²³ Théophile GAUTIER, *La Presse*, 27 janvier 1855.

Le 2 novembre 1867, dans une notice consacrée à son ami disparu quelques douze ans plus tôt, il invoque à nouveau le même argument :

Sa traduction de Faust lui avait valu, du demi-dieu de Weymar, une lettre qu'il gardait précieusement et qui contenait ces mots : « Je ne me suis jamais mieux compris qu'en vous lisant ». Ce n'était pas là une vaine formule complimenteuse. Le style de Gérard était une lampe qui apportait la lumière dans les ténèbres de la pensée et du mot. Avec lui, l'allemand, sans rien perdre de sa couleur ni de sa profondeur, devenait français par la clarté.

Théophile GAUTIER, « Gérard de Nerval », p. V, in *Faust et le Second Faust de Goethe*, Traduits par Gérard de Nerval, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1868.

¹²⁴Cf. Théophile GAUTIER, « Première rencontre », in *Hdr*, p. 62 :

Quel temps merveilleux ! Walter Scott était alors dans toute sa fleur de succès ; on s'initiait aux mystères du *Faust* de Goethe [...]. On découvrait Shakespeare [...], et les poèmes de lord Byron [...] nous arrivaient de l'Orient, qui n'était pas banal encore. Comme tout cela était jeune, nouveau, étonnement coloré, d'enivrante et forte saveur ! La tête nous en tournait ; il semblait qu'on entrait dans des mondes inconnus. À chaque page on rencontrait des sujets de compositions qu'on se hâtait de crayonner ou d'esquisser furtivement [...].

Sur l'influence de *Faust* et ses réécritures au XIX^e, consulter l'ouvrage de Fernand BALDENSPERGER, *Goethe en France, Op. Cit.*, et notamment le chapitre III : « Autour de Faust », pp. 124-152.

¹²⁵ Fernand BALDENSPERGER, *Goethe en France, Op. Cit.*, 1920.

¹²⁶ Julia CARTIER, *Un intermédiaire entre la France et l'Allemagne, Gérard de Nerval : étude de littérature comparée*, Société générale d'imprimerie, 1904, pp. 34-35.

peu plus que tout »¹²⁷, élargissant les perspectives temporelles et cautionnant tous les possibles. Quatre ans après la parution du *Faust* nervalien, Gautier publie « Albertus, où l'âme et le péché », où il ne cache point ses références au personnage allemand qu'il évoque nommément pas moins de quatre fois, et, en 1839, sa pièce « Une Larme du diable » reprendra en substance les motifs du mythe germanique. Plusieurs récits font directement allusion à Goethe (« Deux Acteurs pour un rôle », « Le Club des hachichins », ou encore « Arria Marcella »), voire plus précisément à Faust directement : « La Pipe d'opium », *Avatar* ou *Spirite*, pour n'en citer que quelques uns. Mais, plus que le *Faust* de 1828, c'est la seconde partie de la nouvelle édition de 1840 qui sera décisive dans l'imaginaire gautierien.

« Il est des déesses puissantes, qui trônent dans la solitude. Autour d'elles n'existent ni le lieu, ni moins encore le temps. L'on se sent ému rien que de parler d'elles. Ce sont Les Mères. »¹²⁸ Dans *Le Moniteur* du 27 janvier 1864, Théophile Gautier fils écrit : « [...] la seconde partie, cette œuvre de l'âge mûr de Goethe, qu'en France, par tradition, on déclare inintelligible, [...] ne demande qu'un interprète de bonne foi pour se naturaliser dans notre littérature. »¹²⁹ L'esthétique faustienne concilie les inconciliables et explore les arcanes du temps. Elle envisage l'Histoire non plus comme une succession chronologique, mais bien comme une répétition qui implique une circularité des événements :

Goethe, dans son second *Faust*, suppose que les choses qui se sont passées autrefois se passent encore dans quelque coin de l'univers. Le fait est, selon lui, le point de départ d'une foule de cercles excentriques qui vont agrandissant leurs orbites dans l'éternité et l'infini : dès qu'une action est tombée dans le temps, comme une pierre dans un lac sans bornes, l'ébranlement causé par elle ne s'éteint jamais, et se propage en ondulations plus ou moins sensibles jusqu'aux limites des espaces. Ainsi, dans son étrange poème, la guerre de Troie étend ses rayonnements jusqu'à l'époque chevaleresque [...].¹³⁰

Les âges se confondent et se superposent dans un autre monde qui neutralise l'action dévastatrice du temps. Selon les principes faustiens, la femme serait

¹²⁷ Dans son *Histoire du Romantisme* (*Op. Cit.*, p. 62) Gautier emprunte la célèbre formule staélienne : « Il est impossible de lire Faust [*sic*] sans qu'il excite la pensée de mille manières différentes : [...] mais il fait réfléchir sur tout, et [...] sur quelque chose de plus que tout. »

Cf. Mme de STAËL, *De l'Allemagne*, Paris, Charpentier, Libraire-Éditeur, 1839, p. 293.

¹²⁸ *Faust et le Second Faust de Goethe*, Traduits par Gérard de Nerval, *Op. Cit.*, 1868, p. 190.

¹²⁹ Cf. Fernand BALDENSPERGER, *Goethe en France*, *Op. Cit.*, p. 231.

¹³⁰ Théophile GAUTIER, *L'Art moderne*, *Op. Cit.*, p. 70.

préservée dans un ailleurs que la seule puissance du désir rendrait accessible à tous les siècles ; de fait, à Chiron qui l'éclaire sur Hélène, Faust répond :

— Ainsi [...] le temps n'eut sur elle aucun empire ! Achille la rencontra bien à Phéra, en dehors de tout espace de temps. Quel étrange bonheur ! cet amour fut conquis sur le destin. Et ne puis-je, moi, par la seule force du désir, rappeler à la vie les formes abstraites et uniques, la créature éternelle et divine, aussi grande que tendre, aussi sublime qu'aimable ? Tu la vis jadis, et, moi, aujourd'hui, je l'ai vue, aussi belle que charmante, aussi belle que désirée ; maintenant, tout mon esprit, tout mon être en sont possédés. Je ne vis point si je ne puis l'atteindre.¹³¹

Le Beau est immortel : cette conception d'extra-mondes au-delà du sensible, conservant immaculées les beautés disparues, satisfait les angoisses d'un Gautier en proie aux affres de la laideur du vieillissement. La perspective d'une éternité se perpétuant en parallèle de la réalité entropique venait à point soulager ses appréhensions funèbres ; il serait un monde, préservé des souillures du temps, où s'éternisent et se meuvent toutes les formes de beauté, où le temps se répèterait sans cesse au présent sans jamais s'y faire passé, contrariant ainsi sa course chronologique assassine pour la révolutionner en mouvements circulaires s'étendant à l'infini. C'est ainsi qu'Octavien envisage la beauté éternelle : « Comme Faust, il avait aimé Hélène, et il aurait voulu que les ondulations des siècles apportassent jusqu'à lui une de ces sublimes personnifications des désirs et des rêves humains, dont la forme, invisible pour les yeux vulgaires, subsiste toujours dans l'espace et le temps. » (*AM*, p. 297). À cet égard, la formule, dont la comparaison manifeste d'emblée l'inspiration faustienne, rejoindrait ce que l'ami fidèle de Gautier écrivait à propos de Goethe :

Cet infini toujours béant, qui confond la plus forte raison humaine, n'effraye point le poète de *Faust* [...]. Pour lui, comme pour Dieu sans doute, rien ne finit ou du moins rien ne se transforme que la matière, et les siècles écoulés se conservent tout entiers à l'état d'intelligences et d'ombres dans une suite de régions concentriques, étendues à l'entour du monde matériel. Là, ces fantômes accomplissent encore, ou rêvent d'accomplir, les actions qui furent éclairées jadis par le soleil de la vie, et dans lesquelles elles ont prouvé l'individualité de leur âme immortelle.¹³²

¹³¹ *Faust et le Second Faust de Goethe, Op. Cit.*, p. 203.

¹³² Gérard de NERVAL, « Préface de la troisième édition » (1840) pp. 8-22, in GOETHE, *Faust et le second Faust, suivis d'un choix de poésies allemandes*, trad. Gérard de Nerval, Paris, Garnier frères, 1877, p. 11.

Cette multiplicité de mondes accessibles après la mort est extrêmement rassurante pour calmer les angoisses funèbres de Gautier, comme en témoigne Nerval : « Il serait consolant de penser en effet que rien ne meurt de ce qui a frappée l'intelligence, et que l'éternité conserve dans son sein une sorte d'histoire universelle, visible par les yeux de l'âme [...]. »¹³³ Sa traduction, postérieure aux convictions gautieriennes, est venue alimenter, conforter l'imaginaire de l'auteur d'« Arria Marcella » : l'éternel présent s'inscrit dans une achronie salvatrice qui assouplit l'appréhension de la mort. L'inspiration nervalienne est plus qu'explicite dans la nouvelle de 1852 :

En effet, rien ne meurt, tout existe toujours ; nulle force ne peut anéantir ce qui fut une fois. [...] Quelques esprits passionnés et puissants ont pu ramener à eux des siècles écoulés en apparence, et faire revivre des personnages morts pour tous. Faust a eu pour maîtresse la fille de Tyndare, et l'a conduite à son château gothique, du fond des abîmes mystérieux de l'Hadès. Octavien venait de vivre un jour sous le règne de Titus et de se faire aimer d'Arria Marcella, [...] dans une ville détruite pour tout le monde.
(AM, pp. 309-310).

Cette notion d'un temps perverti, dont la course, dérégulée, emprunterait une nouvelle fois des chemins déjà parcourus, illustre la référence au docteur allemand. Si les similitudes entre les sensibilités du personnage de Faust et des protagonistes gautieriens ne font aucun doute, le narrateur d'« Arria Marcella » pousse plus loin encore le parallèle, jusqu'à l'intégrer à ses propres principes : « L'idée d'évocation amoureuse qu'exprimait la jeune femme rentrait dans les croyances philosophiques d'Octavien, croyances que nous ne sommes pas loin de partager. » (AM, p. 309).

L'éternité du Royaume des Mères du *Second Faust*, l'écriture mythique ou l'allégorie antique participent toutes d'une même volonté d'inscrire les récits dans le *Temps sacré*, « constitué par un *éternel présent* indéfiniment récupérable »¹³⁴, que Mircea Éliade opposait au *Temps profane*, au « Temps destructeur »¹³⁵ du quotidien ordinaire. L'écriture exotique de Gautier, qu'il réalise dans l'Orient Antique, est la représentation d'un ailleurs spatio-temporel qui s'oppose en tous points à la réalité terrestre. La Beauté ne s'entend chez lui qu'en étroite association

¹³³ *Ibid.*, p. 11.

¹³⁴ Mircea ELIADE, *Le Sacré et le Profane*, Op. Cit., 1967, p. 77.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 69.

avec l'éternité : elle relève d'une supra-réalité nécessaire à la conception d'un paragon de sur-nature. Accéder à cet extra-monde, c'est s'extraire du *Temps profane* en perturbant son enchaînement et en bouleversant toute notion de durée : c'est faire l'expérience du *Temps sacré* de l'idéal.

II. Un temps dérégulé

La nature est limitée, et ne crée que commune beauté à son image, à rebours d'un idéal « au-delà des mondes » (*Rdm*, « Prologue », p. 511) qui exprimerait la perfection suprême. Modéliser le Beau, c'est concevoir une nature supérieure, « paradis des rêves réalisés » et « des espérances accomplies » (*Spirite*, XIII, p. 1204), en communion avec ce principe d'esthétique pure. Dans cette perspective, le fantastique seul permet de jouir de la beauté absolue : expédient fabuleux à une réalité médiocre, l'écriture de l'imaginaire concrétise la représentation personnelle de l'auteur, osmose singulière de réel et d'irréel, à laquelle viennent s'ajouter cultures et délires, déviances et croyances, rêves et fantasmagories, autant de mobiles réalistes à l'introduction du surnaturel. Mêlant les égarements du songe aux charmes de la femme idéale, le rêve consacre notamment une chronologie souple et flexible aux événements, allant jusqu'à légitimer les manifestations paranormales. Dans « Le Pied de momie », notamment, le narrateur justifie doublement son expérience anachronique ; d'une part parce qu'il s'est abandonné au sommeil, et de l'autre parce que le « parfum [...] pénétrant » (*Pdm*, p. 859) et capiteux de la myrrhe semble également fonctionner comme un narcotique : « L'odeur de la myrrhe avait augmenté d'intensité, et je sentais un léger mal de tête [...]. » (*Ibid.*). L'hallucination est totale, puisqu'elle recoupe en tous points sa propre définition étymologique, celle qui correspond au latin classique *hallucinatus* — littéralement *dormir debout*¹³⁶. Mystique, opiacé ou onirique¹³⁷,

¹³⁶ Cf. *Dictionnaire Historique de la langue française (Op. Cit.)*.

l'univers atemporel vient servir la représentation d'un idéal de perfection éternelle. À la fin des années cinquante, les principes diffusés par Allan Kardec, suggérant que l'esprit éternel dans l'au-delà est susceptible de redescendre ici-bas, vont également fournir matière à fiction. Après les superstitions, c'est le spiritisme qui sera prétexté pour réunir les amants. Il est, comme le rêve, un argument congruent qui agit directement dans la vie réelle. À l'instar des cultures populaires qui s'apparentent aux mythes ancestraux, le spiritisme s'accommode de la rigidité réaliste et offre une voie d'accès supplémentaire au fantastique.

1. La chronologie onirique

Dans un article intitulé « Oneiros : un mythe créateur du fantastique romantique », Roger Bozzetto s'intéresse à la symbolique du rêve, qu'il recense comme un « mythe romantique », et dont il analyse le traitement littéraire. Il commence par évoquer Emmanuel Swedenborg, communément considéré comme l'un des premiers auteurs modernes à avoir consigné ses rêves, avant d'aboutir au constat que, « pour les écrivains romantiques, le monde onirique se présentera comme un univers neuf à explorer, et qu'il le sera par le sommeil, par les expérimentations de drogues, ou par [...] toutes formes de folie. »¹³⁸ Dans cette matière extrêmement fertile, les arts vont trouver de nouveaux champs d'investigation et Théophile Gautier un prétexte supplémentaire pour courber le temps à loisir. Au rêve, le motif nocturne ajoute sa symbolique chargée de mystères : il « prête aux objets » une « apparence fantastique »¹³⁹ qui ne peut manquer d'aiguiser l'imagination car, dans l'obscurité, les yeux perdent en fiabilité

¹³⁷ *Ibid.* Alain Rey souligne la modernité de l'emploi du mot : onirisme « aurait été créé par le médecin français E. Régis (1855-1918). C'est d'ailleurs sous la plume de ce médecin que ONIRIQUE adj. est relevé pour la première fois dans le syntagme *hallucination onirique* (1895) ». L'histoire même du mot établit déjà une correspondance autour des hallucinations liées aux rêves et de celles qui suivent la prise de stupéfiants.

¹³⁸ Cf. *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Sous la direction de Pierre Brunel et Juliette Vion-Dury, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003, p. 223.

¹³⁹ Théophile GAUTIER, *Loin de Paris, Op. Cit.*, p. 40.

ce que le discernement gagne en imagination¹⁴⁰. À la faveur de la nuit, la visibilité physiologique se réduit pour faire place à la perception sensible. Ce qui était invisible à la lumière du jour prend, le soir tombant, les apparences que suggère l'imagination reconstructrice. Parmi ces *topoi* de la narration fantastique, le milieu de la nuit, le *mi-nuit*, représente traditionnellement une heure charnière qui prête à la magie et à la confusion.

1. Minuit, « jour nocturne »

Les unités de mesure sont la manifestation concrète du passage du temps, elles représentent la *durée profane*, celle « dans laquelle se déroule toute existence humaine »¹⁴¹. L'indication horaire devient ainsi une référence réaliste : de fait, lorsque Tiburce, ce « jeune homme fort singulier [...] s'inquiétant aussi peu des affaires du temps que de ce qui se passe dans la lune » (*Tdo*, I^{er}, p. 775), se décide à reprendre sa vie en main, son premier automatisme pour remettre un pied dans la vie réelle sera justement de s'inquiéter de l'heure (*Tdo*, I, p. 777). La référence au temps qui passe rappelle la lourde réalité de l'existence, et renvoie l'homme à la précarité de sa condition¹⁴². Toutefois, il est une heure singulière¹⁴³, propice au

¹⁴⁰ Gautier note, lors de son voyage en Russie :

— Est-ce un raffinement de dire que la nuit, par ses ombres mêlées de lueurs, son mystère et ses grandissements fantastiques, ajoute beaucoup à cette volupté ? L'œil perçoit, l'imagination achève.

Théophile GAUTIER, *Voyage en Russie*, *Op. Cit.*, p. 83.

¹⁴¹ Mircea ELIADE, *Le Sacré et le Profane*, *Op. Cit.*, 1967, p. 77.

¹⁴² Cf. « L'Horloge » :

« Chaque heure fait sa plaie, et la dernière achève »
Oui, c'est bien vrai, la vie est un combat sans trêve,
[...]
Nous sommes condamnés, nous devons tous périr ;
Naître, c'est seulement commencer à mourir,
[...]
Le disque de l'horloge est le champ du combat,
Où la mort de sa faux par milliers nous abat ;
La mort, rude joueur qui suffit pour défendre
L'éternité de Dieu, qu'on voudrait bien lui prendre.

fantastique car comme suspendue dans le temps : c'est à minuit que s'éveille tout un monde invisible à la réalité diurne. Les objets inanimés vont jusqu'à prendre la parole dans « La Cafetière », et le temps de s'exprimer lui-même par l'intermédiaire de son appareil de mesure : « Enfin, minuit sonna ; une voix, dont le timbre était exactement celui de la pendule, se fit entendre et dit : — Voici l'heure, il faut danser. » (II, p. 6). Puis le rythme de la musique, allant exponentiel dans les mouvements de plus en plus rapides de l'orchestre, métaphorise les battements de l'horloge et la cadence *prestissimo* du temps. Les mesures ne sont plus horaires, mais sensibles. Si le charme naît à minuit, c'est à minuit encore qu'il doit être conjuré : « L'abbé Sérapion se munit d'une pioche, d'un levier et d'une lanterne, et à minuit nous nous dirigeâmes vers le cimetière de *** [...]. » (*Ma*, p. 551). Or précisément, à cette heure magique, la réalité semble se retourner ; singulier déplacement, le succube amoureux inspire la compassion au narrateur, face à un homme de Dieu sinistre qui semble présenter plus de similitudes avec le diable qu'avec les anges : « Le zèle de Sérapion avait quelque chose de dur et de sauvage qui le faisait ressembler à un démon plutôt qu'à un apôtre ou à un ange, et sa figure aux grands traits austères et profondément découpés par le reflet de la lanterne n'avait rien de très rassurant. » (*Ibid.*). Patente ici, cette inversion est également illustrée dans *Avatar* : l'expérience de la transmutation des âmes réalisée par le docteur Cherbonneau se déroule la nuit, et c'est à minuit que Prascovie verra revenir l'avatar de son époux. De cette heure transitoire par excellence, « aussi éloignée du coucher que du lever du soleil »¹⁴⁴, dépend tout un imaginaire de l'équilibre et du basculement dont la pertinence prédispose au fantastique.

L'obscurité nocturne est sans conteste favorable aux prodiges, et minuit traditionnellement la charnière qui fait l'articulation fantasmagorique. En 1845, une visite d'Alger révèle à Gautier une « « architecture [...] [qui] prenait dans la nuit les apparences les plus mystérieuses et les plus fantastiques. »¹⁴⁵ Aussi, et à

Théophile GAUTIER, in *Revue des Deux Mondes*, tome 28, 1841, repris dans *Œuvres poétiques complètes*, *Op. Cit.*, p. 373.

¹⁴³ Dans une lettre à Henri Heine, datée du 5 juillet 1841, Gautier écrit : « Entre minuit et une heure, qui est de toute éternité le temps assigné aux spectres [...]. » (*Cf. C.G.*, tome 1, 1985, p. 255).

¹⁴⁴ *Cf. Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, *Op. Cit.*

¹⁴⁵ Théophile GAUTIER, *Loin de Paris*, *Op. Cit.*, p. 36.

Il ajoute : « Nous marchions comme dans un rêve, ne sachant si nous étions éveillés ou endormis » (*Ibid.*).

l'instar de son créateur, quand Octavien déambule nuitamment dans Pompéi, la ville lui apparaît-elle révisée par ce singulier jeu d'optique :

La lune illuminait de sa lueur blanche les maisons pâles, divisant les rues en deux tranches de lumière argentée et d'ombre bleuâtre. Ce jour nocturne, avec ses teintes ménagées, dissimulait la dégradation des édifices. L'on ne remarquait pas, comme à la clarté crue du soleil, les colonnes tronquées, les façades sillonnées de lézardes, les toits effondrés par l'éruption ; les parties absentes se complétaient par la demi-teinte, et un rayon brusque, comme une touche de sentiment dans l'esquisse d'un tableau, indiquait tout un ensemble écroulé. Les génies taciturnes de la nuit semblaient avoir réparé la cité fossile pour quelque représentation d'une vie fantastique. (AM, p. 298).

La nuit tombante d' « Arria Marcella » dérobe aux regards les imperfections que met en lumière le jour, et, recouvrant d'ombre flatteuse les parties détériorées, stimule l'imaginaire rétrospectif. Pompéi apparaît alors ressuscitée, ayant subi les restaurations architecturales de la contemplation idéalisante d'Octavien. Ce « jour nocturne »¹⁴⁶ annonce la confusion temporelle et représente métaphoriquement l'oxymore¹⁴⁷ véhiculé par la symbolique de la vingt-quatrième heure, en tant qu'elle est une fin comme un début, terminant une journée pour en commencer une autre. À minuit s'opèrent les transitions entre deux jours, entre deux mondes,

¹⁴⁶ Marc Eigeldinger s'est notamment intéressé à la symbolique de l'antithèse :

Le « jour nocturne », c'est le soleil de minuit, la pénétration dans les couches mystérieuses du rêve et de l'inconscient, l'entrée dans un univers somnambulique, ouvert sur les hallucinations les plus étranges, et dans les altérations de la durée. [...]

[...] Octavien se soustrait à « l'ombre de la nuit » et, à son regard, la clarté solaire ranime les êtres et la vie de l'antique Pompée [...]. Les métamorphoses du désir ont le pouvoir se substituer le soleil à la nuit, d'abolir le temps et de s'installer dans le passé [...].

Marc EIGELDINGER, « Arria Marcella et le "jour nocturne" », pp. 3-14, in *BSTG, Varia*, n°1, Montpellier, Université Paul Valéry 1979, pp. 8-9.

Il rapproche l'oxymore de celle du « soleil noir » de « Melancholia » (1834) qu'il traitait dans « L'image solaire dans la poésie de Théophile Gautier », pp. 626-640, in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-août 1972.

¹⁴⁷ Dans sa thèse consacrée à l'imaginaire de l'artiste, Marcel Voisin relève d'emblée le paradoxe gautierien qu'il explicite dès son titre antithétique : *Le Soleil et la Nuit, Introduction à l'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981.

Respectivement, l'un relève de la lumière et de la réalité mise à jour, quand l'autre évoque l'obscurité, les mystères et le rêve ; l'association des deux crée un contraste saisissant qui est le propre de la démarche fantastique.

entre deux temps. Quand Midi¹⁴⁸ correspond au point où le Soleil est le plus haut dans le ciel et où la lumière est la plus vive, c'est par conséquent à minuit que l'ombre se fait la plus épaisse. Or ici l'heure médiane bascule la narration dans un registre différent ; Gautier exploite ce *topos* littéraire comme ressort supplémentaire au retournement des motifs diurne et nocturne. Une cinquantaine d'années plus tard, Wilhelm Jensen faisait de midi l'« heure fantastique »¹⁴⁹ de sa « fantaisie pompéienne »¹⁵⁰ — que d'aucuns s'accordent volontiers à inscrire dans la lignée de celle de Gautier¹⁵¹ : Gradiva, ensevelie sous l'éruption du Vésuve en l'an 79, visite le rêve d'un jeune archéologue, Norbert Hanold, avant d'apparaître sous ses yeux dans la réalité d'un plein midi ; mais l'antique pompéienne s'avèrera n'être finalement qu'une amie d'enfance oubliée, convertissant l'idéal en réalité. Outre la symbolique inverse de l'heure, les deux récits se distinguent par les points de vue contraires adoptés par leurs auteurs respectifs. Norbert recouvre la raison en retournant à la réalité, quand Octavien, « ni endormi ni fou » (*AM*, p. 300), a fait une réalité de son idéal¹⁵². Par la puissance évocatrice de son désir, Minuit correspond au crépuscule matinal qui donne à voir les choses en toute clarté :

¹⁴⁸ La symbolique de minuit fait de sa réciproque inverse, midi, une heure également singulière qui semble perturber l'appréciation de la durée :

Midi, murmura-t-il [Onuphrius] [...] ; il faut que quelque diable se soit amusé à pousser ces aiguilles ; c'est bien 10 heures que j'ai vu !
(« Onuphrius », *JF*, p. 41).

Ou qui s'impose comme un heure fatale :

« Je me piquerai à midi juste », se dit-elle. — Il était midi moins un quart. — Explique qui voudra cet étrange caprice ; mais Musidora eût été assurément très affligée de mourir à 11 heures trois quarts.
(*Fortunio*, XIII, p. 671).

¹⁴⁹ Cf. Robert DALGALIAN, *Le réel et le fantastique*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 32 :

Le fantastique [...] est [...] la transcription pure et simple donnant accès à la manifestation d'une présence par l'intermédiaire d'une sensation éprouvée dans sa quintessence. Minuit, Midi, se prêtent pareillement à la mise en condition sensuelle à quoi ils président. L'heure fantastique est celle qui éveille les sens en anesthésiant au contraire le pouvoir de leur résister.

¹⁵⁰ Sa nouvelle, *Gradiva : Ein pompejanisches Phantasiestück*, fut publiée en 1903 par Carl Reissner.

¹⁵¹ Sur le sujet, voir l'étude de Jean-Luc STEINMETZ, « Gautier, Jensen et Freud », pp. 50-56, in *Europe*, n° 601, 57^{ème} année, mai 1979.

¹⁵² Dans un essai intitulé « La statue amoureuse », Jacques Darriulat s'intéresse à diverses déclinaisons littéraires de la femme comme effigie, depuis Chateaubriand, Mérimée ou Gautier, jusqu'à la « Gradiva » de Jensen popularisée par l'étude de Freud sous le titre *Délire et rêve dans la « Gradiva » de Jensen (Der Wahn und die Träume in Wilhelm Jensen « Gradiva »*, 1907). À « Arria Marcella », Darriulat confronte le récit de Jensen :

Gautier se propos[e] [...] d'opposer la poésie, la puissance onirique de l'imagination d'Octavien à la bêtise réaliste de ses compagnons. La songerie

Un changement singulier avait eu lieu dans l'atmosphère ; de vagues teintes roses se mêlaient, par dégradations violettes, aux lueurs azurées de la lune ; le ciel s'éclaircissait sur les bords ; on eût dit que le jour allait paraître. Octavien tira sa montre ; elle marquait minuit. Craignant qu'elle ne fût arrêtée, il poussa le ressort de la répétition ; la sonnerie tinta douze fois ; il était bien minuit, et cependant la clarté allait toujours augmentant, la lune se fondait dans l'azur de plus en plus lumineux ; le soleil se levait.
(AM, p. 300).

« L'ombre trompeuse de la nuit » (AM, p. 301) s'évanouit pour laisser place aux rayons auroraux ; la nuit d'Octavien est inondée par « la vive lumière du soleil » (*Ibid.*) et prend tangiblement, à la faveur du jour, une vérité visuelle : « [...] il ne pouvait douter, à la netteté de leurs perceptions, du témoignage de ses sens, et cependant ce qu'il voyait était parfaitement incroyable. — Mal convaincu encore, il cherchait par la constatation de petits détails réels à se prouver qu'il n'était pas le jouet d'une hallucination. » (*Ibid.*). La lumière éclaire la réalité, quand la nuit est propice aux rêves et fantasmagories. Singulièrement, l'expérience fantastique se fait alors d'une « réalité irrécusable » (*Ibid.*), laissant à voir le monde et non plus à l'imaginer, quand, à l'inverse, le récit cadre réaliste s'ouvre sur une journée napolitaine « où par l'éclat du soleil et la transparence de l'air les objets prennent des couleurs qui semblent fabuleuses dans le Nord, et paraissent appartenir plutôt au monde du rêve qu'à celui de la réalité. »¹⁵³ (AM, p. 289). Dans ce *rêve* diurne,

érotique dont l'antique est le prétexte dit, selon Gautier [...], la vérité du désir, et c'est au contraire le retour à la réalité, à son plat conformisme, qui a valeur de refoulement. [...] à l'inverse, dans la « fantaisie pompéienne » imaginée par Jensen [...], c'est la rêverie sur l'antique qui est interprétée comme le symptôme d'une âme névrosée, et le retour à la réalité, c'est-à-dire le deuil de la nymphe païenne et les fiançailles puis le mariage avec la vivante des temps modernes, qui a valeur de guérison. Le principe de réalité l'emporte alors sur le principe de désir, et la veine fantastique qui inspirait les poètes se trouve en même temps tarie.

Disponible sur :

<http://www.jdarriulat.net/Essais/StatueAmoureuse/StatueAmoureuse.html> (Consulté le 09.12.12).

¹⁵³ L'écriture propose ainsi sans cesse des comparaisons afin de mettre en évidence les retournements qui favorisent, provisoirement, la rencontre avec l'idéal.

Marie-Claude Schapira s'est notamment intéressée à cette écriture de contrastes :

Les connotations nocturnes sont naturellement le passé, la mort, l'amour impossible et s'opposent aux valeurs rationnelles et positives habituellement reconnues au jour. Or, sous la clarté lunaire de Pompéi, s'amorce la confusion des deux ordres. La nuit devient un « jour nocturne » qui masque les ruines et rétablit une cohérence à mi-chemin entre fantastique et réalité. Dans cet impossible crépuscule renaît, pour un moment, Arria Marcella, [...]. Si solide est le contraste entre jour et nuit, si puissante la subversion ainsi figurée de la mort

« La ville ressuscitée, ayant secoué un coin de son linceul de cendre, ressortait avec ses mille détails sous un jour aveuglant. » (*Ibid.*). En procédant par syllogisme, l'écriture fait une réalité du fantastique et réciproquement. Le regard réel sur les choses n'est plus du ressort de la physiologie mais du sentiment, grâce auquel le sujet ressuscite la beauté et la *réalise*. À minuit, les points de vue sont intervertis et le monde formel devient celui de la reconstruction imaginaire d'Octavien ; difficile alors de ne pas extrapoler sur cette symbolique équivoque : la nuit se faisant jour suppose que le rêve se fait réalité.

2. Les rêves

Le « somme » permet de se « séparer du monde réel » (*CF*, XVI, p. 1003), de briser momentanément son joug restreignant afin d'expérimenter le potentiel fabuleux de l'univers onirique. Le rêve représente cette « seconde vie »¹⁵⁴ au-delà des barrières concrètes. Il se définit comme une production d'images nourrie par l'histoire et la capacité du sujet à créer : à l'instar de l'artiste¹⁵⁵, le rêveur imagine un monde subjectif où transparaissent des réminiscences et des désirs profonds.

par le rêve, dans *Arria Marcella*, que jamais la lumière d'or et d'azur des heureuses journées napolitaines, évoquées par les trois voyageurs au début de la nouvelle, ne parviendra à imposer son miroitement [...]. La couleur finit par prendre, chez Gautier, une valeur proprement diégétique.

Marie-Claude SCHAPIRA, *Le regard de Narcisse, Romans et contes de Théophile Gautier*, *Op. Cit.*, pp. 126-127.

¹⁵⁴ Selon la formule de Gérard de Nerval. Cf. *Aurélia ou le rêve et la vie*, in *Œuvres complètes*, Tome III, édition dirigée par Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Nrf Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p. 695.

Et il poursuit plus loin : « Après un engourdissement de quelques minutes une vie nouvelle commence, affranchie des conditions du temps et de l'espace, et pareille sans doute à celle qui nous attend après la mort. » « Lettre XV » (la dernière où « s'est brisée cette plume du poète, la plume d'or du sentiment et de la fantaisie »), *Op. Cit.*, p. 749.

¹⁵⁵ Sans entrer dans les détails de l'interprétation freudienne selon laquelle l'artiste retranscrit ses rêves conscients, il s'agit simplement ici de mettre en évidence la représentation d'un microcosme opéré par le rêve.

Cf. Sigmund FREUD, « La création littéraire et le rêve éveillé », (publié en 1908) in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971.

Espace composite, voire *hybride*¹⁵⁶ selon le mot de Jean-Daniel Gollut, le rêve constitue à lui seul un pivot du fantastique¹⁵⁷. Son articulation avec la réalité en fait un atout précieux dans les perspectives d'une écriture hors du temps : élément constitutif de l'imaginaire gautierien, il accompagne foncièrement les manifestations surnaturelles, ouvrant des perspectives infinies de représentations idéales, car, dans le rêve, tout se passe comme si la « pensée [avait] [...] la puissance d'évocation [...] » (*Pdo*, p. 733). Gautier ne fonctionne pas à rebours en justifiant *a posteriori* par l'argument du rêve, mais fait le choix de prévenir systématiquement le lecteur¹⁵⁸. L'artifice onirique le dispense de toute subordination chronologique. Le temps du songe se fait singulièrement malléable, et fournit par avance un prétexte vraisemblable où s'accroche le fantastique. La question de la plausibilité est évincée par le caractère même du rêve : tout en étant parfaitement ancré dans la réalité, il fonctionne de manière indépendante et justifie, par sa nature propre, ses écarts et ses libertés par rapport à la vraisemblance. Le fantastique gautierien émerge de ce contraste entre songe et réalité : c'est la distinction, plus ou moins marquée, de l'un à l'autre, qui crée la brèche fantastique dans la narration, « l'écart » dont parlait Jean-Daniel Gollut¹⁵⁹. Si le portrait du « marchand » du « Pied de momie » est particulièrement angoissant de contrastes (*Pdm*, p. 856), les paroles que Gautier lui prête sont tout aussi singulières : « Le vieux Pharaon ne sera pas content, il aimait sa fille, ce cher homme », répété par deux fois comme un écho, par le personnage d'abord (*Pdm*, p.

¹⁵⁶ Cf. Jean-Daniel GOLLUT, *Conter les rêves : la narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, José Corti, 1993 :

En fait, dans la plupart des cas, l'univers onirique apparaît plutôt comme un hybride : ni complètement étranger au monde actuel du sujet, ni tout à fait adéquat aux dispositions fondamentales de ce « réel ». Il s'y retrouve des lieux, des personnages (à commencer par le rêveur lui-même), des situations qui correspondent bel et bien aux attendus de la vie éveillée ; mais cette conformité se voit tôt ou tard compromise par l'écart qu'y introduit l'apparition d'une donnée aberrante, inconciliable avec les conditions de référence du monde actuel du personnage.
(p. 93).

¹⁵⁷ Sur les connivences rêve et fantastique, voir Roger CAILLOIS, *Puissances du Rêve*, repris dans *Le Rêve et les sociétés humaines*, sous la direction de Roger Caillois et Gustave Edmund Von Grunebaum, Paris, Gallimard, 1967 (notamment p. 42 sqq.).

¹⁵⁸ Parmi quelques exemples non exhaustifs, voir notamment « La Morte amoureuse » (« [...] mais une nuit, je fis un rêve », p. 542), « Le Pied de momie » (« [...] je bus bientôt à pleines gorgées dans la coupe noire du sommeil », p. 859), ou encore « La Pipe d'opium » (« [...] j'eus un rêve », p. 732).

¹⁵⁹ Jean-Daniel GOLLUT, *Conter les rêves*, *Op. Cit.*, 1993, p. 93.

858), puis par le narrateur (*Pdm*, p. 861) précisant : « Par un de ces sauts de pensée si fréquents dans les rêves, j'entendis la voix fausse et enrouée du marchand de bric-à-brac, qui répétait, comme un refrain monotone, la phrase qu'il avait dite dans sa boutique avec une intonation si énigmatique. » (*Ibid.*). Cette confusion temporelle sciemment doublée invite le lecteur dans un monde narratif où se mêlent les âges, et où tout recours aux convenances raisonnées créerait l'invraisemblance. L'espace onirique est celui de tous les possibles : « Fort de cette audace que donnent les rêves, où rien ne paraît impossible, je [...] demandai [au Pharaon] la main d'Hermonthis [...]. » (*Pdm*, p. 865). Il favorise l'expression d'un surnaturel essentiel à la représentation de l'idéal, et en excuse tous les écarts :

Par quel prodige la voyait-il vivante [...] ? Il ne chercha pas à se l'expliquer ; d'ailleurs, comment était-il là lui-même ? Il accepta sa présence comme dans le rêve on admet l'intervention de personnes mortes depuis longtemps et qui agissent pourtant avec les apparences de la vie ; d'ailleurs son émotion ne lui permettait aucun raisonnement.
(*AM*, p. 306).

La définition même du rêve le place au-dessus de la réalité mortifère : « Il était mort, mais il vivait et parlait, comme cela arrive souvent en rêve [...]. » (*Rdm*, XII, p. 604). Principe moteur d'une écriture fantastique, il vient compenser les déficiences humaines, pallier les imperfections d'une nature lacunaire, incapable de composer l'idéal. Le rêve se joue des convenances réalistes et exalte l'entendement spirituel :

Je bus bientôt à pleines gorgées dans la coupe noire du sommeil ; pendant une heure ou deux tout resta opaque, l'oubli et le néant m'inondaient de leurs vagues sombres.
Pendant mon obscurité intellectuelle s'éclaira, les songes commencèrent à m'effleurer de leur vol silencieux.
(*Pdm*, p. 859).

Le processus physiologique est déplacé ; de visuelle, la perception se fait mentale : « Les yeux de mon âme s'ouvrirent, et je vis ma chambre telle qu'elle était effectivement : j'aurais pu me croire éveillé, mais une vague perception me disait que je dormais et qu'il allait se passer quelque chose de bizarre. » (*Pdm*, p. 859). Le rêve permet de faire provisoirement abstraction de l'enveloppe charnelle pour la contemplation de l'âme : « [...] il avait fermé les yeux de son corps pour mieux voir le rêve de son âme [...]. » (*MDN*, p. 895). C'est également grâce à cette vision extra-

corporelle, révélée dans ses songes, que la comtesse Prascovie Labinska est capable d'identifier son mari Olaf tel qu'il lui apparaît dans une divination onirique¹⁶⁰, « revêtu d'une forme qui n'était pas la sienne. » (*Avatar*, IX, p. 376). Une *seconde vie* est dès lors accessible sans nul besoin de rationnel, car « dans le rêve [...] les objets habituels se présentent sous des aspects tout autres sans pourtant cesser d'être reconnaissables [...]. » (*Avatar*, VII, p. 358). Onuphrius expérimente déjà ces incohérences oniriques qui se justifient d'elles-mêmes : « J'étais dans une chambre qui n'était pas la mienne ni celle d'aucun de mes amis, une chambre où je n'étais jamais venu, et que cependant je connaissais parfaitement bien [...]. » (*JF*, p. 51). De la même manière, le narrateur de « La Pipe d'opium » avoue « une lacune dans [s]on rêve » (*Pdo*, p. 736) et témoigne d'ellipses temporelles qui, finalement, participent du songe :

[...] [J]e ne sais comment je revins de la ville noire ; probablement à cheval sur un nuage ou sur une chauve-souris gigantesque. — Mais je me souviens parfaitement que je me trouvais avec Karr dans une maison qui n'est ni la sienne ni la mienne, ni aucune de celles que je connais.

Cependant tous les détails intérieurs, tout l'aménagement m'étaient extrêmement familiers [...].
(*Pdo*, p. 736).

Alléguant « la facilité que l'on a en rêve d'admettre comme naturelles les choses les plus bizarres » (*Pdo*, p. 733), l'écriture peut alors prétendre à un fantastique pragmatique où l'onirisme dispense toutes licences à l'égard du réalisme :

Une chose remarquable, c'est que je n'éprouvais aucun étonnement d'une aventure aussi extraordinaire, et avec cette facilité que l'on a dans la vision d'admettre comme fort simples les événements les plus bizarres, je ne voyais rien là que de parfaitement naturel.

(*Ma*, p. 544).

La formule finale, qui met en avant le caractère familier de la situation, est sensiblement la même dans ces deux nouvelles publiées à deux ans de distance. Le rêve assure la cohérence du récit et chemine sur le mode sensible : « Cependant les

¹⁶⁰ Cf. *Avatar* (IX, p. 376) :

— Des yeux ardents — les yeux d'Octave — se fixaient sur elle du fond d'un brouillard et lui lançaient des jets de feu, pendant qu'au pied de son lit une figure noire et sillonnée de rides se tenait accroupie, marmottant des syllabes d'une langue inconnue [...].

sensations avaient été si vives, qu'il était difficile de croire qu'elles n'étaient pas réelles [...]» (*Ma*, p. 545). Les tournures syntaxiques d'opposition, de paradoxe, jointes aux locutions conjonctives, traduisent le principe poétique de transgression du réalisme et le mettent en avant. Les adverbes coordonnants établissent une rupture qui introduit le rebondissement fantastique ménagé à dessein : « Je fis cette nuit-là un rêve singulier, si *toutefois* c'était un rêve. » (« *Omphale* », p. 202). Pareille remise en question favorise précisément la confusion surnaturelle. Au point de vue de l'esthétique, le rêve fonctionne comme la clef de voûte de tout le système référentiel : il contamine la réalité jusqu'à contrevenir à sa propre nature, laissant après son passage les indices manifestes de son existence véritable. L'expérience se vérifie lorsque, dès leur réveil, les personnages retrouvent un quotidien où persistent encore les changements opérés dans leurs songes¹⁶¹ :

[...] [L]es rideaux étaient ouverts ; moi qui croyais n'avoir fait qu'un rêve, je fus très étonné, car j'étais sûr qu'on les avait fermés le soir.

Aussitôt [...] je courus à la tapisserie. Je la palpai dans tous les sens ; c'était bien une vraie tapisserie de laine, [...] Je relevai le pan ; le mur était plein ; il n'y avait ni panneau masqué ni porte dérobée. Je fis seulement cette remarque, que plusieurs fils étaient rompus dans le morceau de terrain où portaient les pieds d'Omphale. Cela me donna à penser.
(« *Omphale* », p. 205).

C'est la justification de la fantasmagorie du monde onirique par des éléments du monde réaliste, la contamination du second par le premier, qui crée le fantastique. Le récit resterait dans les limites acceptables de vraisemblance si le rêve ne se prolongeait au-delà du réveil, comme une tentative de conciliation entre deux modes inconciliables. Plus avant, Gautier se plaît à entretenir le lecteur dans cette incertitude fantastique formelle¹⁶² : « [...] mais jugez de mon étonnement lorsqu'à la place du pied de momie que j'avais acheté la veille, je vis la petite figurine de pâte verte mise à sa place par la princesse Hermonthis ! » (*Pdm*, p. 866). L'ambiguïté patente, outre qu'elle participe du genre, atteste cette volonté de promouvoir l'influence onirique au mépris de la nature réaliste. Les frontières entre rêve et réalité se font imprécises, et Gautier d'accorder volontiers plus de crédit au monde spirituel qu'à la nature tangible : « La vie ordinaire elle-même est

¹⁶¹ Cf. « Le Pied de momie », note 42, p. 1469.

¹⁶² À cet égard, voir Louis VAX, *La séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965.

si pleine de problèmes insolubles, que l'impossible y devient probable. On peut croire ou nier tout : à un certain point de vue, le rêve existe autant que la réalité. » (*Jettatura*, VIII, p. 441).

3. Une vie somnambulique

Le rêve élargit les perspectives de la réalité¹⁶³ ; parce qu'il peut lui ressembler, au point que le rêveur lui-même s'y méprend, tout en étant parfaitement autonome d'un point de vue formel, il serait un pont entre le caractère tangible du vraisemblable et l'expérience surnaturelle du protagoniste. Dans « La Morte amoureuse », un jeune curé rencontre la beauté idéale incarnée en Clarimonde au moment de son ordination ; empli d'un « amour insensé et furieux » (*Ma*, p. 526), il va dès lors mener une double vie, prêtre « chaste » (*Ma*, p. 525) le jour, « seigneur, fin connaisseur en femmes, [...] buvant et blasphémant » (*Ibid.*) l'autre moitié du temps :

Moi, pauvre prêtre de campagne, j'ai mené en rêve toutes les nuits (Dieu veuille que ce soit un rêve !) une vie de damné, une vie de mondain [...]. Mon existence s'était compliquée d'une existence nocturne entièrement différente [...] et lorsqu'au lever de l'aube je me réveillais, il me semblait au contraire que je m'endormais et que je rêvais que j'étais prêtre.
(*Ma*, p. 525).

De la confusion entre rêve et vécu résulte une inversion qui *réalise* les manifestations oniriques. Nonobstant la régularité du motif dans l'écriture de Gautier, il n'en reste pas moins singulièrement exploité dans cette nouvelle de

¹⁶³Dans le *Dictionnaire historique de la langue française* (*Op. Cit.*), rêver signifie « se représenter comme réalité (ce que l'on désire ardemment) » ; quant au rêve, « Employé absolument, il désigne l'activité psychique pendant le sommeil, avec une confusion faite, jusqu'aux travaux de la physiologie du rêve, entre l'activité psychique immédiate dans le sommeil et l'ensemble des représentations et souvenirs qu'a le dormeur ».

Dans *Le Trésor de la Langue Française* (*Op. Cit.*), ce dernier se caractérise comme une « suite d'images, de représentations qui traversent l'esprit, avec la caractéristique d'une conscience illusoire telle que l'on est conscient de son rêve, sans être conscient que l'on rêve. »

1836. Ici, la confusion n'est pas celle d'une seule nuit ou de soirées fugitives : elle vient littéralement scinder la vie de Romuald en deux existences non seulement distinctes, mais surtout diamétralement opposées. Chacune possède son unité propre qui, en aucun cas, ne contamine son antagoniste. Le sujet témoigne d'une conscience rigoureuse de ses deux déclinaisons antithétiques, sans parvenir toutefois à distinguer véritablement la réalité de l'illusion. Son *moi* endosse deux personnalités divergentes et autonomes qui établissent l'authenticité du phénomène :

Le jeune seigneur fat et libertin se raillait du prêtre, le prêtre détestait les dissolutions du jeune seigneur. Deux spirales enchevêtrées l'une dans l'autre et confondues sans se toucher jamais représentent très bien cette vie bicéphale qui fut la mienne. Malgré l'étrangeté de cette position, je ne crois pas avoir un seul instant touché à la folie. J'ai toujours conservé très nettes les perceptions de mes deux existences. Seulement, il y avait un fait absurde que je ne pouvais m'expliquer : c'est que le sentiment du même moi existât dans deux hommes si différents. C'était une anomalie dont je ne me rendais pas compte, soit que je crusse être le curé du petit village de ***, ou il signor Romualdo, amant en titre de la Clarimonde.
(*Ma*, p. 547).

Prêchant le jour, péchant la nuit, Romuald illustre cette dualité fondamentale. Le déséquilibre qui déstabilise le personnage le préserve néanmoins de la folie grâce à la distinction précise qu'il établit entre chacune des deux parts de son existence. La confusion relève davantage d'une véritable dénaturation de l'une par l'autre et réciproquement. La réalité se fait rêve, le rêve réalité :

[...] [E]t il y eut en moi deux hommes dont l'un ne connaissait pas l'autre. Tantôt je me croyais un prêtre qui rêvait chaque soir qu'il était gentilhomme, tantôt un gentilhomme qui rêvait qu'il était prêtre. Je ne pouvais plus distinguer le songe de la veille, et je ne savais pas où commençait la réalité et où finissait l'illusion.
(*Ma*, pp. 546-547).

Semblable dissociation du *moi* dévalue la notion de réalité pour faire le rêve aussi vrai qu'une vie réaliste. Incapable de discerner l'un de l'autre, Romuald prête alors aux événements oniriques une importance qui n'aurait pas lieu d'être si ces derniers s'étaient cantonnés de manière formelle à l'univers des songes. Les points de vue sont totalement retournés : « J'aurais été parfaitement heureux sans un maudit cauchemar qui revenait toutes les nuits, et où je me croyais un curé de

village se macérant et faisant pénitence de mes excès du jour.» (*Ma*, p. 548). Il évolue sans avoir conscience des limites de ce qu'il nomme sa « vie somnambulique » (*Ma*, p. 525), dans un état oniroïde¹⁶⁴, semblable à celui du rêve, tout en étant éveillé et parfaitement lucide. L'artifice permet à Gautier de couper ses personnages du monde réel pour leur permettre d'atteindre l'idéal et, le cas échéant, de le convertir en réalité par un jeu sur l'équivoque. Son œuvre explore les points de rencontre, de contact ou de confusion entre le rêve et la réalité ; près de trente ans séparent « La Morte amoureuse » de *Spirite*, sans que ne s'épuise un motif maintes fois exploité.

Dans le récit de 1865, l'expérience de Guy de Malivert sera toutefois sensiblement différente, en cela que ce dernier, comme possédé par l'esprit de l'héroïne éponyme, n'aura aucun souvenir de son entremise dans le processus de communication entre les mondes : « Depuis longtemps déjà la lampe s'était éteinte [...], et Malivert, comme les somnambules qui n'ont pas besoin de lumière extérieure, écrivait toujours ; les pages s'ajoutaient aux pages sans que Guy en eut la conscience. » (*Spirite*, IX, p. 1178). La frontière ténue entre le rêve et la réalité métaphorise l'état de l'auteur inspiré par une muse. Le charme cesse aux « premières lueurs du jour » (*Ibid.*), et le sujet, proche de l'activité somnambulique, reprend finalement ses esprits et les sentiments de la vie véritable. Dès sa première expérience avec *Spirite*, Malivert cherche une justification aux événements et invoque, sur un même plan, la folie et le somnambulisme ; « très étonné d'avoir écrit absolument sans conscience neuf ou dix lignes » (*Spirite*, I, p. 1113), il ne peut que s'interroger sur l'origine de ces indices inexplicables, au point de remettre en question son équilibre mental : « "Ah ça ! dit Malivert en frappant la table du poing lorsqu'il eut relu sa lettre, est-ce que je suis fou ou somnambule ?" » (*Ibid.*). Cette proximité de l'un à l'autre, de la psychopathie à l'état oniroïde, Gautier l'avait déjà exploitée dans *Les Jeunes-France* avec le personnage loufoque, « admirateur d'Hoffmann », qu'il décrivait dans « Onuphrius » :

[...] [Onuphrius] était dans un état de somnambulisme et de catalepsie qui ne lui permettait pas de sentir même les baisers de Jacintha.

¹⁶⁴ *Le Trésor de la langue française* fournit la définition suivante à ce que nous rapprochons de l'« état oniroïde » : « Onirisme hallucinatoire sans confusion mentale ; état de rêve qui se greffe sur la pensée vigile et consciente du sujet ».

[...] [L]es liens qui le rattachaient au monde s'étaient brisés un à un.
[...] [I]l ne put, quand le vertige le prit d'être si haut et si loin, redescendre
comme il l'aurait souhaité, et renouer avec le monde positif. [...] [I]l ne fut que le
plus singulier des fous.
(*JF*, p. 66).

En prétextant l'aliénation mentale du héros, l'écriture peut ainsi aller et venir à sa guise entre réalité sensible et fantasmagories imaginaires. Le somnambulisme n'est ici guère qu'une métaphore de la folie du personnage. Cette mainmise du fantastique sur la réalité est vécue comme une profonde angoisse, au point qu'Onuphrius sombre définitivement dans la folie ; et ce, non pas « pour cause inconnue » (*Ibid.*), selon le diagnostic du docteur psychiatre Esquirol¹⁶⁵, mais bien, selon l'auteur, pour être « Sorti de l'arche du réel » (*Ibid.*).

Lorsqu'il n'est pas décliné sur le mode du sommeil, le somnambulisme illustre alors une forme de psychose du personnage qui fonctionne comme s'il était en état de conscience altérée. Quand, dans *Mademoiselle de Maupin*, d'Albert confie sa confusion à son ami Sylvio, ainsi que son inclination involontaire à déformer le réel, c'est encore sous couvert d'un rapprochement symbolique entre rêve et réalité : « Ce que je fais a toujours l'apparence d'un rêve ; mes actions semblent plutôt le résultat du somnambulisme que celui d'une libre volonté [...]. » (*MM*, XI, p. 413). Absorbés ailleurs dans des désirs impossibles, les personnages fonctionnent par automatismes ; dans « Arria Marcella », le comportement d'Octavien dès son arrivée à Pompéi pourrait présager la suite de la nouvelle et son rêve architectural réalisé : « Octavien surtout semblait frappé de stupeur et suivait [...] le guide d'un pas de somnambule [...]. » (*AM*, p. 289). Plus loin, c'est un sens analogique de l'emploi du terme qui est suggéré¹⁶⁶ selon lequel il désignerait « une personne dans un état de sommeil hypnotique, qui peut agir ou parler. »¹⁶⁷ Cette représentation du somnambulisme magnétique comme pratique occulte préfigure

¹⁶⁵ Jean-Étienne Esquirol, psychiatre français, est né en 1772 et mort en 1840 (soit huit ans avant la publication de la nouvelle).

¹⁶⁶ Cf. « Arria Marcella » (p. 297) :

À Rome, la vue d'une épaisse chevelure nattée exhumée d'un tombeau antique l'avait jeté dans un bizarre délire ; il avait essayé, au moyen de deux ou trois de ces cheveux obtenus d'un gardien séduit à prix d'or, et remis à une somnambule d'une grande puissance, d'évoquer l'ombre et la forme de cette morte ; mais le fluide conducteur s'était évaporé après tant d'années, et l'apparition n'avait pu sortir de la nuit éternelle.

¹⁶⁷ Cf. *Dictionnaire historique de la langue française, Op. Cit.*

la trame romanesque d'un récit focalisé précisément sur les phénomènes paranormaux, et publié à peine quelques années plus tard. Dans *Avatar*, le docteur Cherbonneau —autrement appelé « le médecin des morts ou le résurrectionniste » (*Avatar*, V, p. 343)— est particulièrement au fait de toutes ces techniques : « [...] catalepsie, somnambulismes, vue à distance, lucidité extatique [...] » (*Avatar*, IV, p. 340). Gautier allègue le besoin de voir pour croire afin de s'adonner à la description de ces manifestations surnaturelles, description qui occupe tout le cinquième chapitre : « [...] des témoins dignes de foi qui avaient assisté à ces séances en disaient de ces choses qu'on ne peut croire sans les avoir vues, quelque confiance qu'on ait dans le narrateur. Il [Olaf Labinski] alla donc visiter le thaumaturge. » (*Avatar*, V, p. 345). Sur place, le comte va vérifier les talents de Cherbonneau rajeunissant « une femme âgée magnétiquement endormie » (*Avatar*, V, p. 347), et expérimenter « l'infaillibilité de [l]a somnambule »¹⁶⁸ (*Avatar*, V, p. 348) avant de se trouver lui-même plongé, aux côtés d'Octave de Saville, dans un « état somnambulique » (*Avatar*, VI, p. 353) qui permettra au docteur de procéder à l'échange des âmes « pendant le sommeil magnétique » (*Ibid.*). Il s'agit ici davantage d'une forme d'hypnose qui, depuis les travaux du médecin badois Franz-Anton Mesmer¹⁶⁹, correspond à un engouement formidable pour les pratiques et autres formes de croyances censées établir une correspondance entre ce monde-ci et un au-delà. Les observations et les expérimentations cliniques dans le traitement des maladies psychiques font forte impression sur les consciences. Bien que sujet à controverse, le magnétisme, et avec lui l'ensemble des doctrines paranormales, séduit grand nombre d'esprits de l'époque¹⁷⁰. Le personnage de Gautier se mesure en outre aux grands noms des savants du magnétisme,

¹⁶⁸ Dès 1838, Gautier mentionne une « Madame Louise somnambule qui a donné chez Mme de Girardin des séances qui ont fait beaucoup d'effet » (*C.G.*, I, p. 134).

Il avait déjà publié plusieurs articles sur le magnétisme, et notamment le compte-rendu, paru le 7 septembre 1847 dans *La Presse*, d'une séance où il a pu assister à la danse d'une jeune fille somnambule, accompagnée par Adolphe Charles Adam au piano.

Voir également *C.G.*, Tome III (1846-1848), 1988, note 4, p. 364.

¹⁶⁹ Théoricien du magnétisme animal ou *mesmérisme* (1734-1815).

¹⁷⁰ Parmi pléthore d'exemples, Hoffmann (en 1814), puis Frédéric Soulié (en 1830) suivi de Nerval (qui ne fit qu'une ébauche de scénario en 1840, repris aujourd'hui dans ses *Œuvres Complètes*, III, *Op. Cit.*, pp. 762-764), imaginèrent un *Magnétiseur* ; le thème intéressa également Balzac ou Dumas. (Sur le sujet, consulter le collectif *Traces du mesmerisme dans la littérature européenne du XIX^e siècle*, Actes du colloque du 9-11 novembre 1999, Facultés universitaires Saint-Louis, édité par Ernst Leonardy, 2001).

considérés alors comme des sommités dans leur domaine : « [...] j'eus bientôt dépassé Mesmer, Deslon, Maxwel, Puységur, Deleuze et les plus habiles, dans des expériences vraiment prodigieuses [...] » (*Avatar*, IV, p. 340). Dans ce roman de 1856, l'état somnambulique du sujet est le fruit d'une influence hypnotique comme il l'était déjà, dans un contexte toutefois bien différent, près de vingt ans plus tôt. En 1838, le narrateur de « La Pipe d'opium » se voit en effet précipité au beau milieu d'un rêve, dans « un état de somnambulisme complet » (*Pdo*, p. 734), avec une conscience, pourtant bien peu probable, de sa condition ; sans doute parce qu'alors, son état est généré par l'inhalation des fumées opiacées que le rêve reproduit à l'identique du récit réaliste, présenté comme une anecdote personnelle. Le narrateur côtoie les amis de Gautier et partage avec Alphonse Karr¹⁷¹ une pipe d'opium, dont on sait le succès sur l'imaginaire romantique. Aux égarements des songes se mêlent encore des illusions hallucinatoires qui suppléent à une vie raisonnable ; d'une certaine manière, l'auteur travaille à confondre monde halluciné et monde dérégulé, si bien que les lois de la nature s'en trouvent ébranlées.

2. Les substances de l'imaginaire, ou l'échappatoire des drogues

Si les drogues sont une pratique ancestrale, c'est au XIX^{ème} siècle, grâce aux avancées dans le domaine médical, que naissent la morphine (1804), l'héroïne (1874) ou la cocaïne, dont la feuille était déjà utilisée mâchée en Amérique du sud depuis des générations. Avec le développement des transports, les substances

¹⁷¹ On connaît l'affection mutuelle que partageaient les deux romanciers journalistes ; quelques deux ans avant la parution de « La Pipe d'opium », Gautier écrivait à son ami quelques calembours autour de son nom : « Karr-thaginois —Karr-touche —Karr-ton pierre —Karr-auteur —Karr-naval —Kar-touche — » (Décembre 1836, in *CG*, I, p. 77).

Karr lui-même s'en amusait : « —Que voulez-vous ? mon nom prête au calembour. J'en avais déjà fait trois cent dix-huit, avant que pareille idée fût venue à autrui. Ce matin, j'ai commis le trois cent dix-neuvième, *Karr avance et raille*. Je vous le cède » (*Cf.* Eugène Mirecourt, *Alphonse Karr*, Paris, Gustave Havard, Éditeur, 1855, p. 67).

psychotropes ancestrales arrivent en Europe et, dès 1822, le britannique Thomas de Quincey publie ses *Confessions of an English Opium-Eater*¹⁷², librement traduit en 1828 par « ADM » sous les initiales duquel il faut reconnaître Alfred de Musset. Loin de toute prétention historique quant à l'imaginaire des drogues¹⁷³, il s'agira davantage ici de relever l'origine du motif chez Gautier ainsi que son exploitation dans l'écriture fictionnelle : à l'instar d'Achmet, le protagoniste du ballet « La Péri », les personnages « demand[ent] à l'hallucination ce que la réalité [leur] refuse »¹⁷⁴, et l'écrivain de considérer avec un indéniable intérêt ces expédients artificiels qui ouvrent la voie à tous les possibles. Au simple regard de quelques titres de ses récits, le lecteur néophyte aura rapidement deviné certaines mœurs romantiques auxquelles l'auteur de « La Pipe d'opium » (1838) ou du « Club des hachichins » (1846) n'a pas échappé. La nouvelle de 1846, rédigée dans la période où sa consommation fut la plus intense, correspond au nom du Club fondé deux ans plus tôt, actif de 1844 à 1849, à l'hôtel Pimodan, chez Fernand Boissard de Boisdénier.

¹⁷² Cf. Randolph HUGHES, « Vers la contrée du rêve, Balzac, Gautier et Baudelaire disciples de Quincey », pp. 545-593, in *Mercure de France*, 1^{er} août 1939.

Dans ses *Études sur le temps humain (Op. Cit.)*, Georges Poulet note que Hughes a « établi qu'il n'y a pas de doute que Gautier ait lu De Quincey et qu'il ait tiré de son *Mangeur d'Opium*, non seulement un certain nombre d'images et de procédés de style, mais un tour nouveau pour son imagination » (p. 325). Il souligne l'influence des conceptions de l'écrivain britannique sur Gautier :

[...] [L]’auteur de *Mademoiselle de Maupin* a trouvé chez celui du *Mangeur d'Opium* une idée pour lui alors infiniment précieuse, que la lecture de Hoffmann l'avait préparé à saisir, mais qu'il trouvait pour la première fois chez De Quincey exprimée de façon frappante et explicite : l'idée qu'en même temps le temps n'est rien, et que l'activité de l'esprit peut en inventer et en allonger indéfiniment la substance.

(*Ibid.*).

C'est précisément cette appréhension particulière du temps sous l'effet des drogues que nous nous proposons ici d'identifier et d'étudier dans les récits gautieriens.

¹⁷³ Spécialité traitée, pour le sujet qui nous intéresse en général, par Max Milner dans son *Imaginaire des drogues. De Thomas de Quincey à Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2000, et pour Théophile Gautier en particulier, voir notamment Stéphane GUEGAN, *Théophile Gautier, Op. Cit.*, p. 258 sqq.

¹⁷⁴ Cf. CG, II, p. 42.

1. « Le Club des hachichins » : Éléments d'histoire

Fernand Boissard et Théophile Gautier cousinaient depuis le milieu des années 1830. En octobre 1845, le peintre et artiste dilettante, nouvellement installé à l'hôtel Pimodan¹⁷⁵, adresse ainsi son invitation à son « cher Théophile » :

Il se prend du haschisch¹⁷⁶ chez moi lundi prochain 3 novembre sous les auspices de Moreau et d'Aubert-Roche, veux-tu en être ? Dans ce cas, arrive entre cinq et six heures au plus tard. Tu prendras ta part d'un modeste dîner, et tu attendras l'hallucination [...]. [I]l faut seulement que je sois prévenu à l'avance afin de commander la pâture en conséquence. Il se dépensera entre 3 et 5 f par tête. Réponds oui ou non.¹⁷⁷

Cette séance se tint effectivement le 3 novembre, au 17 quai d'Anjou sur l'île Saint-Louis, suivie d'une autre le 22 décembre à laquelle Gautier avait convié Balzac¹⁷⁸. À peine plus d'un mois après, Gautier livrait de l'hôtel Pimodan et de ses pratiques une description précise dans son « Club des hachichins ». Le titre de sa nouvelle, il

¹⁷⁵ Où Gautier le rejoindra pour passer quelques mois dans ses dépendances en novembre 1848. Baudelaire a également séjourné à l'hôtel Pimodan auparavant ; Gautier évoque cette rencontre, dont la date est erronée (Cf. Paolo Tortonese, *Théophile Gautier, Œuvres, Op. Cit.*, p. 1634) dès la première phrase de sa notice (rédigée après la mort de Baudelaire) aux *Fleurs du mal*, du 20 février 1868 :

La première fois que nous rencontrâmes Baudelaire, ce fut vers le milieu de 1849, à l'hôtel Pimodan, où nous occupions [...] un appartement fantastique qui communiquait avec le sien par un escalier dérobé caché dans l'épaisseur du mur [...].

¹⁷⁶ On notera les variations orthographiques du terme ; nous nous en tenons pour notre part à nos éditions de référence.

¹⁷⁷ *C.G.*, II, pp. 292-293.

¹⁷⁸ Selon Baudelaire et Gautier, Honoré de Balzac aurait cependant refusé de consommer le dawamesk, bien qu'il ait déclaré le lendemain dans un courrier à Mme Hanska n'en avoir pas consommé suffisamment pour son « fort » cerveau :

Balzac vint à une de ces soirées, et Baudelaire raconte ainsi sa visite : « Balzac pensait sans doute qu'il n'est pas de plus grande honte ni de plus vive souffrance que l'abdication de sa volonté. Je l'ai vu une fois dans une réunion où il était question des prodigieux effets du haschisch. [...] Mais l'idée de penser malgré lui-même le choquait vivement ; on lui présenta du dawamesk, il l'examina, le flaira, et le rendit sans y toucher. [...] »

Nous étions ce soir là à l'hôtel Pimodan, et nous pouvons constater la parfaite exactitude de cette petite anecdote. Seulement nous y ajouterons ce détail caractéristique : en rendant la cuillerée de dawamesk qu'on lui offrait, Balzac dit que l'essai était inutile et que le haschisch [...] n'aurait aucune action sur son cerveau.

Cf. Théophile GAUTIER, « Charles Baudelaire », 20 février 1868, *Op. Cit.*

l'emprunte au nom du « club bizarre » (*Cdh*, I, p. 1005). fondé par le docteur Jacques-Joseph Moreau dans le but d'explorer et d'étudier les comportements psychiques sous l'effet du hachich, afin d'établir un parallèle avec les rêves et la folie. L'aliéniste, « un [des] compagnons [...] qui [avait] fait de longs voyages en Orient, et [...] un déterminé mangeur de hachich »¹⁷⁹, l'avait déjà initié aux effets de sa mixture quelques deux ans plus tôt¹⁸⁰. Le 10 juillet 1843 paraissait, dans *La Presse*, un article signé de Gautier et nûment intitulé « Le hachich »¹⁸¹ :

Depuis longtemps nous entendions parler, sans trop y croire, des merveilleux effets produits par le *hachich*. Nous connaissions déjà les hallucinations que cause l'opium fumé ; mais le hachich ne nous était connu que de nom. Quelques amis orientalistes nous avaient promis plusieurs fois de nous en faire goûter ; mais, soit difficulté de se procurer la précieuse pâte, soit toute autre raison, le projet n'avait pas encore été réalisé. Il l'a été enfin hier, et l'analyse de nos sensations remplacera le compte rendu des pièces qu'on n'a pas jouées.¹⁸²

Devant « la poétique imagination de M. Gautier », écrit Moreau, « Le hachisch ne pouvait trouver un plus digne interprète [...]. »¹⁸³ Dans cet article, le feuilletoniste tente d'exprimer les effets psychotropes de la substance qu'il a ingérée ; il évoque notamment une perception pour le moins originale du temps et de la durée : « À mon calcul, cet état dura environ trois cents ans, [...]. — L'accès passé, je vis qu'il avait duré un quart d'heure. »¹⁸⁴ Le temps est totalement distendu, cependant qu'au troisième accès, il apparaît au contraire comprimé : « [...] je fis en moins de cinq minutes, avec une vélocité incroyable, [...] une quinzaine de croquis les plus

¹⁷⁹ Théophile GAUTIER, *L'Orient*, II, *Op. Cit.*, p. 49.

¹⁸⁰ Cf. Joseph MOREAU, *Du hachisch et de l'aliénation mentale, Études psychologiques*, Paris, Librairie de Fortin, Masson et C^{ie}, 1845, p. 20 :

L'un de nos écrivains les plus distingués, M. Théophile Gautier, avait entendu parler des effets du hachisch. Il me témoigna un vif désir de pouvoir en juger par lui-même, tout en avouant qu'il était peu disposé à y croire. Je m'empressai de le satisfaire, bien convaincu qu'il suffirait de quelques grammes de dawamesc pour faire bonne et prompte justice de ses préventions. En effet, l'action du hachisch fut vive et saisissante, d'autant plus que celui qui l'éprouvait la redoutait moins et était, pour ainsi dire, pris à l'improviste.

M. Th. Gautier rendit compte dans un journal [...] des principaux épisodes de la *fantasia* à laquelle il avait pris part.

¹⁸¹ L'article sera ensuite repris dans Théophile GAUTIER, *L'Orient*, II, *Op. Cit.*, pp. 47-56.

¹⁸² *Ibid.*, p. 47.

¹⁸³ Joseph MOREAU, *Du hachisch et de l'aliénation mentale (Op. Cit.)*, p. 20.

¹⁸⁴ Théophile GAUTIER, *L'Orient*, II, *Op. Cit.*, p. 53.

extravagants du monde.»¹⁸⁵ Gautier expérimentait alors les vertus de la consommation de hachich, en tant qu'elle permettrait d'infléchir la courbe temporelle, et allait de nouveau se livrer, dans les années suivantes, à ces pratiques qu'il décrit dans « Le Club des hachichins », paru le 1^{er} février 1846 dans *La Revue des Deux Mondes*. Un mois plus tard, le 1^{er} mars 1846, une nouvelle « Fantasia »¹⁸⁶ se tenait à l'hôtel Pimodan, et une suivante, à laquelle Boissard conviait à nouveau Gautier, était programmée pour le 28 avril¹⁸⁷ : « Mon cher Théophile, Il y a du hachisch à l'horizon. Je t'en préviens à fin de savoir si tu t'associerois volontiers à la chose [...] »¹⁸⁸ Et Gautier de s'y associer, bien volontiers ; on suppose même qu'il ne fréquentait pas seulement l'hôtel Pimodan, mais consommait également du hachich dans certains cercles d'amis. Au milieu de l'été 1848¹⁸⁹, il propose justement à Pradier de l'accompagner : « Si vous n'aviez rien à faire ce soir j'irais vous prendre [...] à huit heures pour vous mener dans une maison où l'on prend du hachich. Vous seriez peut-être bien aise de voir les effets de cette drogue [...] » Chez Alice Ozy, il s'adonne à la consommation du psychotrope :

N'oublie pas aimable canaille que mardi on festoie chez moi à onze heures du soir, apporte du hachich, les convives seront nombreux et spirituels et le champ à discrétion. Tu seras fatigué, mais je compte sur ton dévouement.¹⁹⁰

De ces expériences du hachich, Gautier gardera plus tard des souvenirs qui lui feront toutefois émettre quelques réserves sur l'usage des drogues. À la fin de sa vie, alors qu'il rédige une notice pour Charles Baudelaire, il revient sur cette

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 55.

Et il ajoute, sous forme d'une plaisanterie qui laisserait entendre que la drogue rend visible l'invisible : « Grâce au hachich, j'ai pu faire, d'après nature, le portrait d'un farfadet. Jusqu'à présent, je les entendais seulement geindre et se remuer la nuit dans mon vieux buffet. » (*Ibid.*, pp. 55-56).

¹⁸⁶ Le mot « apparaît (1843) dans le titre d'un tableau de Delacroix, *Une fantasia au Maroc*, exposé en 1842 ; c'est une adaptation de l'arabe d'Afrique du Nord *fantaziya* "panache, ostentation", auquel Delacroix attribua le sens de "divertissement équestre de cavaliers arabes" ; le mot est probablement emprunté à l'espagnol *fantasia* "imagination" et "vanité, arrogance", de même origine que *fantaisie* ».

Cf. Dictionnaire historique de la langue française, Op. Cit.

Dans *Du hachisch et de l'aliénation mentale, Études psychologiques*, (Paris, Librairie de Fortin, Masson et C^{ie}, 1845), Jacques-Joseph Moreau parle des « effets que l'on désigne généralement dans le Levant sous la dénomination italienne de *fantasia* », p. 9.

¹⁸⁷ *Cf. C.G.*, III, p. 1.

¹⁸⁸ *C.G.*, III, p. 35.

¹⁸⁹ *Cf. C.G.*, III, pp. 363-364 et note 1 p. 364.

¹⁹⁰ Alice Ozy à Gautier en août 1848, *C.G.*, III, p. 357.

période qui n'aura finalement compté qu'une « dizaine d'expériences » : « [...] nous renonçâmes pour toujours à cette drogue enivrante, non qu'elle nous eût fait mal physiquement, mais le vrai littérateur n'a besoin que de ses rêves naturels, et il n'aime pas que sa pensée subisse l'influence d'un agent quelconque. »¹⁹¹ Sous l'influence des drogues, l'esprit est comme dégagé de toute logique rationnelle ; le sujet se trouve alors projeté dans un univers de sensibilité exacerbée, d'extravagance et de fantaisie, qui a tout de même soufflé à Gautier quelques motifs originaux, exploités dans l'écriture sporadique d'un imaginaire hallucinatoire.

2. Fantasmagories et hallucinations

Dans « Le Club des hachichins », Théophile Gautier va se complaire à raconter, sous forme de « Parenthèse » (II, p. 1008), le récit supposé de l'origine du terme¹⁹², dont il était déjà question dans son article sur la substance éponyme : « C'était du hachich que faisait manger le Vieux de la Montagne aux exécuteurs des meurtres qu'il commandait, et c'est de là que vient le mot assassin, — hachachin (mangeur de hachich). »¹⁹³ Cette histoire n'est toutefois pas inédite sous la plume de l'auteur¹⁹⁴, qui, dès 1836, évoquait la discipline du *prince des assassins* dans l'appendice de son « Petit Chien de la marquise » :

¹⁹¹ Théophile GAUTIER, « Charles Baudelaire », 20 février 1868, *Op. Cit.*

¹⁹² Cf. *Cdh*, II, p. 1008 :

Il existait jadis en Orient un ordre de sectaires redoutables commandé par un cheik qui prenait le titre de Vieux de la Montagne, ou prince des Assassins.

Par quels artifices le Vieux de la Montagne obtenait-il une abnégation si complète ?

Au moyen d'une drogue merveilleuse dont il possédait la recette, et qui a la propriété de procurer des hallucinations éblouissantes.

Sur les emprunts de Gautier à Antoine Isaac Silvestre de Sacy et à Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall, voir la notice de Peter Whyte, *Pléiade*, I, pp. 1523-1525.

¹⁹³ Théophile GAUTIER, *L'Orient*, II, *Ibid.*, p. 49.

¹⁹⁴ Encore, semble-t-il, qu'il l'ait oubliée, convaincu qu'il était d'avoir écrit un certain « Paradis des chats ». Cf. *HOTG*, I, pp. 104-106.

Le prince des assassins employait, du reste, un moyen à peu près pareil pour fanatiser ses sicaires, il les faisait enivrer avec de l'opium, puis transporter dans un palais féerique plein de belles jeunes femmes, de danses, de jeux et de festins, puis il les faisait enlever et jeter dehors en leur promettant que s'ils étaient tués en exécutant sa volonté ils retourneraient bientôt dans le paradis. (« Le Paradis des chiens », p. 580).

Le 22 avril 1845, Gautier s'engageait auprès de Paul Delavigne à la rédaction d'un ouvrage sur le sujet :

Monsieur Théophile Gautier vend et cède le droit à Monsieur Delavigne de réimprimer et d'exploiter pendant deux ans, à partir de la mise en vente, le livre qu'il doit publier dans le journal la *Presse*, ayant pour titre : *Le Vieux de la Montagne*, devant former deux volumes in-octavo [...]. *Le Vieux de la Montagne* devra être livré au dit sieur Delavigne dans un an à partir de la signature du présent [...].¹⁹⁵

Et, plus de vingt ans après, en 1866, il sera de nouveau question de cette publication avant que l'idée ne soit définitivement abandonnée¹⁹⁶ : « [...] le maître était déjà bien malade, car il ne [...] parla même pas de ce *Vieux de la Montagne* qui devait nous faire tous millionnaires et rester comme expression suprême du roman-feuilleton. »¹⁹⁷ S'il devait inspirer « une fable de cent volumes, [...], à défrayer tous les cabinets de lecture, toutes les loges de concierges, tous les boudoirs, salons et wagons de chemin de fer »¹⁹⁸, c'est que Gautier estime le motif « inépuisable »¹⁹⁹. Nombre de ses textes s'inspirent des effets de l'opium ou du hachich : « La Pipe d'opium », « Le Hachich », et, il va sans dire, « Le Club des hachichins », ou encore « La Péri ». Dans une lettre à Nerval, publiée dans *La Presse*²⁰⁰, Gautier expose l'argument de son ballet : « Achmet et la péri, c'est-à-dire la matière et l'esprit, le désir et l'amour se rencontrent dans l'extase d'un rêve, comme dans un champ neutre ; ce n'est que lorsque les yeux du corps sont

¹⁹⁵ *CG*, II, p. 241.

Voir également la demande de remboursement de ce dernier : *CG*, IV, p. 274.

¹⁹⁶ Charles DE SPOELBERCH DE LOVENJOUL, « Les Projets littéraires de Théophile Gautier », in *Les Lundis d'un chercheur*, *Op. Cit.*, pp. 40-45.

¹⁹⁷ Émile BERGERAT, *Théophile Gautier, Entretiens, Souvenirs et Correspondance*, *Op. Cit.*, p. 138.

C'est finalement sa fille Judith qui reprendra le projet paternel.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 136.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Op. Cit.*

endormis que les yeux de l'âme s'éveillent. »²⁰¹ Les drogues, en tant qu'elles sont des substances onirogènes, vont annihiler tout esprit de discernement et faire idéale la réalité du toxicomane. Elles suscitent chez le personnage le rêve qui pallie la vérité grossière. Sous l'effet narcotique, le sujet peut se soustraire à sa vie routinière et se représenter la perfection esthétique à la faveur de ses hallucinations :

Comme tous les grands voluptueux, il [Achmet] est amoureux de l'impossible ; il voudrait s'élancer, dans les régions idéales, à la recherche de la beauté sans défaut ; l'ivresse ne lui suffit pas, il lui faut l'extase ; à l'aide de l'opium, il tâche de dénouer les liens qui enchaînent l'âme au corps [...].²⁰²

Grâce à l'emprise de l'opium, il parvient à se détourner de la réalité pour redoubler de verve : « Achmet est un peu poète : les voluptés terrestres ne lui suffisent plus ; [...] la réalité n'a plus d'attraits pour lui, et il demande à l'opium des extases et des hallucinations. »²⁰³ Les drogues vont permettre d'entrevoir l'idéal que l'austérité quotidienne occulte et méprise. La réalité du personnage devient celle qu'il se représente idéalement, celle qui « n'existe que dans [l']imagination »²⁰⁴ : « Visions ! chimères ! [...] La fée est sortie de la fumée de votre pipe ; c'est l'effet de l'opium qui produit des extases. »²⁰⁵ L'expérience n'est finalement qu'une fantasmagorie destinée à repousser les limites de la réalité, pour la parfaire le temps d'une ivresse psychotrope : l'« idéal » est « artificiel »²⁰⁶ et ne saurait s'inscrire autrement que dans une réalité déformée par l'appréhension sensible et sensitive.

Hormis le ballet de 1843, les textes marqués par l'usage de stupéfiants sont exclusivement rédigés à la première personne du singulier : « L'autre jour, je

²⁰¹ Cf. *CG*, II, p. 43.

²⁰² *Ibid.*, p. 42.

²⁰³ « La Péri », Acte I, Scène 3, in *Théâtre — Mystère, Comédies et Ballets, Op. Cit.*, pp. 383-384.

²⁰⁴ « La Péri », Acte I, Scène 6, p. 387.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ Parue le 30 septembre 1858 dans *La Revue contemporaine*, la première partie des *Paradis Artificiels* de Baudelaire portait en titre : « De l'Idéal artificiel, le Haschisch ». Elle sera plus tard suivie d'une adaptation des *Confessions of an English opium eater, being an extract from the life of a scholar and Suspiria de profundis, being a sequel to the Confessions*, par Thomas de Quincey [« Confessions d'un Anglais mangeur d'opium, ou extrait de la vie d'un érudit, et Suspiria de profundis, faisant suite aux Confessions »].

« Enchantements et tortures d'un mangeur d'opium », qui est en fait une adaptation des *Confessions d'un Anglais mangeur d'opium* de Thomas de Quincey (les 15 et 30 janvier 1860).

trouvai mon ami Alphonse Karr assis sur son divan [...]. » (*Pdo*, p. 731). La nouvelle, bien que brève, revendique une authenticité étayée de détails circonstanciés²⁰⁷ jusqu'au plus singulier, comme celui du nom du terre-neuve de Karr²⁰⁸ (*Ibid.*). Quant au « Club des hachichins », Gautier y rapporte des précisions factuelles relatives à ses propres soirées de l'hôtel Pimodan, ce lieu emblématique qui titrera le chapitre premier de son récit. De tels choix stylistiques donnent à la narration la valeur d'un témoignage de première main revendiqué par l'auteur²⁰⁹. « Au milieu de Paris », mais « dans un quartier lointain, espèce d'oasis de solitude », ce « pays recul[é] » (*Cdh*, I, pp. 1005-1006) abrite un édifice anachronique qui d'emblée pique la curiosité :

En entrant là, on faisait un pas de deux siècles en arrière. Le temps, qui passe si vite, semblait n'avoir pas coulé sur cette maison, et, comme une pendule qu'on a oublié de remonter, son aiguille marquait toujours la même date. (*Cdh*, I, pp. 1006-1007).

Lorsqu'il relate sa séance, le narrateur exploite les motifs de la distorsion du temps évoqués dans l'article de 1843 :

Je me levai avec beaucoup de peine et me dirigeai vers la porte du salon, que je n'atteignis qu'au bout d'un temps considérable, une puissance inconnue me forçant de reculer d'un pas sur trois. À mon calcul, je mis dix ans à faire ce trajet. (*Cdh*, VIII, p. 1019).

Les années ne comptent pas plus que les minutes ou les secondes²¹⁰, au point que l'appréciation temporelle est totalement faussée, voire poussée jusqu'à la caricature : « Ce manège dura mille ans, à mon compte. » (*Cdh*, VIII, p. 1020). Le temps est à l'image de la réalité du personnage : déformé par les hallucinations,

²⁰⁷ Le narrateur est « de feuilleton ce jour-là » (*Pdo*, p. 731), et se voit rejoint par un ami de Gautier, le grand aliéniste Esquiros.

²⁰⁸ Cf. Pléiade, I, note 3, p. 1398.

²⁰⁹ « [...] [À] l'hôtel Pimodan, [...] notre cercle se réunissait pour prendre le dawamesk, séances que nous avons écrites autrefois dans la *Revue des Deux Mondes* sous ce titre *Le Club des haschischins*, en y mêlant le récit de nos propres hallucinations [...]. » Cf. Théophile GAUTIER, « Charles Baudelaire », 20 février 1868, *Op. Cit.*

²¹⁰ Au dernier chapitre des *Roués innocents*, Calixte s'impatiente en attendant son futur mari Henri — qui doit prendre la place de Rudolph — et « compren[d] ces hallucinations où une seconde semble durer mille ans. » (*Ri*, X, p. 1115).

rendu extensible à loisir par une imagination stimulée par les psychotropes²¹¹. Il ne cesse de se dilater au point que le narrateur s'entend encore dire : « [...] voilà quinze cents ans que tu es parti. Une moitié de tes cheveux est déjà grise... » (*Cdh*, VIII, p. 1021). L'expérience qu'il décrit dans cette fiction narrative est similaire à celle qu'il avait lui-même éprouvée et racontée plus tôt dans son article sur « Le Hachich » : « [...] les sensations s'y succèdent tellement nombreuses et pressées que l'appréciation réelle du temps était impossible [...]. »²¹² Le ton y est tout à fait semblable, comme l'emploi de la première personne, et apparente étroitement la nouvelle au compte-rendu de l'expérimentation personnelle. Gautier pousse l'effet de réel jusqu'à confondre fiction et chronique, donnant ainsi l'impression d'un véritable reportage, d'un récit d'expérience traité comme une étude de cas. Pareille analogie met en évidence le projet fantastique d'intégrer l'idéal à la réalité par des moyens détournés mais authentiques. Sous l'effet artificiel des hallucinogènes, le sujet éprouve des émotions décuplées, explore les images qu'il se représente depuis une réalité dénaturée par des visions psychédélics esthétisantes : « L'endroit où je me trouvais était bien le même, mais avec la différence de l'ébauche au tableau ; tout était plus grand, plus riche, plus splendide. La réalité ne servait que de point de départ aux magnificences de l'hallucination. » (*Cdh*, IV, p. 1011). Au monde du personnage se superpose un extra-monde idéalisé par l'imagination ; aussi, à la question : « « Où trouver mon idéal ? »²¹³, Gautier de répondre « Je n'avais d'autre ressource que le hachich, magicien fidèle qui évoquait l'objet de mon amour. »²¹⁴ C'est cela même que recherche le hachichin : transfigurer un quotidien insipide en une fantasmagorie susceptible de

²¹¹ Ce motif du « prolongement du temps » était déjà évoqué par De Quincey :

Le sentiment de l'espace, et plus tard le sentiment de la durée, étaient tous deux excessivement augmentés. [...] je croyais quelquefois avoir vécu soixante-dix ou cent ans en une nuit ; j'ai même eu un rêve de milliers d'années, et d'autres qui passaient les bornes de tout ce dont les hommes peuvent se souvenir.

Cf. Alfred de MUSSET, *Œuvres Complètes en prose*, Texte établi et annoté par Maurice Allem et Paul Courant, Paris, Nrf Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 53.

²¹² Théophile GAUTIER, *L'Orient*, II, *Op. Cit.*, p. 53.

²¹³ « Yeux verts et talons roses », *La Presse*, 10 décembre 1843, repris dans « Pochades et paradoxes », in *Caprices et Zigzags*, *Op. Cit.*, p. 159.

²¹⁴ *Ibid.*

perfection²¹⁵. Les drogues libèrent l'esprit raisonnable et ouvrent un monde d'« hallucinations éblouissantes » : « [...] ceux qui en avaient pris trouvaient, au réveil de leur ivresse, la vie réelle si triste et si décolorée, qu'ils en faisaient avec joie le sacrifice pour rentrer au paradis de leurs rêves [...]. » (*Cdh*, II, p. 1008). À la faveur du psychotrope, il s'agit de rejoindre un monde sensuel et spirituel, exempt de tout matérialisme. L'ivresse cannabique précipite le narrateur dans une dimension spatio-temporelle pour le moins singulière. La drogue fausse à ce point la réalité et l'aperception temporelle que l'intitulé du chapitre final, présenté comme un avertissement à l'impératif négatif, dénonce les instruments de précision qui mesurent la durée : « Ne croyez pas aux chronomètres », titre-t-il, puisque, précisément, le « Temps » lui-même, personnifié avec la majuscule, « est mort » (*Cdh*, IX, p. 1022). Si cette mort rejoint la poétique gautierienne, elle est toutefois vécue comme une souffrance par le narrateur (*Ibid.*), car elle suppose également ici la fin, par définition impossible²¹⁶, de l'éternité tant convoitée : « L'éternité était usée, il faut bien faire une fin, reprit un autre. » (*Ibid.*). En outre, cette abolition temporelle ne prévient nullement l'entropie, attendu que « les soleils tomberont en poussière », assure l'un des personnages, « avant que cette flèche d'acier ait avancé d'un millionième de millimètre. » (*Ibid.*). La consommation de l'homme-mandragore —constitué de cette plante douée de propriétés hallucinogènes et dont la racine évoque la forme du corps humain— correspond ainsi à la fin de l'hallucination : « Le charme était rompu » et « le Temps [...] ressuscité » (*Cdh*, IX, pp. 1022-1023) met fin à l'expérience fantasmagorique. L'extase créée par le hachich, et bien qu'artificielle, permet cependant de goûter provisoirement la béatitude suprême. Disjoint par les effets thébaïques, l'esprit se

²¹⁵ Les effets des drogues recourent ainsi la définition bachelardienne de l'imagination : « On veut toujours que l'imagination soit la faculté de *former* des images. Or elle est plutôt la faculté de *déformer* les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de *changer* les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas d'*action imaginante*. (Gaston BACHELARD, *L'Air et les Songes — Essai sur l'imagination du mouvement*, Le livre de Poche, « Biblio essais », 2007 [Paris, José Corti, 1943] p. 5). Dans *La poétique de l'espace*, Bachelard parle de ces « images "excessives" » comme de « "drogues" virtuelles qui nous procurent des germes de rêverie », avant d'ajouter : « Cette drogue virtuelle est d'une efficacité très pure. Nous sommes sûrs, avec une image "exagérée", d'être dans l'axe d'une imagination autonome. » (Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, *Op. Cit.*, p. 149).

²¹⁶ Étymologiquement, le terme « est emprunté au latin classique *aeternitas* "ce qui n'a ni commencement ni fin" [...]. » Cf. *Dictionnaire historique de la langue française*, *Op. Cit.*

trouve libéré d'un corps soumis aux lois naturelles, et accède alors à l'univers supraterrrestre de l'esprit :

J'étais dans cette période bienheureuse du hachich que les Orientaux appellent le *kief*. Je ne sentais plus mon corps ; les liens de la matière et de l'esprit étaient déliés ; je me mouvais par ma seule volonté dans un milieu qui n'offrait pas de résistance.

[...] Je compris alors le plaisir qu'éprouvent, suivant leur degré de perfection, les esprits et les anges en traversant les éthers et les cieux, et à quoi l'éternité pouvait s'occuper dans les paradis.

Rien de matériel ne se mêlait à cette extase ; aucun désir terrestre n'en altérerait la pureté.

(*Cdh*, VI, pp. 1016-1017).

Singulièrement, c'est donc dans l'abandon des corps, dans la libération de l'âme immortelle, que prend sens la vie gautierienne, pleinement consacrée à une quête de perfection inconcevable dans le monde réel. Cette séparation de l'âme et de la chair, si elle s'établit à demeure lors de la mort²¹⁷, s'opère provisoirement sous l'influence d'hallucinogènes ou pendant les rêves²¹⁸, univers de « Morphée, frère de la Mort » (*NdC*, IV, p. 759 et *Cdo*, p. 590).

Quand, n'ayant « cependant ni fumé d'opium, ni mangé de haschich » (*Spirite*, I, p. 1114), les personnages se trouvent en présence de manifestations surnaturelles, les pratiques nouvelles du spiritisme ou les croyances superstitieuses ancestrales viennent opportunément soutenir la narration fantastique. En 1856, Gautier soumettait à l'éditeur Pierre-Jules Hetzel son projet de quatre nouveaux contes dont « le tout formerait une série sous ce titre commun "le fantastique en habit noir" [...] »²¹⁹ À *Avatar* et *Jettatura* devaient s'ajouter « deux contes à faire formant chacun un volume le Haschich et le Magnétisme²²⁰ ».

²¹⁷ Cf. Chapitre suivant.

²¹⁸ Cf. *Le Livre des Esprits*, contenant les principes de la doctrine spirite, recueillis et mis en ordre par Allan Kardec, 15^{ème} éd., Paris, Didier et Cie Libraires-Editeurs, 1867, Livre deuxième, Chapitre VIII : « Émancipation de l'âme », « Le sommeil et les rêves », p. 179 :

Les rêves sont le produit de l'émancipation de l'âme rendue plus indépendante par la suspension de la vie active et de relation. De là une sorte de clairvoyance indéfinie qui s'étend aux lieux les plus éloignés ou que l'on n'a jamais vus, et quelquefois même à d'autres mondes. De là encore le souvenir qui retrace à la mémoire les événements accomplis dans l'existence présente ou dans les existences antérieures [...].

²¹⁹ *CG*, VI, p. 246.

²²⁰ *Le Magnétisme* deviendra *Spirite*. (Cf. Stéphane GUEGAN, *Théophile Gautier, Op. Cit.*, p. 523).

« Ce[s] histoire[s] [...] [sont] basée[s] sur la même idée — c'est-à-dire sur l'emploi du fantastique dans la vie réelle. »²²¹

3. Croyances et spiritisme

L'écriture gautierienne recense ainsi une multitude de récits fantastiques, ordonnancés autour de variables sophistiquées représentatives d'un surnaturel raisonnable. Gautier puise dans la réalité quotidienne des motifs que chacun peut, sinon expérimenter, tout au moins envisager : rêves, drogues, mais également croyance en la survivance de l'âme ou superstitions. Le recours à l'imaginaire collectif confère une légitimité reconnue par un lectorat qui partage ce fonds commun ou que la rhétorique textuelle convainc. Derrière un artifice de mitigation, suprême souci réaliste, « la réalité du surnaturel » (*Spirite*, VI, p. 1147) est constamment mise en doute par les personnages²²² :

Il y a dans l'esprit humain une tendance à douter des choses extraordinaires quand le milieu où elles se sont produites a repris l'aspect habituel. Ainsi Malivert, en regardant au grand jour le miroir de Venise qui bleuissait au centre de son encadrement de cristal taillé, se demandait-il, n'y voyant plus que la réflexion de sa propre figure, s'il était bien vrai que ce morceau de verre poli lui eût présenté, il y avait quelques heures à peine, la plus délicieuse image que jamais œil mortel eût contemplée.
(*Spirite*, VI, p. 1147).

L'hésitation crée une ambiguïté, une brèche où s'engouffre le fantastique. Plus avant, à la question de la superstition, Bergerat répond sans détour : « Théophile Gautier [...] n'était pas superstitieux, il était la superstition même [...]. »²²³ Les

²²¹ *Ibid.*, p. 245.

²²² Sur les manœuvres de circonlocutions ou le recours à la figure de l'aposiopèse dans *Jettatura*, consulter l'article de Giovanna Bellati, « Fonctions narratologiques de l'euphémisme dans le conte *Jettatura* de Théophile Gautier », pp. 31-39, in *Euphémismes et stratégies d'atténuation du dire*, Cordonné par Paola Paissa et Ruggero Druetta, *Synergies Italie*, Revue du Gerflint, Numéro Spécial – Année 2009.

²²³ Émile BERGERAT, *Théophile Gautier, Entretiens, Souvenirs et Correspondance, Op. Cit.*, 1998, p. 166.

témoignages sont nombreux et unanimes. Sa fille, Judith, rapporte également certaines pratiques apotropaiques auxquelles s'adonnait son père :

[...] [I]l redoutait extrêmement [le mauvais œil] [...] dont il avait décrit le funeste pouvoir dans *Jettatura*. [...]

[...][I]l [le] considérait comme une sorte de magnétisme malfaisant que projetaient hors d'eux-mêmes, sans le vouloir, ceux qui avaient ce don funeste.

Il existait, heureusement, des moyens [...] de rompre le mauvais regard : Théophile Gautier portait toujours parmi ses breloques une branche aiguë de corail, et il faisait tout de suite les cornes avec ses doigts si l'on prononçait devant lui certains noms.²²⁴

L'entreprise fantastique de *Jettatura* émane ainsi d'une superstition à laquelle Gautier prêtait foi²²⁵ : dans cette œuvre, poursuit Bergerat, il « a dramatisé sa plus vive superstition de fataliste. »²²⁶ Ces confidences soulèvent en outre une nouvelle question à l'endroit du spiritisme, alors très en vogue. « Le maître s'amusa beaucoup à cette question [...]. "Mais enfin, lui dis-je, vous qui avez trente-sept religions, avez-vous aussi celle-là ? — Non, je n'y crois plus, fit-il ; mais j'y ai cru en écrivant le livre" »²²⁷. Et c'est cette croyance dans l'espace de la fiction qui, précisément, conduit ce travail²²⁸. Grâce à elle s'opère une véritable inversion :

²²⁴ Et notamment celui d'Offenbach, qu'« il tenait [...] pour le plus dangereux des *jettatori* ». Cf. Judith GAUTIER, *Le Second rang du collier*, *Op. Cit.*, pp. 296-297.

Voir également Émile BERGERAT, *Ibid.*, p. 167.

²²⁵ « Ce qu'il a écrit de la *jettatura* n'était que la faible expression de ce qu'il en pensait ; et il ne faudrait pas s'imaginer qu'il jouât en cela la plus petite comédie par amour de l'originalité ou haine du philistinisme : c'était chez lui conviction sincère, intime et profonde. »

Émile BERGERAT, *Ibid.*, p. 166.

²²⁶ *Ibid.* p. 169.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ Dans *L'événement* du 15 février 1866, Émile Zola « soupçonne [Gautier] d'être entré dans l'invisible pour le seul plaisir de décrire à sa guise des horizons imaginaires ». Mais ne serait-ce pas, finalement, un argument suffisant : qu'importe qu'il y croie vraiment, qu'importe également que le lecteur y croie, pourvu que l'éventualité valide la pertinence du récit.

Voir également sur le sujet la notice de Pierre Larousse au roman de 1866 (in *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, *Op. Cit.*) :

Les extravagances du spiritisme prennent dans ce livre, merveilleusement écrit, des teintes si poétiques et si vaporeuses, qu'on s'y laisse aller comme aux plus séduisantes créations. Ce qu'il y a de plus singulier, c'est que l'auteur, sceptique et matérialiste, ne croyant pas un traître mot des choses surnaturelles auxquelles son imagination prêtait la vie, ait pu si bien entrer dans la peau d'un spirite convaincu ; ses conceptions idéales dépassent de beaucoup la fantasmagorie des prétendus adeptes.

« Guy [...] se livrait sans réserve à l'étrangeté de la situation, ne discutant rien, admettant tout et décidé à trouver le *surnaturel naturel*²²⁹. » (*Spirite*, V, p. 1142).

1. *Surnaturel et superstitions*

Quand la réalité est frustrante et limitée, l'écriture permet d'accéder à un monde de chimères. L'Histoire, le fétichisme et le folklore ratifient la mise en place d'un surnaturel soutenu par les croyances populaires. Représentation d'un idéal, le monde gautierien reste néanmoins conforme aux référents collectifs : pour se préserver de toute emprise temporelle, il exploite des poncifs traditionnels diffusés et entendus. La simple évocation de lieux chargés d'histoire, le recours à un passé millénaire ou aux coutumes populaires, équilibrent la narration d'un fantastique calqué sur une réalité culturelle. Au réalisme des personnages se confondent des situations singulières légitimées par la conscience commune : les cultes ancestraux accréditent la rémanence de l'âme cependant que les superstitions sensibilisent le lecteur à l'introduction du fantastique. Identifier et nommer la dite superstition dans son contexte, c'est, quelque part, déjà y adhérer²³⁰. Ce mobile extrêmement riche supplée à la création de l'univers narratif en fournissant les prétextes initiaux à la représentation d'un surnaturel vraisemblable :

²²⁹ Nous soulignons.

²³⁰ Cf. *Jettatura*, VIII, p. 441 :

L'on nous objectera peut-être qu'il est difficile de croire qu'un jeune homme du monde [...] ait pu prendre au sérieux un préjugé populaire [...]. Mais nous répondrons qu'il y a un magnétisme irrésistible dans la pensée générale, qui vous pénètre malgré vous, et contre lequel une volonté unique ne lutte pas toujours efficacement : tel arrive à Naples se moquant de la jettatura, qui finit par se hérissier de précautions cornues et fuir avec terreur tout individu à l'œil suspect.

— Mais qu'est-ce que le fascino ? poursuit la jeune miss ; je ne suis pas au courant de vos superstitions... africaines²³¹, car cela doit se rapporter sans doute à quelque croyance populaire.

— Le fascino est l'influence pernicieuse qu'exerce la personne douée, ou plutôt affligée du mauvais œil. [...] L'Orient tout entier y ajoute foi encore aujourd'hui [...]. Quand des millions d'hommes ont pendant des milliers d'années partagé une opinion, il est probable que cette opinion si généralement reçue s'appuyait sur des faits positifs, sur une longue suite d'observations justifiées par l'événement... [...] une infinité de gens redoutent encore les effets du fascino, ou, pour lui donner son nom populaire, de la jettatura. (*Jettatura*, VI, pp. 429-431).

La narration est ici toute entière portée par le motif authentique de la superstition : il s'agit de représenter le modèle fantastique dans la réalité des personnages, représentation qui implique l'assentiment moral du lecteur devant l'ambiguïté du récit. Cette adhésion, pleinement mesurée par Gautier, procède d'une revalorisation des cultures et des croyances populaires de l'imaginaire collectif. L'Histoire séculaire et les superstitions favorisent cette tentative extraordinaire d'affranchissement des contingences temporelles. Le fantastique trouve sa justification à la simple évocation de ces époques reculées et de leurs croyances ancestrales, résonnant alors à travers une dimension culturelle réelle. L'histoire pompéienne, les pratiques égyptiennes ou les superstitions italiennes maintiennent les récits sous l'autorité patente de préceptes traditionnels. Fidèle à cette mise en scène réaliste, le docteur Cherbonneau évoque les cultures indiennes avant d'en faire lui-même l'expérience :

Notre Europe, tout absorbée par les intérêts matériels, ne se doute pas du degré de spiritualisme où sont arrivés les pénitents de l'Inde : [...] leur enveloppe humaine n'est plus qu'une chrysalide, que l'âme, papillon immortel, peut quitter ou reprendre à volonté. Tandis que leur maigre dépouille reste là, inerte, horrible à voir, [...] leur esprit, libre de tous liens, s'élanche, sur les ailes de l'hallucination, à des hauteurs incalculables, dans les mondes surnaturels [...]. Dans cet état bizarre, [...] ils retrouvent le verbe primordial, le verbe qui a fait jaillir la lumière des antiques ténèbres : on les prend pour des fous ; ce sont presque des dieux ! (*Avatar*, IV, p. 339).

L'irruption d'un élément surnaturel — à l'origine du fantastique — est ici avérée et reconnue par la conscience collective. Permuter les âmes et les corps devient une

²³¹ Preuve supplémentaire, s'il en est, de la confusion volontaire et toute orientale que Gautier fait ici de l'Afrique et de l'Italie au regard d'une britannique.

entreprise parfaitement soutenable dès lors qu'elle est authentifiée par les cultures et les croyances ancestrales. C'est donc avec « une légère nuance d'ironie » (*Avatar*, VII, p. 357) que le docteur s'adresse à Olaf-de Saville : « Monsieur le comte est-il satisfait des quelques expériences que j'ai eu l'honneur de faire devant lui ? [...] — j'ose espérer qu'il [...] partira convaincu que tout ce qu'on raconte sur le magnétisme n'est pas fable et jonglerie, comme le prétend la science officielle. »²³² (*Ibid.*). Le personnage met en avant sa rigueur savante pour justifier de facultés paranormales qui lui permettent de « produ[ire] des effets qui semblent merveilleux, quoique naturels. » (*Avatar*, V, p. 346). L'addition de la proposition concessive tend ici à souligner davantage le bien-fondé du fantastique. En jouant sur l'appréhension subjective des influences, le surnaturel est sous la plume de Gautier consciencieusement pesé, expliqué, voire analysé²³³. Les personnages eux-mêmes éprouvent un scepticisme tout naturel devant les manifestations fantastiques, car « nous autres Européens, nous sommes trop légers, trop distraits, trop futiles, trop amoureux de notre prison d'argile pour y ouvrir de bien larges fenêtres sur l'éternité et sur l'infini. » (*Avatar*, V, pp. 346-347). Aussi les héros gautieriens, mis en présence de principes suprasensibles, attestent-ils communément de quelque authenticité du phénomène :

²³² Cf. Stéphane GUEGAN, *Théophile Gautier, Op. Cit.*, 2011, p. 423.

[...] [L]'heure des tables tournantes avait sonné, à Paris comme à Jersey. Delphine de Girardin, grande prêtresse de l'au-delà depuis qu'un cancer la rongait, s'était rendue dans les îles anglo-normandes pour initier le clan Hugo. Qu'on prêtât foi ou non à ces pratiques, elles touchaient au cœur de la subjectivité et de l'anthropologie romantiques.

Dès 1838, Théophile Gautier écrivait dans *La Presse* (1^{er} décembre 1838) :

Le magnétisme animal est un fait désormais acquis à la science et dont il n'est pas plus permis de douter que du galvanisme et de l'électricité. On aura beau faire des calembours, il existe, è pur si muove ! comme disait Galilée. — Nous sommes seulement étonné de la surprise et de l'incrédulité que ces phénomènes excitent. Nous ne voyons rien là de plus merveilleux que tout ce qui nous environne ; nous sommes entourés de merveilles, de prodiges, de mystères auxquels nous ne comprenons rien et qui nous semblent tout simples par l'habitude ; en nous-mêmes gravitent des mondes ténébreux dont nous n'avons pas conscience [...].

(Repris dans *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 1^{ère} série, *Op. Cit.*, p. 201).

En 1854, soit deux ans avant *Avatar*, le ballet « Gemma » obéissait déjà aux principes du magnétisme.

²³³ Dans « La Pipe d'opium », la consommation de l'opiacé suffirait à justifier les hallucinations, et pourtant « Esquiros expliqua tout au moyen du magnétisme » (*Pdo*, p. 735).

Quoique sa raison se révoltât contre une pareille appréciation, il ne pouvait s'empêcher de reconnaître qu'il présentait tous les indices dénonciateurs de la jettature. — L'esprit humain, même le plus éclairé, garde toujours un coin sombre, où s'accroupissent les hideuses chimères de la crédulité, où s'accrochent les chauves-souris de la superstition. (*Jettatura*, VIII, p. 441).

Ces considérations invitent le lecteur à adhérer à ces manifestations, et le sensibilisent, en outre, à l'introduction progressive de phénomènes supranaturels au sein d'un réalisme contextuel revendiqué. La démonstration illustre les fondements mêmes du fantastique, entretenant un doute raisonnable non plus sur la vraisemblance des manifestations de ce dernier, mais sur le pouvoir substantiel de ce qui échappe à la raison :

Cette explication toute naturelle, Octavien comprenait à son trouble qu'elle n'était pas vraie, et les raisonnements qu'il faisait là-dessus à part lui ne le convainquaient pas. La solitude et l'ombre s'étaient peuplées d'êtres invisibles qu'il dérangeait ; il tombait au milieu d'un mystère, et l'on semblait attendre qu'il fût parti pour commencer. Telles étaient les idées extravagantes qui lui traversaient la cervelle et qui prenaient beaucoup de vraisemblance de l'heure, du lieu et de mille détails alarmants que comprendront ceux qui se sont trouvés de nuit dans quelque vaste ruine.

[...] Alors Octavien, en qui toutes les idées de temps se brouillaient, put se convaincre qu'il se promenait non dans une Pompéi morte, froid cadavre de ville qu'on a tiré à demi de son linceul, mais dans une Pompéi vivante, jeune, intacte, sur laquelle n'avaient pas coulé les torrents de boue brûlante du Vésuve. (*AM*, pp. 298-300).

La dénégation du surnaturel s'opère au profit de la quête esthétique : réfuter ses manifestations, c'est le rendre naturel, l'intégrer à la nature d'un monde totalement dérégulé par son identité même. De fait, les personnages font sans cesse preuve d'auto conviction afin d'ignorer les bousculements fantastiques pour privilégier la conquête — illusoire et provisoire — de l'idéal. L'argument est systématiquement avancé pour répondre aux besoins d'une perfection esthétique inexistante dans l'univers réaliste. Superstitions et croyances fournissent les clés d'un univers fantastique que renouvelleront les expériences spirites. Grâce à elles, Gautier tient un nouveau prétexte à l'écriture.

2. L'expérience spirite

Né dans les premières années du Second Empire, théorisé en France par Allan Kardec, le spiritisme²³⁴ aborde les questions de la survivance de l'âme et du rapport aux personnes disparues :

« Les êtres matériels constituent le monde visible ou corporel, et les êtres immatériels le monde invisible ou spirite, c'est-à-dire des Esprits. »

« Le monde spirite est le monde normal, primitif, éternel, préexistant et survivant à tout. » [...]

« Les Esprits revêtent temporairement une enveloppe matérielle périssable, dont la destruction, par la mort, les rend à la liberté. » [...]

« L'âme est un Esprit incarné dont le corps n'est que l'enveloppe. »²³⁵

Lorsqu'en 1865 Théophile Gautier publie *Spirite*, la question de la rémanence de l'âme suscite déjà un engouement formidable. C'est à cette période précisément que paraissent dans *La Revue Spirite*²³⁶ des vers prétendument attribués à Alfred de Musset, pourtant décédé quelques années plus tôt en 1857, et réunis grâce à l'écriture automatique de la dictée spirite. Le fondateur du *Grand Journal*, Albéric Second, relate alors :

Il m'était difficile de ne pas interroger Théophile Gautier au sujet de la pièce de vers en question ; et justement, ayant eu le plaisir de me rencontrer avec lui chez Mme Binszk-Korsakoff, j'ai cédé à une tentation bien naturelle.

Voici sa réponse : « Une dame qui n'a jamais commis un seul distique de sa vie, m'a envoyé des vers que l'*Esprit* d'Alfred de Musset lui aurait dictés à mon adresse.

J'ai lu des pages attribuées à Balzac et à Mme de Girardin, des chansons attribuées à Béranger, des maximes attribuées à La Rochefoucauld, qui sont de pures inepties.

Avant de lire les vers d'Alfred de Musset dont l'envoi m'avait été annoncé, je supposais qu'ils seraient du même tonneau, et, lecture faite, j'ai dû changer d'avis. L'auteur du *Spectacle dans un fauteuil*, mis à part, je ne connais personne,

²³⁴ Cf. *Dictionnaire historique de la langue française*, *Op. cit.* : « Spirite et spiritisme apparaissent avec la doctrine de la communication des vivants avec les esprits élaborée en France par H. L. Rivail, dit Allan Kardec (...). Le dérivé SPIRITISME [...] (1857, A. Kardec) est le nom de la science occulte fondée sur l'existence, les manifestations et l'enseignement des esprits ».

²³⁵ Allan KARDEC, (*Op. Cit.*), Introduction, VI, p. XIV.

²³⁶ Fondée par Allan Kardec en 1858, elle est aujourd'hui encore en activité (Cf. www.larevuespirite.com).

— *personne* qui soit capable d'avoir écrit ces vers. J'avoue que c'est une énigme qu'il m'est impossible de déchiffrer. »²³⁷

Le témoignage n'est plus celui d'un personnage de fiction, mais celui de Gautier lui-même. À l'instar de Gérard de Nerval et de Victor Hugo, il croyait en la métempsycose²³⁸, la doctrine de la transmigration des âmes. Aussi, quand l'idéal ne saurait tolérer que les formes périclitent sous l'action du temps, l'esprit peut en revanche s'élever au-dessus de son enveloppe et rejoindre un monde à sa hauteur. Là encore, faute de modèle, le vocabulaire terrestre est lacunaire : « [...] des mots humains ne peuvent rendre la sensation d'une âme qui, délivrée de sa prison corporelle, passe de cette vie dans l'autre, du temps dans l'éternité et du fini dans l'infini. » (*Spirite*, XII, p. 1193). L'idéal se fait ainsi profonde contestation du temps, du réel et de la raison auxquels il fait violence²³⁹ :

C'était bien les mêmes traits, mais épurés, transfigurés, idéalisés, et rendus perceptibles par une substance en quelque sorte immatérielle, n'ayant que juste la densité indispensable pour être saisie dans l'épaisse atmosphère terrestre par des prunelles dont les voiles ne sont pas tombés encore. 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-mêmes.
(*Spirite*, V, pp. 1141-1142).

La beauté est condamnée à la destruction, mais sa représentation ne cesse d'exister dans un univers quintessencié. Elle est *fantôme* pour perdurer après la vie humaine, rudimentaire et entropique. Spirituel, l'idéal peut alors se libérer de l'ordonnance temporelle : « [...] pour supporter le temps, songe à l'éternité où nous

²³⁷ Propos rapportés par Gabriel Delanne qui publie en 1893 *Le phénomène spirite : témoignages des savants*, (Paris, Chamuel Éditeur, 1897, p. 120).

²³⁸ En 1844, Gautier évoque avec une certaine gravité le thème de la métempsycose, celui-là même qu'il mettrait au cœur de l'intrigue d'*Avatar* quelques douze ans plus tard ; au sujet du vaudeville *Les Âmes en peine, ou la Métempsycose*, qui connut un échec cuisant au Palais Royal, il relate : « [...] nous voyons tous les jours [...] réussir des pièces qui [...] ne valent pas celle-là. On ne peut nier que le sujet n'en fût neuf et original ; seulement, il demandait, suivant nous, à être moins légèrement traité, étant, au fond, beaucoup plus sérieux qu'on ne le pense. »

Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, 3^{ème} série, *Op. Cit.*, p. 157.

Le docteur Cherbonneau précisera à ce sujet que « « La métempsycose n'est pas une doctrine nouvelle » (*Avatar*, XII, p. 392).

²³⁹ À cet égard, voir *Spirite* : « Le réel essayait de reconquérir sa proie sur l'idéal. » (II, p. 1122).

pourrons nous aimer toujours [...] » (*Spirite*, XIII, p. 1208). Ce n'est finalement que la croyance en l'éternité de l'esprit, « mesurée au cadran éternel » (*Spirite*, p. VII, p. 1156) qu'illustrent de maintes façons les fictions narratives : « [...] pour *Spirite* », explique le baron de Féroë, « vous voir ce soir ou dans mille ans serait la même chose [...] » (*Ibid.*).

Rêves, drogues ou spiritisme, autant d'artifices pour un même dessein : seule importe l'éternité de l'âme qui conceptualise l'indéfectibilité du Beau. L'univers matériel s'accorde à une temporalité parfaitement impropre à la conception gautierienne de beauté inaltérable, transcendée par la mort, que la chair vieillissante finirait par voiler : « [...] l'âme se fait moins visible à travers la chair flétrie, et l'amour étonné cherche son idole disparue. » (*Spirite*, X, p. 1179). Le corps, en tant qu'il incarne et reflète cette beauté, se doit impérativement d'être préservé : il est nécessaire pour l'esthète de le figer dans sa perfection. L'écrivain, de fait, va alors se mesurer au statuaire.

III. Une écriture pétrifiante

Dans la mesure où l'art, selon Gautier, est la représentation du Beau, parce qu'il demeure après que des civilisations entières ont disparu, il semblerait seul à même d'éterniser l'idéal esthétique. Sculptant ou versifiant, l'artiste touche du doigt la quintessence absolue :

« J'emploie la suprême forme de l'art, je fais le travail le plus divin auquel l'esprit humain puisse se livrer [...] » — Nous savons bien qu'il faut que la statue soit de Phidias et le poème d'Homère ; mais l'espoir secret d'un chef-d'œuvre ne doit jamais être interdit à l'artiste. Cet orgueil est sa modestie ; car de quel droit, s'il se croit incapable de faire une belle chose, prend-il la plume ou l'ébauchoir ?²⁴⁰

²⁴⁰ Théophile GAUTIER, « Salon de 1847 », *La Presse*, 10 avril 1847 (*Op. Cit.*, pp. 199-200).

Si ce dernier ne peut représenter que le Beau, le Beau préservé n'existerait, par réciprocité, que dans les arts. Il est la nature embellie et immortalisée, la réalité perfectionnée. À l'instar de Pygmalion, ce serait donc le travail de l'artiste que de tailler merveilleusement ce qui au départ relève de l'informe, de sculpter cette matière brute, cette masse grossière : « À mesure que son travail avançait, la momie, dégagée de ses épaisseurs, comme la statue qu'un praticien dégrossit dans un bloc de marbre, apparaissait plus svelte et plus pure. » (*Rdm*, « Prologue », pp. 513-514). Au Salon de 1847, Gautier loue la sculpture comme « le plus réel et le plus abstrait de tous les arts, le plus noble aussi et qui donne à la forme l'éternité dont peut disposer l'homme. »²⁴¹ L'art seul conserve la beauté, et, au milieu de ses nombreuses ramifications, la sculpture plus que nul autre serait la mieux habilitée à la préservation : sa solidité est à la fois gage de résistance et de durée. De la rigueur et de la rigidité du matériau, elle exploite le potentiel pour figer les belles formes dans des poses éternelles que l'homme a pu, peut et pourra encore contempler :

Dans une civilisation avancée comme la nôtre, la statuaire a le mérite de conserver la tradition de la beauté [...] ; elle continue ce poème de la forme, à laquelle les Grecs ont taillé de si belles odes dans le Paros et le Pentélique ; elle est l'anneau qui rattache le monde ancien au monde moderne, car l'esprit divin du paganisme respire encore en elle. Grâce à la statuaire, l'on se fait encore quelque idée de ce que doivent être les lignes et les contours de l'être le plus parfait de la création, et dont on a eu le temps d'oublier les purs types depuis que les dieux anthropomorphes de la Grèce sont tombés de leurs piédestaux sous les mains des barbares.²⁴²

Elle fait le lien entre les époques, et perdure par-delà les âges. Considérée du point de vue de sa solidité à l'épreuve du temps, la statuaire témoigne de la grandeur des siècles passés et se mesure à l'austérité du christianisme et d'un quotidien prosaïque. Elle est à la fois la preuve manifeste de l'existence du Beau, et, par-dessus tout, l'assurance de sa représentation pérenne. Ainsi épargnée du temps et de l'oubli, elle ne craint pas la fugacité de l'existence.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² *Ibid.*

1. L'éternité de la statuaire

Alors qu'il n'a pas encore vingt ans, Gautier publie « La Cafetière », « Conte fantastique »²⁴³ dont l'intrigue préfigure son esthétique : un jeune Théodore, qui n'est pas sans rappeler Théophile, voit à minuit les tableaux prendre vie et, sortis de leur cadre, danser au rythme d'un orchestre. Parmi eux, il aperçoit Angéla, une femme dont il s'éprend et auprès de laquelle il dansera et passera la nuit. Mais, au matin, ne reste de l'illusion évanouie qu'une cafetière brisée que Théodore se surprend à dessiner sous les traits de la sœur disparue de son hôte, décédée deux ans plus tôt « d'une fluxion de poitrine à la suite d'un bal » (« Cafetière », IV, p. 10). La femme, ici cafetière en porcelaine, serait réifiée en objet des plus anodins si elle n'était présentée par le narrateur comme un idéal possédant toutes les propriétés de la statuaire : « [...] une peau d'une blancheur éblouissante » (« Cafetière », II, p. 7), et un « bras d'ivoire » (*Ibid.*) « comme [...] une écharpe blanche » (« Cafetière », III, p. 8) qui, curieusement, n'a du matériau que la plastique mais rien de sa lourdeur ni de sa densité. Quoique pétrifiée par les métaphores sculpturales, la belle n'en demeure pas moins d'une légèreté incroyable ; vaporeuse, aérienne, et comme dématérialisée : « Jamais [...] rien d'aussi parfait ne s'était présenté à mes yeux ; [...] des cheveux d'un blond cendré, de longs cils et des prunelles bleues, si claires et si transparentes [...] » (« Cafetière », II, p. 7). Cette conception particulière lui confère un statut qui la soustrait à la réalité entropique. Les descriptions féminines ne sont pas celles d'un être de chair et de sang, mais celles d'un idéal qui s'entend au-delà de la seule condition humaine, et qui, de fait, échappe totalement au destin du simple mortel. Cet idéal, c'est l'œuvre d'art. Statues antiques pour D'Albert ou Octavien²⁴⁴, voire tableau de maître pour Tiburce, la femme est invariablement un objet de contemplation. Elle inspire l'admiration d'un amant médusé qui, par adoration, tente d'animer l'objet artistique ; singulièrement, c'est donc la morte qui s'anime et le vivant qui se pétrifie sous le coup de la fascination.

Prenant le mythe de Pygmalion à rebours, *leitmotiv* gautierien par

²⁴³ Dans *Le Cabinet de lecture* du 4 mai 1831.

²⁴⁴ Cf. « Quelquefois aussi il aimait des statues [...] » (*AM*, p. 297).

excellence, la comparaison sculpturale pétrifie les corps plus qu'elle ne les anime : Prascovie se fait « blanche et froide comme une statue » (*Avatar*, IX, p. 376) sous le regard du « faux comte » (*Avatar*, IX, p. 375), quand Nyssia est exclusivement présentée comme une femme statufiée dans « Le Roi Candaule ». Les héros de Gautier se démarquent encore des modèles créateurs en ce qu'ils ne sont jamais les artistes de leur propre idéal. À l'exception d'Onuphrius dans *Les Jeunes-France*, ils ne sont jamais que des amateurs²⁴⁵, mais des amateurs éclairés et raffinés. Aussi, lorsque la belle n'est pas précisément une œuvre artistique, elle est systématiquement identifiée comme telle par les personnages. De la statue, elle possède les courbes parfaites et les formes idéales, mais réfléchit également toute une symbolique de la mort et de la pétrification cadavérique. Polie et pâle comme elle, elle est aussi diaphane et froide comme un cadavre ; mais, sculpté, ce cadavre est superbe.

1. À rebours du mythe ou un singulier Pygmalionisme²⁴⁶

Dans la mythologie, Pygmalion est un sculpteur chypriote qui s'éprend de sa propre statue ; par amour, il prie la déesse Vénus qui vivifiera sa sculpture. Ce modèle, largement exploité et diffusé par la littérature, revêt diverses formes esthétiques ; après Mérimée et sa « Vénus d'Ille » publiée en 1837, c'est Edgar

²⁴⁵ C'est le concept d'*amateur* développé par Anne Ubersfeld, selon lequel l'œuvre d'art est toujours supérieure à la femme réelle, et ce « pour des raisons évidentes : d'abord parce qu'elle est faite pour, parce qu'elle est un pur *artefact*. Que ce qu'elle dit ne saurait être la perfection en soi, mais "l'idée" de la perfection chez l'artiste et plus encore chez celui qui la contemple. Elle dit l'idéal de l'amateur plus encore que celui du créateur. »

Cf. Anne UBERSFELD, « Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion », pp. 51-59, in *Romantisme*, Folie de l'art, 1989, n°66, p. 51.

²⁴⁶ Cette tendance à la pétrification, ainsi que les rapports de l'écriture gautierienne au mythe du sculpteur de Chypre, a déjà suscité l'intérêt des gautieristes tant dans son articulation avec d'autres mythes, que dans l'analyse de cette esthétique marmoréenne alternant fixité et animation : Cf. Ross CHAMBERS, « Gautier et le complexe de Pygmalion », (*Op. Cit.*) qui s'intéresse davantage aux aspects du complexe dans « La Morte amoureuse », « Le Pied de momie » et « Arria Marcella » ; Annie UBERSFELD, « Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion » (*Op. Cit.*), et Anne GEISLER-SZMULEWICZ, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris, Champion, 1999.

Allan Poe qui, en 1842, écrit une brève nouvelle que traduira Baudelaire en 1857 : « Le Portrait ovale »²⁴⁷. L'histoire est celle d'une inversion où le modèle s'éteint à mesure que le tableau s'éveille, pour finalement lui insuffler la vie en expirant. Avec « La Morte amoureuse » (1836), Gautier avait déjà évoqué cet impératif pour l'inanimé de puiser dans l'énergie vitale du vivant la vigueur suffisante à sa propre résurrection²⁴⁸. Comme le Pygmalion d'Ovide qui « croit sur ses lèvres respirer une douce haleine »²⁴⁹, Romuald sent « Ô prodige! un léger souffle se mêl[er] à [s]on souffle, et la bouche de Clarimonde répond[re] à la pression de la [s]ienne [...] » (*Ma*, p. 540). Mais trois ans plus tard, dans « La Toison d'or », l'invocation passionnée de Tiburce ne suffira pas à mouvoir sa belle. Ici encore, le motif est bien présent, mais davantage pour souligner d'emblée l'impossibilité de la métamorphose :

« [...] Viens, Madeleine, quoique tu sois morte il y a deux mille ans, j'ai assez de jeunesse et d'ardeur pour ranimer ta poussière. — Ah ! spectre de beauté, que je te tiens entre mes bras, et que je meure ! »

Un soupir étouffé, faible et doux comme le gémissement d'une colombe blessée à mort, résonna tristement dans l'air. — Tiburce crut que la Madeleine lui avait répondu.

C'était Gretchen qui, cachée derrière un pilier, avait tout vu, tout entendu, tout compris.

(*Tdo*, V, p. 809).

Le soupir est cette fois tout à fait identifiable, non comme celui de l'idéal, mais bien comme celui de la femme véritable. Quant à Tiburce, découragé par la réalité, sa folie ne tient finalement qu'à son incapacité à admirer les choses autrement qu'en représentation : « [...] Tiburce ne comprenait pas la nature, et ne pouvait la lire que dans les traductions. » (*Tdo*, II, p. 784). L'art devient sa réalité, l'artificiel le naturel : « Un homme factice », précise l'auteur, « ne peut être ému que par une chose factice ; il y a harmonie : le vrai serait discordant. » (*Ibid.*, p. 788). Son « monde » est « halluciné »²⁵⁰, selon l'expression de Christian Chelebourg. Or, « parler de folie », poursuit en outre le théoricien de l'imaginaire, « c'est réfuter

²⁴⁷ Edgar POE, *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, Traduction de Charles Baudelaire, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1857, pp. 283-287.

²⁴⁸ Cf. Clarimonde : « Ma vie est dans la tienne, et tout ce qui est moi vient de toi. » (*Ma*, p. 549).

²⁴⁹ OVIDE, *Les Métamorphoses*, X.

²⁵⁰ Cf. Christian CHELEBOURG, *Le Surnaturel, Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, 2006. Il s'agit du titre du chapitre VII.

l'hypothèse du surnaturel »²⁵¹ ; car, lorsqu'il n'est plus « perçu comme illogique, impossible, proprement anormal »²⁵², le *surnaturel* passe pour du *naturel*, et la représentation pour la réalité. Tiburce n'aime pas la vie mais l'art, pas Gretchen, la femme réelle, mais la figuration artistique de Madeleine. Cependant, lors même que Pygmalion, sous ses caresses, croit sentir avant la métamorphose un corps qui vit²⁵³, Tiburce, « tout frémissant d'amour », « [est] très surpris, au lieu du moelleux satiné d'une épaule de femme, de ne trouver qu'une surface âpre et rude comme une lime, gaufrée et martelée en tous sens par l'impétuosité de brosse du fougueux peintre. »²⁵⁴ (*Tdo*, II, p. 789). Sa tentative pygmalionienne d'animer l'œuvre d'art restera vaine, et se soldera par le même échec que ceux éprouvés par Octavien avant sa rencontre avec Arria Marcella : « [...] un jour, en passant au Musée devant la Vénus de Milo, il s'était écrié : "Oh ! qui te rendra les bras pour m'écraser contre ton sein de marbre !" » (*AM*, p. 297). Faute d'animer la représentation idéale, « immobile, gardant religieusement la ligne souveraine dans laquelle l'a renfermée le grand maître [...] et racontant au monde dans son langage silencieux, le rêve d'un sublime génie » (*Tdo*, IV, p. 802), Tiburce veut figer l'idéal par la représentation artistique :

²⁵¹ *Ibid.*, p. 184.

²⁵² *Ibid.*, p. 8.

²⁵³ Cf. OVIDE, *Les Métamorphoses*, X :

[...] [S]ouvent il approche ses mains de la statue qu'il adore. Il doute si c'est un corps qui vit, ou l'ouvrage de son ciseau. Il touche, et doute encore. Il donne à la statue des baisers pleins d'amour, et croit que ces baisers lui sont rendus. Il [...] la touche légèrement, croit sentir la chair céder sous ses doigts, et tremble en les pressant de blesser ses membres délicats. [...] [I]l lui prodigue de tendres caresses [...].

²⁵⁴ L'illusion est artistique et esthétique : l'œuvre n'est pas la beauté, mais une représentation de la beauté. Au Salon de 1847, Gautier admire « cette statue, ou plutôt [...] cette femme » qu'est « La Femme piquée par un serpent » de Clésinger :

[...] [C]ar elle n'est pas en marbre, elle est en chair ; elle n'est pas sculptée, elle vit, elle se tord ! Et n'est-ce pas une illusion ? elle a remué ! Il semble que si l'on posait sa main sur ce corps blanc et souple, au lieu du froid de la pierre, on trouverait la tiédeur de l'existence ! [...]

Jamais sculpture plus réelle n'a palpité aux regards surpris. Si ce n'était pas du marbre, on croirait qu'une belle et superbe créature a été saisie et figée à son insu dans un moule magique à l'instant où quelque rêve charmant et terrible la faisait se tordre sous sa couche de plaisir et de douleur.

Ce corps frémissant n'est pas sculpté, mais pétri ; il a le grain de la peau et la fleur de l'épiderme [...].

Théophile GAUTIER, « Salon de 1847 », *La Presse*, 10 avril 1847 (*Op. Cit.*, pp. 203-204).

« Ne bouge pas, tu vas perdre la pose ; — tu es si bien ainsi ! » cria Tiburce d'un ton suppliant.

La pauvre fille obéit et resta immobile pendant quelques minutes. Quand elle se retourna, Tiburce s'aperçut qu'elle avait le visage baigné de larmes.

Tiburce sentit qu'elle savait tout.

(*Tdo*, VI, p. 812).

Le mouvement s'entend ici comme un gage vital qui rappelle la fuite dynamique du temps.

À Pompéi, c'est une vie pétrifiée, immobilisée et non détruite qui attend la sensibilité revigorante d'Octavien : comme le tableau ou le pied d'Hermonthis chez le marchand de curiosités, elle est l'élément qui met en branle l'imaginaire, que Ross Chambers définit comme « le point de départ nécessaire de toute l'entreprise pygmalionesque. »²⁵⁵ Or ce point de départ, quand il n'est pas expressément une œuvre d'art inanimée à animer, va s'y apparenter par des effets de représentation artistique faisant de la femme un objet à admirer qui, en retour, fascine les protagonistes esthètes. Incitant la contemplation qui précisément va la vivifier, la Beauté est médusante²⁵⁶ : l'inanimé s'anime quand le vivant se pétrifie d'admiration²⁵⁷. La symbolique mythique est ainsi appréhendée chez Gautier d'une manière toute singulière : la fréquence des comparaisons de la chair à la pierre est considérable, soit que le héros s'éprenne d'une femme belle comme une statue, soit qu'il s'entiche directement de l'œuvre d'art sans plus passer par la réalité. En témoigne D'Albert, qui explicite ainsi sa propre démarche : « Dans les femmes je n'ai cherché que l'extérieur, et, comme jusqu'à présent celles que j'ai vues sont loin de répondre à l'idée que je me suis faite de la beauté, je me suis rejeté sur les

²⁵⁵ Cf. ROSS CHAMBERS, « Gautier et le complexe de Pygmalion », (*Op. Cit.*) 1972 :

[...] [L]a ville est une sorte de vaste moule d'où, certes, la substance de la vie s'est présentement enfuie, mais qui invite la pensée à le remplir de nouveau par un effort de l'imagination. La « forme » bénéficie du privilège qui dans *Le Pied de momie* était attribué au « fragment ».
(p. 654).

²⁵⁶ C'est ce qu'Anne Geisler-Szmulewicz conceptualise sous le nom de « coalescence des mythes » ; dans un chapitre intitulé « Le conflit entre la forme et la vie, Pygmalion et Méduse », elle s'intéresse aux rapprochements du mythe original avec d'autres, notamment aux mythes de Pygmalion et de Méduse chez Gautier en tant que l'un prendra certaines des caractéristiques de l'autre. (Cf. chapitre 6 : « Le conflit entre la forme et la vie, Pygmalion et Méduse », p. 167 sqq., in *Le mythe de Pygmalion au XIX^e siècle*, *Op. Cit.*).

²⁵⁷ Cf. *Le mythe de Pygmalion au XIX^e siècle*, *Ibid.*, p. 190 :

[...] [L]a communauté d'inspiration qui se dégage de toutes ces œuvres révèle que, pour Gautier, l'action même d'adorer l'œuvre d'art implique systématiquement en retour la « médusation » de l'adorateur.

tableaux et les statues [...]. » (*MM*, V, p. 328). Préfigurant le personnage du Tiburce de « La Toison d'or », d'Albert s'interroge : « On voit tant de belles figures dans les tableaux ! — pourquoi aucune de celles-là n'est-elle la mienne ? » (*MM*, V, p. 326). La description plastique qu'il livrera de Rosalinde est alors sans attente : « Tout était réuni dans le beau corps qui posait devant lui : — délicatesse et force, forme et couleur, les lignes d'une statue grecque du meilleur temps et le ton d'un Titien. » (*MM*, XVI, p. 516). Peinture et sculpture interviennent, comme de juste, dans ce portrait idéal. Aussi, quand le mouvement mythique est celui qui part de la masse figée pour s'animer en être de chair, chez Gautier, en revanche, l'écriture suggère d'ordinaire que le rapport cause-conséquence serait justement inversé, et en ce sens prend à rebours le mythe de Pygmalion : l'artiste ne prétend plus modeler, façonner, sculpter la pierre ; bien au contraire, afin de conserver la beauté de la femme prétendument réelle, le corps est pétrifié pour mieux échapper aux conditions d'une existence que la mort et la putréfaction viendraient inévitablement corrompre. À l'encontre de Galatée, qui se fait femme par la passion d'un homme, les belles de Théophile Gautier rejoignent la statuaire pour braver l'éternité, pour « dure[r] plus qu'une statue de bronze. » (*Pdm*, p. 865). L'esthétique prend ici le contre-pied du mythe d'Ovide : de sa statue, et par la puissance de son amour, Pygmalion fait une femme qui concrétise son désir ; en revanche, chez l'auteur de « La Statue amoureuse »²⁵⁸, c'est la dynamique inverse qui opère la métamorphose de la chair périssable en un matériau inaltérable à même d'en perpétuer les formes. Les mortes reprennent vie et regagnent la sphère terrestre, cependant que, par un effet de réciprocité, les vivantes sont statufiées pour se soustraire à leur réalité entropique. L'écriture gautierienne procède systématiquement par une inversion des valeurs ; ce qui est mort devient vivant, l'immobile devient mobile.... Et inversement.

²⁵⁸ Écrit, selon toute apparence, au cours de l'année 1853, le ballet ne fut ni publié ni représenté du vivant de l'auteur. Cf. Théophile GAUTIER « La Statue amoureuse », in *Théophile Gautier, Œuvres posthumes*, in Émile BERGERAT, *Théophile Gautier, Entretiens, Souvenirs et Correspondance, Op. Cit.*, pp. 217-221.

2. Statues et mortes amoureuses

« La Statue amoureuse, Ballet pantomime en deux actes et quatre tableaux »²⁵⁹, s'inspire des motifs de « La Vénus d'Ille » de Mérimée, publiée près de vingt ans plus tôt, et de ceux, plus récents, que Gautier avait exploités dans « Arria Marcella » : un héros à la sensibilité artistique exacerbée, éperdument amoureux d'une Vénus de marbre à laquelle il passe l'anneau qui doit sceller son mariage avec une autre, Adeline, sa fiancée *réelle*. Bien que Stéphane Guégan rappelle qu'« Un mystère continue d'entourer l'ébauche de cette *Statue amoureuse*, pour laquelle on ne connaît aucune commande »²⁶⁰, l'argument du ballet mobilise ici un certain nombre de thèmes particulièrement chers à Gautier et, d'une certaine façon, synthétise l'esthétique à laquelle obéit son écriture : « C'est toi que j'aime, divin marbre grec, c'est toi qui est ma maîtresse, mon épouse »²⁶¹ dira Konrad à la statue. Le héros, « jeune artiste »²⁶², n'est cependant pas ici, et pas davantage dans l'ensemble des contes, le propre artiste de son idéal²⁶³ : seul son amour donne vie à la masse inerte. Sans adorateur, la déesse n'est qu'une froide pierre que vient vivifier l'admiration de Konrad²⁶⁴. Transporté dans le second acte au « Colisée de Rome », sous un « clair de lune » caractéristique, « Il ne sait s'il est éveillé ou s'il dort »²⁶⁵ quand il se trouve uni à Vénus, la beauté divine et suprême. À l'opposition chair et pierre s'ajoutent celles récurrentes du rêve et de la réalité, du paganisme et du christianisme : « Vénus supplie Konrad de renoncer au christianisme et lui promet de le rendre immortel. »²⁶⁶ À l'arrivée du « saint prêtre », une tentative d'exorcisme, qui n'est pas sans rappeler celles de Sérapion ou d'Arrius Diomèdes, est pratiquée cette fois sur l'adorateur et non sur l'objet d'adoration. Vénus va alors se faire femme, courtisane Romaine, pour séduire à nouveau Konrad. De pierre, son corps se fait momentanément chair avant d'apparaître éblouissant,

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ Cf. Stéphane GUEGAN, *Théophile Gautier, Op. Cit.*, p. 423.

²⁶¹ Théophile GAUTIER, « La Statue amoureuse », *Op. Cit.*, p. 218.

²⁶² *Ibid.* p. 217.

²⁶³ Quand les héros gautieriens ne sont généralement que des *amateurs* Cf. Anne UBERSFELD, « Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion », *Op. Cit.*

²⁶⁴ Théophile GAUTIER, « La Statue amoureuse », *Op. Cit.*, p. 219.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.* p. 220.

« sous son véritable aspect », à Konrad « enivré »²⁶⁷. Dès lors, « Les tableaux [...] descendent de leurs cadres »²⁶⁸, mais « Konrad lève [...] les yeux sur un des tableaux restés vides. — Il y voit sa fiancée, pâle, malade, versant des pleurs. [...] [L]’amour chassé rentre dans l’âme de l’artiste. — Vénus, qui n’est plus aimée, pâlit ; le marbre la reprend, elle devient immobile [...]. »²⁶⁹ La boucle est bouclée. Comme Tiburce, Konrad finit par s’éprendre de la femme dès qu’elle lui apparaît *représentée* ; comme Gretchen posant pour son amant, Adeline finira par joindre, aux qualités artistiques, la réalité sensible. Mais « La Statue amoureuse », tout au moins le livret éponyme, sera abandonné au profit d’un autre ballet, *Gemma* (1854), dont le titre, comme les *Émaux et Camées* avant lui, est déjà une référence aux pierres précieuses et à leur dureté²⁷⁰.

Dans son article « Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion », Annie Ubersfeld répertorie quelques fréquences de la thématique sculpturale chez Gautier²⁷¹, où toute prétention à l’exhaustivité ne saurait être exprimée de manière concise autrement que dans la formule qu’elle aura plus tard : « Pour Gautier, le beau, c’est du marbre. »²⁷² Et réciproquement, le marbre, pour l’auteur, exprime exclusivement le beau : car « quel est l’objet parfait », poursuit-elle, « sinon celui qui a été fabriqué pour être tel, sans une tache, un marbre sans défaut ? »²⁷³ À cet égard, la position de Gautier est parfaitement motivée :

Le seul sujet du sculpteur, c’est la forme, c’est la beauté, [...]. Le marbre [...] est calme, impassible, éternel, et garde religieusement dans sa blancheur étincelante le linéament confié.²⁷⁴

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ On ne peut que penser à la scène de « La Cafetière », nouvelle de jeunesse, où les portraits sortent de leur cadre (II).

²⁶⁹ Théophile GAUTIER, « La Statue amoureuse », *Op. Cit.*, p. 221.

²⁷⁰ Selon la formule de Marcel Voisin : « [...] la loi première [du marbre] est d’être dur pour durer. »

« Introduction à la poétique de la mort dans l’œuvre de Théophile Gautier » pp. 94-104, in *Revue de l’Université de Bruxelles*, 1973/1, Éditions de l’Université Libre de Bruxelles, 1973, p. 100.

²⁷¹ Anne UBERSFELD, « Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion », *Op. Cit.*, p. 52 sqq.

²⁷² Annie UBERSFELD, « Le Parthénon de Gautier, ou Comment le marbre s’évanouit », , pp. 207-214, in *Pratiques d’écriture : mélanges de poétique et d’histoire littéraire offerts à Jean Gaudon*, sous la direction de Pierre Laforgue, Éditions Pierre Laforgue, Paris, Klincksieck, 1996, p. 207.

²⁷³ Anne UBERSFELD, « Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion », *Op. Cit.*, pp. 51-52.

²⁷⁴ Théophile GAUTIER, in *La Revue de Paris*, Tome XXVIII, Paris, Avril 1841, p. 157.

La beauté gautierienne ne sera donc jamais autrement qu'une beauté sculpturale, l'une et l'autre étant intimement liées dans la perspective esthétique de Gautier :

Nyssia était réellement au-dessus de sa réputation, quelque grande qu'elle fût ; il semblait que la nature se fût proposé, en la créant, d'aller jusqu'aux limites de sa puissance et de se faire absoudre de tous ses tâtonnements et de tous ses essais manqués. On eût dit qu'émue d'un sentiment de jalousie à l'endroit des merveilles futures des sculpteurs grecs, elle avait voulu, elle aussi, modeler une statue et faire voir qu'elle était encore la souveraine maîtresse en fait de plastique.
(*RC*, II, p. 954).

Sa beauté est telle qu'elle semble dépasser toutes les perfections naturelles pour rejoindre celles des arts : Nyssia, « c'est une statue [...] et non une femme » conclura ainsi Candaule (*RC*, IV, p. 981). Dévoré par une « admiration stupide » (*Ibid.*), le roi lydien déplore moins le vieillissement du corps que sa propre incompétence à le représenter pour le pérenniser au yeux du monde :

« — Au moins, si je savais, à l'aide des lignes et des couleurs, imitant le jeu de l'ombre et de la lumière, fixer sur le bois un reflet de ce visage céleste ; si le marbre n'était pas rebelle à mon ciseau, comme dans la veine la plus pure du Paros ou du pentélique, je taillerais un simulacre de ce corps charmant qui ferait tomber de leurs autels les vaines effigies des déesses ! Et plus tard, lorsque sous le limon des déluges, sous la poussière des villes dissoutes, les hommes des âges futurs rencontreraient quelque morceau de cette ombre pétrifiée de Nyssia, ils se diraient : Voilà donc comme étaient faites les femmes de ce monde disparu ! Et ils élèveraient un temple pour loger le divin fragment²⁷⁵. Mais je n'ai rien qu'une admiration stupide et un amour insensé ! Adorateur unique d'une divinité inconnue, je ne possède aucun moyen de répandre son culte sur la terre ! »
(*RC*, II, pp. 958-959).

Sa crainte la plus profonde est de voir la beauté de sa femme n'exister autrement que dans sa mémoire, lors même que c'est à la mémoire des hommes qu'il aspire à l'offrir pour la préserver de l'oubli²⁷⁶ ; faute de mieux, ce n'est qu'avec Gygès qu'il

²⁷⁵ Ce thème du fragment n'est pas sans évoquer les beautés morcelées d'Hermonthis dans « Le Pied de momie » ou d'Arria Marcella dans la nouvelle éponyme. Ici encore, tout se passe comme si la pétrification était indissociable de la parcellisation, donc de la métonymie.

²⁷⁶ Quand la femme, à l'inverse, souhaiterait cacher la beauté de son amant :

Hélas ! hélas ! Plangon la belle, votre bonheur ne doit pas durer ; vous croyez donc que vos amies Archenassa, Thaïs, Flora et les autres souffriront que vous soyez heureuse en dépit d'elles ? Vous vous trompez, Plangon ; cet enfant que vous voudriez dérober à tous les regards et que vous tenez prisonnier dans

partagera la beauté qui lui sera funeste²⁷⁷. Nyssia est sans cesse comparée à une œuvre d'art, précisément parce que l'œuvre d'art est une représentation de l'idéal qui, en tant que telle, surpasse toutes les femmes réelles. Or, et bien qu'elle le reconnaisse elle-même, elle refuse ce statut de femme-objet artistique, « lasse de son rôle de modèle » (*RC*, II, p. 960) posant devant un mari désireux mais incapable de l'immortaliser par la représentation. « Un cœur d'airain habite ma poitrine de marbre... Meurs ou tue ! » (*RC*, V, p. 984) ordonne-t-elle à Gygès qui a contemplé sa plastique. Troublante, voire angoissante, sa beauté fait d'elle un idéal sacré qui la place au-dessus de la plus belle des déesses :

« Si ce que l'on rapporte n'est pas faux, [...], ni Archenassa, ni Thaïs ne peuvent supporter la comparaison avec cette merveille barbare [...].

— Àuprès d'elle, [...] la fille de Coelus et de la Mer paraîtrait comme une servante éthiopienne.

— Ce que vous dites là est un blasphème, et, quoique Aphrodite soit une bonne et indulgente déesse, prenez garde de vous attirer sa colère [...].
(*RC*, I^{er}, p. 947).

Magnifiée comme « divinité » (*RC*, I^{er}, p. 947; II, p. 954 ; II, p. 959), la belle femme se verrait douée d'un caractère de transcendance qui la soustrairait à la disparition et à l'oubli. En 1837, dans « La Chaîne d'or, ou l'Amant partagé », la beauté de Plangon tenait déjà de la statuaire comme du divin :

[...] Ses bras étaient ronds et purs comme ceux d'Hébé, la déesse aux bras de neige ; la coupe dans laquelle Hébé sert l'ambrosie aux dieux avait servi de moule pour sa gorge [...].

Après cette description, vous ne serez pas surpris que le seuil de Plangon fût plus adoré qu'un autel de la grande déesse [...].
(*Cdo*, pp. 583-584).

vosre amour, on fera tous les efforts possibles pour vous l'enlever. [...]

« Va-t'en, ami, dit Plangon à l'enfant ; je ne veux pas que ces femmes te voient ; je ne veux pas qu'on me vole rien de ta beauté, même la vue ; je souffre horriblement quand une femme te regarde. »

(*Cdo*, p. 588).

²⁷⁷ Anne Geisler-Szmulewicz considère l'exigence de Nyssia comme « une conséquence logiquement déduite », plus que comme « une simple vengeance », car, conclut-elle, « il faut être mort pour confondre l'art et la vie, comme le fait Candaule ».

Anne GEISLER-SZMULEWICZ, *Le mythe de Pygmalion au XIX^e siècle : pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris, Champion, 1999, p. 176.

La beauté des héroïnes se mesure à la beauté quintessenciée, divine et sculpturale : elles sont d'une perfection supra-naturelle. Dès lors, elles relèveraient du *Temps sacré* que Mircea Éliade distinguait du *Temps profane* : « Une différence essentielle entre ces deux qualités de Temps nous frappe d'abord : *le Temps sacré est par sa nature même réversible*, dans le sens qu'il est, à proprement parler, *un Temps mythique primordial rendu présent.* »²⁷⁸ Leurs distinctions esthétiques les préservent des dommages temporels et les fait subsister en dehors de toute entropie vulgaire. Dans « La Morte amoureuse », Clarimonde voit à sa mort « son nom désormais sanctifié » (*Ma*, p. 538) et l'homme d'église qu'est Romuald ne va cesser d'alterner entre ces deux temporalités ; mais ici, par une singularité ironique, le *Temps profane* est celui que le prêtre consacre aux cultes religieux. Les promesses de Clarimonde transcendent les allégeances sacrées de Romuald : « [...] je te ferai plus heureux que Dieu lui-même dans son paradis ; les anges te jalouseront. [...] Que pourrait t'offrir Jehovah pour compensation ? Notre existence coulera comme un rêve et ne sera qu'un baiser éternel. » (*Ma*, p. 529). Blasphémant, il va jusqu'à lui avouer un amour pieux : « [...] je l'aimais autant que Dieu. Ses prunelles se ravivèrent et brillèrent comme des chrysoprases. "Vrai ! bien vrai ! autant que Dieu ! [...]" » (*Ma*, p. 544). Dès sa première apparition, Clarimonde est décrite avec « une taille et un port de déesse » (*Ma*, p. 527), et, à sa mort, sa beauté plastique obsède Romuald, qui « [s]e figurai[t] qu'elle n'était point morte réellement » (*Ma*, p. 538) : « On eût dit une statue d'albâtre faite par quelque sculpteur habile [...], ou encore une jeune fille endormie sur qui il aurait neigé. » (*Ibid.*). *Amoureuses, mortes et statues* gautieriennes relèvent en définitive du même paradigme. Les métaphores sculpturales font de la mort un art, l'art suprême qui non seulement élève la femme représentée au rang de déité idéale, mais vaut également comme réfutation péremptoire du passage du temps. L'idéal est conditionné par cette mort qui suspend définitivement le temps, délivre l'âme et fige le Beau dans l'éternité de la statuaire, car « la pierre, le marbre et le bronze touchés par le génie sont sacrés, épargnez-les. »²⁷⁹ Par l'art marmoréen, la beauté parviendrait à s'ériger contre l'ordre naturel des choses et permettrait une véritable transmission, une correspondance entre des époques que le temps divise.

²⁷⁸ Mircea ELIADE, *Le Sacré et le Profane*, *Op. Cit.*, p. 60.

²⁷⁹ Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne*, *Op. Cit.*, p. 53.

L'écriture de l'idéal exalte moins la beauté de la femme que sa plastique sculpturale. Plus désirable morte que vivante, le modèle féminin de Gautier est de pierre, et non de chair, et la femme, selon Tiburce, « une statue tiède » (*Tdo*, V, p. 805). Elle se confond à la statue afin de justifier ce principe de beauté immuable et de conjurer l'appréhension du temps qui anéantit ce qui fut.

3. Un alanguissement mortuaire

La morte est tout sauf morte, ou en tout cas pas dans l'acception ordinaire du terme ; loin d'être angoissante, la mort est sensuelle, considérée comme un charme supplémentaire qui fixe éternellement la beauté : elle est « une coquetterie de plus » (*Ma*, p. 539) qui « purifi[e] et sanctifi[e] » (*Ibid.*) l'objet du désir. Morte, la femme est alors « d'une puissance de séduction inexprimable » (*Ibid.*) car la mort, chez Gautier, n'a rien de commun avec l'anéantissement et la putréfaction biologique : elle est identifiée comme une torpeur qui trouble le narrateur, tant « ce repos ressembl[e] [...] à un sommeil [...] » (*Ibid.*). Semblable atténuation relève du régime nocturne de l'imaginaire, tel que défini par Gilbert Durand, et qui suppose que « la mort s'euphémise jusqu'à l'antiphrase à travers les images innombrables de l'intimité. »²⁸⁰ De fait, la chambre mortuaire de Clarimonde « n'[a] rien d'une chambre de mort » (*Ibid.*) ; la lumière et les parfums y composent une atmosphère sensuelle qui « enivr[e] » (*Ma*, p. 538) le jeune narrateur : « Au lieu de l'air fétide et cadavéreux que j'étais accoutumé à respirer en ces veilles funèbres, une langoureuse fumée d'essences orientales, je ne sais quelle amoureuse odeur de femme, nageait doucement dans l'air attiédi. Cette pâle lueur avait plutôt l'air d'un demi-jour ménagé pour la volupté que de la veilleuse au reflet jaune qui tremblote près des cadavres. » (*Ibid.*). Les antiphrases fonctionnent comme autant de propositions euphémiques destinées à tempérer l'angoisse de la mort. Alanguissement indolent, langueur assoupie, la mort n'est autre qu'un gracieux

²⁸⁰ Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992, p. 274.

engourdissement qui, à l'instar de la statuaire, préserve les formes pures et les chairs délicates. Ouvrant des possibilités sur l'infini que la vie néantise, elle représente la porte du monde supérieur de l'idéal. Aussi, à mesure que le mauvais œil du jettatore diminue les forces vitales d'Alicia, sa beauté s'en trouve d'autant sublimée : « [...] radieuse, [...] presque surnaturelle » (*Jettatura*, X, p. 452), elle « pr[en]d quelque chose de languissant » et « devient d'une perfection éthérée » (*Jettatura*, XI, p. 459). C'est donc bien dans la mort que la femme rejoint l'idéal de beauté : agonisante, elle n'en est que plus désirable, puisqu'elle ne saurait être suscitée dans sa condition de modèle idéal qu'à travers l'absence de temps, le repos éternel. Dès lors, conservée dans un supra-monde où elle ne cesse d'exister éternellement jeune, éternellement belle, elle peut réintégrer momentanément la réalité terrestre sur la seule invocation passionnée de l'homme sensible²⁸¹. La quête gautierienne de beauté indéfectible s'assortit de tout un vocabulaire mortifère qui s'apparente à un état léthargique²⁸² :

La tête semblait endormie plutôt que morte ; les paupières, encore frangées de leurs longs cils, faisaient briller entre leurs lignes d'antimoine des yeux d'émail lustrés des humides lueurs de la vie ; on eût dit qu'elles allaient secouer comme un rêve léger leur sommeil de trente siècles.
(*Rdm*, « Prologue », p. 515).

La mort n'est plus guère qu'un paisible repos, un sommeil duquel la belle pourrait à tout instant se réveiller. Cette euphémisation, récurrente dans les récits, est caractéristique de l'imaginaire antiphrasique²⁸³ ; il s'agit alors de « nier le temps

²⁸¹ Annie Ubersfeld en conclut : « Ressusciter la morte est plus facile que de faire comme Pygmalion et d'animer tableau ou statue ».

Annie UBERSFELD, « Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion », *Op. Cit.*, p. 55.

²⁸² Le motif d'un sommeil mortuaire apparaît souvent dans les récits gautieriens, ainsi qu'en témoigne le narrateur de « La Pipe d'opium » :

Je rentrai chez moi, je dînai, et j'allai au théâtre subir je ne sais quelle pièce, puis je revins me coucher, car il faut bien en arriver là, et faire, par cette mort de quelques heures, l'apprentissage de la mort définitive.
(*Pdo*, p. 731).

²⁸³ Selon Gilbert Durand, « Dans le langage mystique tout s'euphémise : [...], les ténèbres s'adoucissent en nuit, la matière en mère et les tombes en demeures bienheureuses et en berceaux. »

Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : Introduction à l'archétypologie générale*, *Op. Cit.*, p. 313.

sur le mode de l'antiphrase »²⁸⁴. La mort est ainsi totalement dénaturée ; en Égypte, la pérennisation du corps, agrémentée de l'extrême richesse des sarcophages et du soin remarquable dont témoignent les tombeaux, élève la momie au rang de véritable œuvre d'art. Elle apparaît soigneusement apprêtée, richement parée, dans la splendeur absolue de l'idéal ; les parfums mêmes sont épargnés de la pourriture :

À l'ouverture du cartonnage, une vague et délicieuse odeur d'aromates, de liqueur de cèdre, de poudre de santal, de myrrhe et de cinnamome, se répandit par la cabine de la cange : car le corps n'avait pas été englué et durci dans ce bitume noir [...], et tout l'art des embaumeurs, anciens habitants des Memnonia, semblait s'être épuisé à conserver cette dépouille précieuse.
(*Rdm*, « Prologue », p. 511).

La dépouille embaumée de Tahoser brille d'une fascinante beauté bien éloignée de la putréfaction des « cadavres vulgaires » (*Ibid.*). À l'instar de Clarimonde, la mort ajoute à sa perfection un charme supplémentaire ; non seulement elle l'esthétise, mais elle l'érotise :

Le nez, mince et fin, conservait ses pures arêtes ; aucune dépression ne déformait les joues, arrondies comme le flanc d'un vase ; la bouche, colorée d'une faible rougeur, avait gardé ses plis imperceptibles, et sur les lèvres voluptueusement modelées, voltigeait un mélancolique et mystérieux sourire plein de douceur, de tristesse et de charme : ce sourire tendre et résigné qui plisse d'une si délicieuse moue les bouches des têtes adorables surmontant les vases canopes au Musée du Louvre.
(*Rdm*, « Prologue », p. 515).

La mort est sculpturale : comme le ciseau grave la pierre, elle imprime à la chair les perfections que le temps finirait par reprendre. « L'art », selon la formule d'Annie Ubersfeld, « c'est du *passé gelé*. Momifié, conservé à jamais. Et répondant à ce désir de Gautier, le plus radical peut-être, ce qu'il appelle "le désir rétrospectif" »²⁸⁵.

²⁸⁴ Christian CHELEBOURG, *L'Imaginaire littéraire, Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan Université, « Fac », 2000, p. 70.

²⁸⁵ Annie UBERSFELD, « Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion », *Op. Cit.*, p. 55.

2. Un temps momifié

À la faveur de son éloignement spatial et temporel, de ses cultures, de ses mythes et de ses croyances, l'Égypte antique offre un espace privilégié des possibles. Or, c'est précisément le caractère impénétrable d'un pays qui caresse l'éternité que Gautier va exploiter pour construire sa quête d'idéal. Cette Égypte, qui se glorifiait de tromper la mort, de la nier voire de la vaincre par la pratique systématique de l'embaumement, ce monde qui conserve les âmes de toutes les vies qu'il a créées, représente alors pour l'écrivain le pays souverain de la palingénésie, authentifiant une possible création idéale. Cette époque seule « savait défendre contre le néant la fragile dépouille humaine, tant elle avait le sens de l'éternité ! » (*Rdm*, « Prologue », p. 513). L'Antiquité constitue le « contre-modèle du temps présent »²⁸⁶, et, il l'a été établi, fonctionne en tant que telle comme un formidable réservoir d'images. Les récits gautieriens vont non seulement tirer parti de cette richesse mystérieuse, mais également trouver, dans la symbolique de ce pays sculptural par excellence, les motifs de pérennité essentiels à l'idéal. L'artiste cisèle « dans le marbre ou dans le vers, ces deux matières dures, étincelantes et froides, son rêve d'amour et de beauté »²⁸⁷, et l'écriture se fait hiéroglyphe, offrant à l'auteur une pluralité artistique lui permettant d'inscrire sa représentation dans l'éternité.

1. L'analogie hiéroglyphique

Son recueil de poèmes, *Émaux et Camées*, souligne dans son acception même cette nécessaire pétrification comme précieux expédient pour se défendre du temps. Les dommages du temps condamnent, inhibent la réalité de ce désir, mais

²⁸⁶ Cf. Alain MONTANDON, *Théophile Gautier entre enthousiasme et mélancolie*, *Op. Cit.*, pp. 147-148.

²⁸⁷ Théophile GAUTIER, « Salon de 1847 », *La Presse*, 10 avril 1847 (*Op. Cit.*, p. 199).

l'écriture demeure, fait fi du temps présent et ignore la logique commune pour lui préférer celle d'un monde au-delà des mondes, un monde intérieur, berceau de tous les possibles. Dans cette perspective, la prétention égyptienne d'éternité ne saurait manquer de susciter l'intérêt de Gautier. Si « l'Égypte ne peut rien faire que d'éternel » (*Rdm*, « Prologue », p. 497), si elle n'engendre que « des monuments impérissables » (*Rdm*, III, p. 539), c'est qu'elle s'édifie dans la matière la plus dure pour se conférer ce sentiment de permanence et d'immortalité. Cette persistance, elle la fonde sur le granit, investissant tout, hommes, nature, espace ; partout, l'œil se cogne à la pierre : « Pour toute végétation des stèles bariolées de caractères bizarres ; pour allées d'arbres, des avenues d'obélisques de granit ; pour sol, d'immenses pavés de granit dont chaque montagne ne peut fournir qu'une seule dalle ; pour ciel, des plafonds de granit [...] » (*NdC*, II, p. 748). Le pays entier est pétrifié pour échapper à l'entropie. « Pages d'histoire démesurées, écrites au ciseau sur un colossal livre de pierre, et que la postérité la plus reculée devait lire » (*Rdm*, IV, p. 546), les hiéroglyphes investissent totalement l'espace géographique et romanesque du *Roman de la momie*, où les « pains » mêmes sont « estampés de dessins et marqués d'hiéroglyphes [...] » (*Rdm*, IV, p. 552). Ils préfigurent le caractère ésotérique, mystérieux, propre à l'Antiquité égyptienne, et, métaphoriquement, à l'écriture sacrée et aux secrets des origines :

Sur les murs, sur les colonnes, sur les plafonds, sur les planchers, sur les palais et sur les temples, dans les couloirs et les puits les plus profonds des nécropoles, jusqu'aux entrailles de la terre, où la lumière n'arrive pas, où les flambeaux s'éteignent faute d'air, et partout, et toujours, d'interminables hiéroglyphes sculptés et peints racontant en langage inintelligible des choses que l'on ne sait plus et qui appartiennent sans doute à des créations disparues ; prodigieux travaux enfouis, où tout un peuple s'est usé à écrire l'épithaphe d'un roi !
(*NdC*, II, pp. 747-748).

L'écriture artiste de Gautier fait écho à la forme particulière de l'épigraphie égyptienne, et le pays pétrifié se mue ainsi en un fabuleux hiéroglyphe hyperbolique, où nature et personnages se fondent dans cette masse minérale, colligeant un hiéroglyphe vivant aux inscriptions intaillées dans la roche²⁸⁸. Dans un article intitulé « Pages de pierre. Les apories du roman archéologique », Corinne

²⁸⁸ À ce propos, voir l'étude de Paolo TORTONESE, « Les hiéroglyphes, ou l'écriture de pierre », *Op. Cit.*, pp. 273-282.

Saminadayar-Perrin insiste sur « l'avancée scientifique aussi décisive que le déchiffrement des hiéroglyphes par Champollion [qui] rend la parole aux ruines de l'ancienne Égypte [...] »²⁸⁹ Gautier, sur le modèle égyptien, ambitionne l'immortalité qu'il sait chimérique, et c'est finalement par ses vers qu'il la revendique. Les écrits seuls restent quand tout disparaît²⁹⁰, car l'art a cette disposition d'impétration pour toucher la gloire éternelle²⁹¹. L'immortalité qui préside au principe même d'écriture, cette permanence sans cesse recherchée, symbolisée par l'art hiéroglyphique, apparaît comme une véritable récompense, parfaite car éternelle. Le Prologue du *Roman de la momie* manifeste d'emblée cette métaphore minérale où l'écriture serait inscrite dans des « livres de granit » (*Rdm*, « Prologue », p. 513). Étouffée sous cette masse figurative, et envisagée comme prodigieux hiéroglyphe, l'Égypte souffrirait alors, à l'instar de ce caractère lisible et déchiffrable, d'une certaine intelligibilité déjà évoquée par le docteur Rumphius. Cette possible traduction représente la clé nécessaire, le tenant essentiel à toute l'élaboration du récit, fondé sur un double postulat, tout à la fois imaginaire (il s'agit bien d'un « roman ») et authentique (il s'agit alors de « déchiffrer » l'écriture du papyrus). L'intrigue tout entière repose sur cette interprétation, et il appartient aux héros du prologue de créer véritablement le « roman de la momie » et, symboliquement, l'Histoire même : « Nous finirons par déchiffrer leurs grimoires et leur arracher leur secret. Le grand Champollion a donné leur alphabet ; nous autres, nous lirons couramment leurs livres [...] » (*Rdm*, « Prologue », p. 513). Décrypter cette langue de granit serait embrasser les mystères originels²⁹². Or,

²⁸⁹ In *Rêver l'archéologie au XIX^e siècle : de la science à l'imaginaire*, *Op. Cit.*, p. 126.

²⁹⁰ Cf. Camille DOUCET, *Il n'est pas mort*, in *Le tombeau de Théophile Gautier*, *Op. Cit.*, p. 97 :

C'est sa voix !... Laissons-nous charmer par tant de charmes.

L'ami que nous pleurions ne veut pas de nos larmes ;

Il revit dans ses vers ; il chante !... Il n'est pas mort !

²⁹¹ Cf. Charles BAUDELAIRE, « Théophile Gautier » in *L'Art Romantique*, *Op. Cit.* (p. 247) :

C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la Terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une *correspondance* du Ciel. 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 ; [...].

Ainsi le principe de la poésie est, strictement et simplement, l'aspiration humaine vers une Beauté supérieure, et la manifestation de ce principe est dans un enthousiasme, un enlèvement de l'âme [...].

²⁹² Cf. *Avatar*, IV, p. 339 : « Ces secrets furent transmis d'abord d'initié à initié, dans les profondeurs mystérieuses des temples, écrits ensuite en idiomes sacrés

c'est bien la réussite de l'entreprise des personnages, l'étendue des connaissances de Rumphius, qui sont, de manière sous-jacente dans le texte, à l'origine du récit ; et Gautier de rappeler en dernière page le rôle du docteur « qui a traduit les hiéroglyphes du grammate égyptien [...] » (*Rdm*, XVIII, p. 634). Ici, le recours au récit enchâssé permet cette double confrontation du passé au présent et dépêche le lecteur dans des temps où les érudits seuls avaient le privilège de déchiffrer cette écriture sacrée. Confronté à une civilisation aux mystères proprement inintelligibles, le lecteur néophyte vient trouver secours sous la plume même de l'auteur, notamment à travers Rumphius, personnage familier de l'Égypte antique puisqu'il reflète déjà « une vague apparence d'ibis » (*Rdm*, « Prologue », p. 489), l'oiseau sacré des Égyptiens. Et de fait, grâce à l'érudition et à la détermination du savant, Gautier propose une écriture dont Champollion aurait déjà percé le secret. L'auteur, postulant tel un drogman de l'Antiquité orientale, décrypte l'énigme égyptienne, exhume littéralement cette civilisation et ses cultures, ses « lignes de hiéroglyphes [qui] [offrent] à la sagacité le mystère sacré de leur énigme. » (*Rdm*, « Prologue », p. 498). Mettant ainsi sa science égyptologique au service d'un fantastique historique, il entraîne le lecteur à rebours des siècles, à rebours du temps, du réel et des mondes ; le rêve se mêle la réalité, le contemporain à l'antique, l'occident à l'orient, le monothéisme au polythéisme. Tout est jeu d'antinomies : aux vivants viennent s'opposer les morts, au présent l'éternité, à la pierre la chair ; autant de paradigmes antiphrasiques qui relèvent du régime nocturne de l'imaginaire.

2. Pétrification et animation de la chair

La chair condamne au destin mortel quand la pierre garantit l'éternité, mais une éternité funèbre, morte dès le départ. Les corps pétrifiés, d'une « sérénité granitique » (*Rdm*, III, p. 542) sont en directe corrélation avec un paysage où même

incompréhensibles au vulgaire, sculptés en panneaux d'hiéroglyphes le long des parois cryptiques d'Ellora [...]. »

« les branches les plus délicates des palmiers restaient immobiles comme si elles eussent été sculptées dans le granit des chapiteaux [...]. » (*Rdm*, III, p. 538). Les sens mêmes sont contaminés : « Le rêve de l'Égypte était l'éternité : ses odeurs ont la solidité du granit, et durent autant. »²⁹³ (*Pdm*, p. 859). Ce jeu sur la fixité est pourtant démenti dans maintes descriptions de Gautier : la figure de l'hypotypose est telle que les objets immobiles semblent véritablement s'animer sous la plume de l'auteur. L'angoisse perce dans un jeu d'anamorphoses particulièrement troublant :

[...] [Pharaon] parcourait la salle hypostyle et se perdait à travers la forêt granitique de ses cent soixante-deux colonnes hautes et fortes comme des tours. Les figures de dieux, de rois et d'êtres symboliques peintes sur les murailles semblaient fixer sur lui l'œil inscrit de face en lignes noires sur leur masque de profil, les uræus se tordre et gonfler leur gorge, les divinités ibiocéphales allonger leur col, les globes dégager des corniches leurs ailes de pierre et les faire palpiter. Une vie étrange et fantastique animait ces représentations bizarres, peuplant d'apparences vivantes la solitude de la salle énorme, grande à elle seule comme un palais tout entier.
(*Rdm*, X, p. 586).

La chair devient pierre, et la réciproque est aussi pertinente ; aux corps pétrifiés s'opposent les statues animées :

[...] [L]es figures monstrueuses des colosses, les animaux, les hiéroglyphes semblaient s'animer et vivre d'une vie factice ; les béliers de granit noir ricanèrent ironiquement et choquaient leurs cornes dorées, les idoles respiraient avec bruit par leurs naseaux haletants.
(*NdC*, VI, p. 770).

Par un jeu d'oxymores tout à fait saisissant, les « figurations, cernées d'un trait creusé dans le calcaire et bariolées des couleurs les plus vives, avaient cette vie immobile, ce mouvement figé » (*Rdm*, « Prologue », p. 506), quand les corps de chair sont curieusement figés dans l'immobilité des statues : « [...] les pauvres femmes [...] s'appuyaient silencieusement à la muraille peinte, tâchant de se confondre par leur immobilité avec les figures des fresques. » (*Rdm*, X, p. 585). Bouleversé par son désir insatisfait, Pharaon, qui a coutume de « [garder] toujours

²⁹³ Au même titre que la pierre, les parfums défient le temps et sont capables de fondre le présent et le passé. Cf. Carlo PASI, *Théophile Gautier o il fantastico volontario*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 166-167.

son attitude immobile » (*Rdm*, X, p. 589) vient troubler les sculptures singulièrement investies de sentiments humains :

Ces divinités, ces ancêtres, ces monstres chimériques, dans leur immobilité éternelle, étaient surpris de voir le Pharaon, ordinairement aussi calme qu'eux-mêmes, aller, venir, comme si ses membres fussent de chair, et non de porphyre ou de basalte.

(*Rdm*, X, p. 586).

Le « préféré de Phré, favori d'Ammon-Ra » (*Rdm* : II, p. 533 ; III, p. 539 ; VII, p. 573 ; XIII, p. 611) appartient déjà à ces vestiges du passé, ces représentations de l'avenir, ces monuments d'éternité : « [...] Pharaon silencieux, impassible, découpait ses noirs contours comme une statue de basalte scellée à l'entablement. » (*Rdm*, X, p. 589). Ce n'est pas un homme de chair et de sang :

Sa figure lisse, imberbe, aux grands traits purs, qu'il ne semblait au pouvoir d'aucune émotion de déranger et que le sang de la vie vulgaire ne colorait pas, avec sa pâleur morte, ses lèvres scellées, ses yeux énormes, agrandis de lignes noires, dont les paupières ne s'abaissaient non plus que celles de l'épervier sacré, inspirait par son immobilité même une respectueuse épouvante. On eût dit que [...] les objets environnants ne paraissaient pas [se] refléter [dans ses yeux].

(*Rdm*, III, p. 542).

L'immobilité répond de l'immortalité. L'éternité semble d'emblée assumée par ce personnage qui, comme dans *La Bible* ne sera jamais autrement désigné dans le roman que par son titre, en aucune façon par son nom²⁹⁴. La majuscule initiale et l'absence récurrente de déterminant devant l'emploi du terme confèrent à ce dernier l'autorité historique que suppose son rang souverain. Il appartient à la lignée égyptienne, non à lui-même, et s'inscrit par là même dans la durée, dans la continuité de ses prédécesseurs *Pharaons*, son rang sacré primant sur son identité d'homme :

²⁹⁴ En l'occurrence, le souci d'authenticité cher à Gautier permettrait d'associer historiquement et chronologiquement Pharaon à Ramsès le Grand, et Tahoser à la reine Taouset qui aurait régné quelque temps sous les Ramsès :

Sans doute un faisceau de détails convergents nous incite-t-il à placer les aventures de Tahoser sous le règne de Ramsès le Grand, lequel justement coïncide avec l'apogée de la théologie solaire qui caractérise la religion égyptienne dans le roman.

Corinne SAMINADAYAR-PERRIN, « Introduction », in Théophile Gautier, *Œuvres complètes*, *Op. Cit.*, p. 43.

Tous ces soins étaient rendus avec une dévotion profonde et une sorte de terreur respectueuse, comme à une personne divine, immortelle, descendue par pitié des zones supérieures parmi le vil troupeau des hommes.
(*Rdm*, IV, p. 550).

Par la portée intrinsèque même du terme, Pharaon symbolise déjà cette permanence. L'éternité est au prix d'une existence conditionnée par l'absence de vie, par la réification statique qui prive le personnage de sa vitalité : « [...] cette ombre noire [...] ressemblait plutôt à une statue osirienne qu'à un roi vivant. » (*Rdm*, X, p. 590). Représentation divine, le « roi est le fils des dieux » (*Rdm*, IV, p. 550), personnage d'éternité qui rayonne de son aura sur l'infini, « un Soleil vivant brûlant les yeux éblouis » (*Rdm*, III, p. 539) :

[...] [I]l ne semblait pas faire partie de cette frêle race qui, génération par génération, tombe comme les feuilles et va s'étendre, engluée de bitume, dans les ténébreuses profondeurs des seringues.
(*Rdm*, XIII, pp. 607-608).

Cultivant cette exigence de pérennité, la figure de Pharaon, assurée par des générations successives d'hommes, est ainsi représentée atemporelle, à la fois célébration du passé et élan vers l'avenir. À l'instar du mythe de Pygmalion²⁹⁵, seul l'amour parviendra à métamorphoser cette « divinité de bronze ou de basalte » (*Rdm*, III, p. 541) en homme de chair et de sang. Mais, quand l'amante se fait immortelle, l'amant, au contraire, s'expose à une mort certaine :

[...] [I]l prit sa javeline [...], il la darda, trait impuissant [...]. Une lame énorme, se roulant deux ou trois fois sur le bord de la mer, fit couler bas les derniers débris : de la gloire et de l'armée de Pharaon il ne restait plus rien !
(*Rdm*, XVII, pp. 633-634).

C'est la dynamique amoureuse qui perdra Pharaon et qui éternisera Tahoser, rendant inopérantes les précautions mortuaires de l'Égypte. Dans ce pays pétrifié par la masse minérale, écrasé par un soleil nourricier et imparable, la vie semble s'être figée, et la stimuler suppose également de réveiller un temps assoupi. Ce « paysage torréfié » (*Rdm*, « Prologue », p. 494) apparaît comme un véritable

²⁹⁵ OVIDE, *Métamorphoses*, livre X :

Pygmalion s'éprit de la statue d'ivoire qu'il avait lui-même sculptée. Alors que Chypre célébrait la fête de Vénus, il implora les dieux de lui accorder une femme comme celle-là : la déesse répondit à son désir, et la statue prit vie.

leitmotiv au cœur des récits égyptiens. Caractère essentiel d'une Égypte dévorée par la fureur héliaque, il persiste, inébranlable à travers les siècles :

Aucun souffle d'air ne faisait trembler l'atmosphère, et la grande voile triangulaire de la cange, assujettie et ficelée avec une corde de soie autour du mât abattu, montrait que l'on avait renoncé à tout espoir de voir le vent s'élever.

Le soleil du midi décochait ses flèches de plomb ; les vases cendrées des rives du fleuve lançaient de flamboyantes réverbérations ; une lumière crue, éclatante et poussiéreuse à force d'intensité, ruisselait en torrents de flamme, l'azur du ciel blanchissait de chaleur comme un métal à la fournaise.
(*NdC*, I^{er}, p. 742).

Seul l'amour vient animer le « royaume sinistre » d' « Une nuit de Cléopâtre » (II, p. 748). Dans cette immobilité, Meïamoun s'impose comme remède et, à ce titre, il est seul présenté en mouvement : « [...] un petit point brun qui tremble dans un réseau de filets lumineux [...] c'est l'homme qui paraît marcher et patiner sur l'eau... » (*NdC*, II, p. 751). Il dérange cette monotonie sclérosée par l'action qui le mènera à sa perte : « Vous voyez que votre royaume n'est pas si mort que vous le prétendiez. Ce n'est pas le bras de pierre d'une statue qui a lancé cette flèche, ce n'est pas du cœur d'une momie que viennent ces trois mots qui vous ont émue [...] ! » (*NdC*, IV, p. 758). Le temps, dès lors, reprend ses droits et condamne l'amant transi : l'éternité contre une nuit orgiaque avec la souveraine Cléopâtre.

3. *Un simulacre de vie*

Si elle éradique le temps, cette minéralisation condamne en revanche à une « vie immobile » (*Rdm*, « Prologue », p. 506), privée d'air et de souffle. Aussi, l'Égypte offre un paysage sans « aucun souffle d'air » (*NdC*, I^{er}, p. 742), l'air est « épais, étouffant » (*Rdm*, « Prologue », p. 497) et « nul souffle n'agit[e] l'atmosphère » (*Rdm*, I, p. 519) ; les personnages mêmes sont privés du souffle vital :

[...] [L]es gardes terrifiés semblaient se figer en statues ; leur souffle s'arrêtait, et l'on ne voyait même plus trembler la double plume d'autruche de leur coiffure.
(*Rdm*, X, p. 585).

Eu égard à Tahoser, dont la « respiration devenait courte, haletante » et qu' « elle [...] retenait » (*Rdm*, IX, pp. 579-580), Pharaon, pourtant « immobile et sinistre comme Typhon, dieu du mal » (*Rdm*, XII, p. 602), semble seul animé d'un « souffle ardent » (*Rdm*, XIII, p. 606), dont la puissance appartiendrait au sacré :

Qu'importe ? ne suis-je pas le favori de Phré, le préféré d'Ammon-Ra ? n'ai-je pas sous mes sandales l'effigie des peuples vaincus ? D'un souffle je balayerai, quand je voudrai, toute cette engeance hébraïque, et nous verrons si leur Dieu saura les protéger !
(*Rdm*, XVI, p. 622).

Puissance d'autant plus soulignée qu'elle ne saura finalement rivaliser avec « la respiration de l'Éternel », invoquée par Mosché, dont le « souffle irrésistible [...] eût balayé les Pyramides comme des grains de poussière [...]. » (*Rdm*, XVII, p. 633). Pharaon a beau « ne regard[er] que l'éternité et l'infini » (*Rdm*, III, p. 542), la vie qui lui est insufflée vient en outre présager de sa mort certaine. Quand Tahoser, « retenant son souffle » (*Rdm* : VI, p. 566 ; IX, p. 579) ou « retenant son haleine » (*Rdm*, IX, p. 582) ne semble de fait appartenir à la vie, et par là même ne serait assujettie à la mort, Pharaon jouit d'une « respiration lente et profonde » (*Rdm*, X, p. 589), gage de l'inspiration vitale. D'emblée présenté comme « un dieu », il est « dieu », certes, mais « à l'éternité près » (*Rdm*, III, p. 539) qu'il ne goûtera pas. À travers les rites funéraires de conservation de l'âme et du corps, L'Égypte semble détenir ce pouvoir de mépris du temps et de la mort. Délaisant son nom pour un temps, Tahoser se présente à Poëri sous le pseudonyme de Hora, et renonce par là même à l'éternité hiératique égyptienne. À cet instant précis, le temps, jusqu'ici suspendu, reprend sa course et ses droits : « [...] les jours succéderont aux jours, et [...] tu pourras doucement vieillir chez moi dans l'abondance et la paix [...]. » (*Rdm*, VI, p. 562). En ce sens, si Tahoser peut rejoindre l'éternité, c'est qu'elle ne quittera pas sa terre, pays où « il n'y [a] pas un souffle d'air » (*Rdm*, III, p. 538), pour suivre le jeune Hébreu :

— Il faut renoncer à ton pays et me suivre aux régions inconnues à travers le désert, où le soleil brûle, où le vent de feu souffle, où le sable mobile mêle et confond les chemins, [...].

— Ce n'est pas assez, continua Poëri : tes dieux ne sont pas les miens, tes dieux d'airain, de basalte et de granit que façonna la main de l'homme, [...]. Il est dit : « Tu n'adoreras ni la pierre, ni le bois, ni le métal ». [...] un seul Dieu, infini, éternel, sans forme, sans couleur, suffit à remplir l'immensité des cieux que vous peuplez d'une multitude de fantômes. Notre Dieu nous a créés, et c'est vous qui créez vos dieux. »
(*Rdm*, XII, p. 600).

Le souffle serait garant d'une vie que l'immortalité gautierienne ne saurait accorder aux personnages qu'elle entend éterniser. Le renoncement aux cultes polythéistes s'assortit d'un renoncement à l'éternité païenne. Le prologue au *Roman de la momie* formule expressément ce principe selon lequel le souffle condamnerait toute tentative de pérennité : « [...] un souffle eût balay[é] » « cette trace légère [...] [qui] a duré plus longtemps que des civilisations, que des empires, que les religions mêmes et que des monuments que l'on croyait éternels [...] ». » (*Rdm*, « Préface », p. 504). Dispensés de tout mouvement physique et respiratoire, les êtres nient le temps et ses altérations. La vie réelle, fugace, serait « peuplé[e] partout de vivants qui ne se doutent pas qu'ils sont morts, car la vie intérieure leur manque. » (*Spirite*, p. 1505). C'est cette vie intérieure qui fait sens dans l'imaginaire gautierien : inébranlable, la constance de l'âme seule ouvre les portes d'une vie impérissable.

L'idéal s'étend au-delà de toute sensibilité humaine : puisqu'il se conjugue à l'éternité, il ne peut appartenir à l'espace temps. Les personnages n'ont alors d'autre choix que de se défaire de toute attache humaine temporelle : aussi Octavien « tentait de sortir du temps et de la vie, et de transposer son âme au siècle de Titus » (*AM*, p. 297) afin de caresser son idéal rétrospectif²⁹⁶, quand « lord Evandale, se sentait embarrassé de ne pas avoir la coiffe à barbes cannelées, le gorgerin d'émaux, et le pagne étroit bridant sur les hanches, seul costume convenable pour se présenter à une momie royale. » (*Rdm*, « Prologue », p. 505). En Égypte comme à Pompéi, à travers le rêve comme à travers l'Histoire, grâce au

²⁹⁶ Car, ainsi qu'en témoigne le narrateur : « Cela produit un singulier effet d'entrer ainsi dans la vie antique et de fouler avec des bottes vernies des marbres usés par les sandales et les cothurnes des contemporains d'Auguste et de Tibère. » (*AM*, pp. 292-293).

spiritisme ou à l'ivresse des drogues, c'est encore et toujours l'éternité de l'âme que brigue l'écriture gautierienne.

3. Une éternité funèbre

Postulat symptomatique du fantastique de Gautier, l'idéal procède d'un monde éthéré supérieur où correspondent les âmes immortelles et pures. Cette nécessaire modalité conditionne déjà l'existence des personnages : car la vie véritable, tout entière assujettie à la quête de Beau, trouve sa raison princière dans l'âme d'éternité, envisagée au-delà de toute perception humaine sensible. L'écoulement des jours compromet l'idéal, puisqu'il souille la beauté jusqu'à l'enlaidir, avant de la condamner à la vieillesse dégradante et à la mort. En revanche, les corps immobilisés par l'écriture sont figés dans le temps qui suspend sa course déclinante. Mais cette immobilité, qui réfute toute atteinte temporelle, trouve sa noblesse suprême de permanence dans une négation plénière de la vie.

1. Rémanence de l'âme

Si, comme le note d'Albert, l'« âme [...] seul[e] fait la différence du corps au cadavre », (*MM*, IX, p. 376), les mortes gautieriennes n'ont rien d'une dépouille défunte : « [...] je voyais son âme à travers aussi distinctement qu'un caillou au fond d'un ruisseau. Et je sentis que, si jamais il m'arrivait d'aimer quelqu'un, ce serait elle. » (« La Cafetière », II, p. 7). Le corps révèle la beauté de l'âme, sans laquelle il n'est point d'amour possible : la femme n'est alors guère qu'un « corps inerte, une morte, une statue sans conscience [...] ». (*CF*, XIII, p. 948). Le duc de Vallombreuse lui-même ne peut se résigner à obtenir d'Isabelle des faveurs contre sa volonté :

« À défaut de son âme, peut-être puis-je vous livrer son corps. Une empreinte de serrure à la cire, une fausse clef et un bon narcotique feraient l'affaire.

— Pas de cela ! interrompit le duc, qui ne put se défendre d'un mouvement de dégoût. Fi donc ! [...] jamais je ne descendrai si bas.

(*CF*, XIII, p. 948).

La jeune comédienne, déjà « touchée au plus tendre de l'âme » (*CF*, IV, p. 713) par Fracasse, confirme : « Vous n'aurez jamais de moi que mon cadavre [...]. Oui, j'aime Sigognac [...]. » (*CF*, XVI, p. 1014). L'amour gautierien, l'amour exclusif du beau, passe donc par la pureté de l'âme qui seule peut représenter l'idéal. Dans *Jettatura*, Alicia, recrutée et agonisante, gagne en beauté ce qu'elle perd en vitalité car, à l'approche du tombeau, « on eût dit que l'âme lui venait à la peau, pour ainsi dire, et se faisait visible. » (X, p. 452). L'idéal de perfection durable ne peut se réfléchir dans un corps soumis à l'entropie, quand l'âme, en revanche, répond de l'éternité esthétique. La femme n'est pas un cadavre expirant, ni le trépas un facteur avilissant qui gâte les chairs ; au contraire, la mort la révèle dans l'étendue de sa vénusté. Même Maria, la jeune « poitrinaire » de « L'Âme de la maison » (VI, p. 838) qui promet des retrouvailles dans un au-delà (*Ibid.*), semble à jamais avoir marqué le narrateur :

Maria dépérissait à vue d'œil et devenait d'une beauté étrange ; ses yeux s'agrandissaient et s'illuminaient de l'aurore de la vie céleste ; le ciel prochain y rayonnait déjà. [...] les couleurs de ses joues concentrées sur le haut des pommettes en petit nuage rose, ajoutaient encore à l'éclat divin de ces yeux surnaturels où se concentrait une vie près de s'envoler ; les anges du ciel semblaient regarder la terre par ces yeux-là.

[...] [E]lle était pâle comme de la cire vierge ; ses tempes et ses mains transparentes laissaient voir un délicat laciné de veines azurées [...].

(*Adm*, VI, pp. 837-838).

Le corps s'évanouit pour laisser transparaître l'éclat de l'esprit. « L'âme, papillon immortel » (*Avatar*, IV, p. 339) peut s'élancer « à des hauteurs incalculables, dans les mondes surnaturels » (*Ibid.*), sièges de l'idéal. Masquée sous la chair, elle s'épanouit et se révèle véritablement à l'approche du tombeau, qui assure paradoxalement l'éternité de l'existence et réalise la perfection pérenne autrement inconcevable. Tel un expédient devant l'inflexibilité temporelle, le Beau, selon Gautier, ne peut trouver sens que dans la mort, autorité irréfutable qui se joue du temps et concède l'éternité. Dans cette perspective, les doctrines palingénésiques

de l'Égypte assurent non seulement le salut, mais également la préservation des corps :

Que de tendresse, que de regrets, que d'amour révèlent ces soins minutieux, ces précautions infinies, ces soins inutiles que personne ne devait jamais voir, ces caresses à une dépouille insensible, cette lutte pour arracher à la destruction une forme adorée, et la rendre intacte à l'âme au jour de la réunion suprême !
(*Rdm*, « Prologue », p. 512).

Les soins apportés au défunt sont autant de possibles illustrations de l'idéal, car c'est avant tout l'âme qui agrée toute éternité : si Mosché « quoiqu'il eût quatre-vingts ans », « semblait d'une vigueur toute virile », et que « rien en lui ne trahissait les décadences de la sénilité », c'est qu'une « âme plus énergique que l'âme humaine vivifiait son corps [...] » (*Rdm*, XV, p. 618). Le recours à l'allégorie égyptienne²⁹⁷ témoigne de cette quête suprême : le dieu Osiris, juge mythologique des âmes, serait alors principe absolu de cette éternité, révélant une possible concrétisation de l'idéal. Aussi « le Pharaon [...] ressemblait à Osiris [...] » (*Rdm*, IV, p. 547), « Osiris jugeant les âmes n'eût pas eu l'air plus majestueux et plus calme » (*Rdm*, III, p. 542), et le lord anglais, épris d'idéal, « ressemblait avec son pur profil au divin Osiris attendant l'âme pour la juger [...] » (*Rdm*, « Prologue », p. 511). Ces comparaisons soulignent le principe inhérent de l'idéal gautierien : c'est dans l'appréciation de l'âme de Tahoser comme beauté supérieure que naît le désir des personnages. L'association au dieu du panthéon égyptien est extrêmement suggestive ; à cet égard, la formule de Pharaon troublé par la disparition de sa belle, rejoint le modèle divin : « [...] cherche-la comme Isis a cherché son mari Osiris [...] » (*Rdm*, X, p. 588). Ici cependant, le mythe est singulièrement inversé, et il appartient aux personnages masculins de trouver Tahoser, symboliquement associée à la déesse. Telle Isis, « conductrice des âmes » (*Pdm*, p. 861), l'Égyptienne appelle à elle l'âme de ses soupirants. Cette métaphore mythique est encore discrètement suggérée dans « Le Pied de momie », où le narrateur recompose le corps de la princesse Hermonthis à partir du pied qu'il est allé trouver :

²⁹⁷ Cf. Corinne SAMINADAYAR-PERRIN, « Introduction », in Théophile Gautier, *Œuvres complètes, Op. Cit.*, p. 45 :

[...] [L]’Égypte d’avant le Christ figure l’idéal d’une civilisation où l’exigence spirituelle ne condamne pas la matière, où le salut de l’âme est inséparable de l’éternité des corps, où les splendeurs du visible valent comme célébration aussi bien éthique qu’esthétique.

Ah ! comme mon père va être content, lui qui était si désolé de ma mutilation, et qui avait, dès le jour de ma naissance, mis un peuple tout entier à l'ouvrage pour me creuser un tombeau si profond qu'il pût me conserver intacte jusqu'au jour suprême où les âmes doivent être pesées dans les balances de l'Amenthi.
(*Pdm*, pp. 862-863).

Si Clarimonde ou Arria Marcella sont réduites en cendres, les corps momifiés d'Hermonthis et de Tahoser seront quant à eux préservés dans leur totalité : immobilisés par l'écriture, épargnés par les croyances et la subordination d'un peuple entier.

2. *Vanité de l'artifice*

Le vieillissement des corps symbolise la perte de la transparence de l'âme, et cette contrainte avilissante est résolument intolérable sous la plume d'un écrivain épris de beau absolu : « Penser [...] que les ans altéreront ces lignes divines, cet admirable hymne de formes, ce poème dont les strophes sont des contours » (*RC*, II, pp. 958-959) désole l'esthète autant que ses propres personnages. À l'instar de Candaule, l'esprit de Gautier se débat dans les affres de la vieillesse :

[...] [L]a puissance visuelle, qui fut sa qualité maîtresse, devait aiguïser chez lui plus que chez un autre la conscience du caractère périssable des choses. Celui dont l'œil est exercé à percevoir tous les détails de l'objet, ne peut s'empêcher de distinguer, en même temps que la beauté actuelle des formes, les signes qui en laissent prévoir la ruine et la fin. L'objet apparaît à la fois comme beau, —et la beauté semble revêtue d'un caractère d'éternité et d'intemporalité—, et comme déjà rongé par le temps.

[...] L'objet sensible se découvrait à la fois, en même temps, comme éternel et transitoire, comme inaltérable et s'altérant.²⁹⁸

Sa fascination pour une Antiquité égyptienne, faisant peu de cas de la dichotomie entre l'âme et le corps en éternisant l'un et l'autre, ne relève finalement que de ses propres angoisses face à la mort. Les coutumes funéraires et les soins apportés

²⁹⁸ Georges POULET, *Etudes sur le temps humain, Op. Cit.*, pp. 317-318.

dans la lutte contre le temps et la conservation de l'enveloppe charnelle rejoignent ainsi les plus intimes aspirations de Gautier. Dans « cette antique civilisation morte » (*Rdm*, « Prologue », p. 505), les vivants mêmes appartiennent à cet infini, n'existant jamais que dans l'ombre de la mort, préparant sans cesse leur couche funeste. L'Égypte se fait immortelle par la force et le travail des hommes :

Les colchytes, les paraschistes et les tarischeutes, faisait monter dans l'air bleu les rouses fumées de ses chaudières de natron: car le travail de la mort ne s'arrête jamais, et la vie a beau se répandre tumultueuse, les bandelettes se préparent, les cartonnages se moulent, les cercueils se couvrent d'hiéroglyphes, et quelque cadavre froid, allongé sur le lit funèbre à pieds de lion ou de chacal, attend qu'on lui fasse sa toilette d'éternité.
(*Rdm*, II, p. 535).

La vie entière est vouée au travail et à la préparation en amont du trépas. En 1838, dans *La Comédie de la mort*, Gautier évoquait déjà les soins apportés par les Égyptiens, tant *post mortem* qu'*ante mortem* ; son titre, « La Mort dans la Vie » (IV), pourrait résumer l'esthétique égyptienne : « La mort habite en eux au milieu de la vie [...] ». Mais cette fuite du monde réel entropique, si elle représente la force et le privilège de l'écrivain, apparaît aussi comme une faiblesse, génératrice d'angoisse ; cette énormité et ce faste, Gautier les décrit lui-même comme un « immense cauchemar architectural » (*NdC*, VI, p. 770) :

À droite, à gauche, de quelque côté que l'on se tourne, ce ne sont que des monstres affreux à voir, des chiens à tête d'homme, des hommes à tête de chien, des chimères nées d'accouplements hideux dans la profondeur ténébreuse des seringues, des Anubis, des Typhons, des Osiris, des éperviers aux yeux jaunes qui semblent vous traverser de leurs regards inquisiteurs et voir au-delà de vous des choses que l'on ne peut redire.
(*NdC*, II, p. 747).

Quand la vie ne saurait se faire immortelle, la mort seule concède l'éternité nécessaire à l'idéal ; en tant que finalité en soi, elle défie le temps : l'être qui n'est plus ne peut de fait subir de dommages. Elle abolit toute temporalité et autorise l'expectative de l'idéal : les amours gautieriennes, déchirées par les âges, peuvent ainsi trouver sens dans un espace supérieur, où toute temporalité se verrait abolie. Mais, et malgré ces artifices, seul le temps ne saurait véritablement se figer :

On maudit aussi le temps, et on lui en veut de ne pas se contenter de faire

disparaître les générations d'hommes, mais de s'acharner aussi contre les générations de statues. Qu'il mange la chair et non le marbre, ce Temps vorace !²⁹⁹

La grandeur des monuments, leur solidité que rien n'aurait dû pouvoir ébranler, n'est en réalité qu'un leurre dont il ne reste aujourd'hui que ruines³⁰⁰. Gautier vient même souligner cette inévitable déchéance dans les premières pages du *Roman de la Momie*, révélant d'emblée la fragilité d'une telle chimère d'éternité dont le reflet n'est plus qu'un paysage dévasté :

Sur les parois à pic de la roche tranchée, l'œil discernait vaguement d'informes restes de sculptures rongées par le temps et qu'on eût pu prendre pour des aspérités de la pierre, singeant les personnages frustes d'un bas-relief à demi effacé.

(*Rdm*, « Prologue », p. 493).

Cette représentation chaotique augure le *fatum* de l'idéal : quand la pierre même ne peut lutter contre la tyrannie du temps, l'idéal de beauté, s'il est pétrifié, risque d'éprouver les mêmes dommages. Déprédation inévitable, « la majesté granitique du Pharaon » (*Rdm*, IV, p. 554), « ce Pharaon à la haute stature, au maintien imposant » (*Rdm*, X, p. 585) périra sans connaître de sépulture, et de fait n'embrassera pas cette immortalité promise. En revanche, la structure et la facture du roman tendraient à entériner l'esthétique gautierienne qui éternise exclusivement la femme ; c'est donc à Tahoser que profitera le tombeau pharaonique et la pérennité qu'il suppose. La momie, corps et âme, figure absolue de l'idéal, ne subira en rien les dommages liés au temps. L'écriture de Gautier est ainsi médusante, en ce sens où elle pétrifie tout ce à quoi et à qui elle accorde le regard : médusante, certes, mais si elle ôte la vie, c'est dans un dessein d'éternité. L'amour exclusif du beau se voit contenté dans un contexte particulièrement propice à l'assouvissement de l'idéal : la pierre vient figer les contours et permet la véritable perfection de la forme. Avant toute chose, c'est bien la beauté immobile

²⁹⁹ Théophile GAUTIER, *L'Orient*, I, *Op. Cit.*, pp. 141-142.

³⁰⁰ Observation qui introduit déjà son premier récit :

La grande Thèbes, couvrant de ses ruines la plaine sans bornes, élevait çà et là ses portiques croulants, ses colonnades peintes, ses dieux tristement assis sur leurs troncs isolés qui entouraient jadis les nefs des temples aujourd'hui renversés, ses sphinx accroupis dans l'ombre comme des monstres nocturnes et fantastiques.

Cf. « Un repas au désert de l'Égypte », in *Voyage en Égypte*, *Op. Cit.*, p. 87.

que recherche Gautier, beauté qu'il affecte particulièrement afin de la fixer à jamais, de la glorifier éternellement. Cependant, la concrétisation de ce fantasme n'est envisageable que dans la production artistique, car si la femme n'est jamais si belle que représentée, représentée, elle n'est jamais si inaccessible.

3. Mirage d'éternité

L'écriture jouit de cet apanage exclusif, ce pouvoir de création où l'espace et le temps autorisent des unions improbables. Mais ces rencontres hors du temps ne peuvent souffrir que la constance temporelle loisible dans le domaine de la statuaire, à la faveur de laquelle la femme idéale aura soigneusement conservé ses plus purs atouts. Ce motif de pérennité est d'autant plus mis en évidence qu'il est le seul mobile à l'assouvissement de l'amour hors du temps ; mais cet idéal est d'emblée promis à l'échec : amour impossible, il ne peut être qu'illusion. La femme n'est accessible que dans l'univers de la représentation imaginaire ; seul le désir rétrospectif peut épargner la beauté soumise aux dommages du temps et à la déchéance. Ainsi qu'en témoigne Octavien dans « Arria Marcella », les personnages de Théophile Gautier sont constamment voués à un amour chimérique mu par un idéal qui ne peut être comblé :

À mon dégoût des autres femmes, répondit Octavien, à la rêverie invincible qui m'entraînait vers ses types radieux au fond des siècles comme des étoiles provocatrices, je comprenais que je n'aimerais jamais que hors du temps et de l'espace. C'était toi que j'attendais, et ce frêle vestige conservé par la curiosité des hommes m'a par son secret magnétisme mis en rapport avec ton âme. Je ne sais si tu es un rêve ou une réalité, un fantôme ou une femme, si comme Ixion je serre un nuage sur ma poitrine abusée, si je suis le jouet d'un vil prestige de sorcellerie, mais ce que je sais bien, c'est que tu seras mon premier et mon dernier amour.
(AM, p. 310).

Cet amour exclusif est essentiellement du domaine du beau : il est poétique et ne peut être entaché de laideur. Les femmes gautieriennes suscitent un désir passionnel immuable, attendu qu'elles sont elles mêmes d'une beauté exemplaire,

étrangère à l'espace-temps, et qui ne pourra jamais se voiler. Aussi l'absolu féminin n'est-il envisageable que dans la mort, qui fige la beauté pour l'éternité. Mais il reste que l'aporie perce de cette conséquence équivoque : vivre pour jouir véritablement de cet amour et de cette beauté, qui inévitablement perdra son éclat, vouée au passage du temps et à la mort, ou ne jamais assouvir sa passion idéale que rien, pas même le temps, ne viendra ternir, mais qui en ce sens suggérera éternellement le désir. La femme se fait marbre, la statue se fait chair. Tel est le paradoxe de l'écriture gautierienne, telles sont les limites de son idéal :

Que sont ces statues de Gautier se transformant en femmes, ces femmes se figeant dans le marbre, sinon d'autres manifestations d'un même rêve de dépassement ?

On l'a souvent remarqué : il y a une obsession de la pierre chez Gautier. Lui-même aimait afficher sa préférence pour la statue au détriment de la femme. Mais on constate que tout un réseau métaphorique se tisse entre les deux mondes, de la pierre ou de la chair. La beauté des corps est toujours appuyée sur leur apparence sculpturale, et la séduction des statues mesurée à leur charnalité virtuelle.

En fait, aucune *préférence* n'est possible, et c'est justement cette impossibilité de choisir qui est problématique, source d'autres angoisses et d'autres espoirs. On ne saurait vraiment choisir entre un corps vivant, mais voué à la mort, qu'on peut posséder, mais qu'on finira par ne plus désirer, et un corps immortel, mais exclu de la vie, qu'on désirera toujours, mais qu'on ne possédera jamais.³⁰¹

La pierre permet d'ignorer le temps et aborde en cela les rives d'éternité essentielles à la possibilité et à l'éventuel assouvissement d'un Idéal de Beauté. En soi, l'Idéal sans cesse recherché ne peut se confondre à la vie périssable et se doit de nier l'œuvre dévastatrice du temps. À travers cette symbolique, c'est toute une vie imaginaire qui prend forme. Cette conception de la mort n'est pas une fin en soi ; au contraire, elle est elle-même le commencement, nouvelle initiation charnelle des personnages. Elle représente un univers fantasmatique et se mesure à l'existence ordinaire des héros gautieriens, aspirant à l'idéal et incapables de se contenter d'une vie basement matérialiste. Toute la singularité de l'écriture de Gautier se trouve ancrée dans une quête constamment vouée à l'échec. Cette figure antinomique d'un Idéal d'éternité ne s'accorderait finalement qu'à un rêve de pierre : ce qui assure l'immortalité à ces personnages statufiés les prive par-là même de toute étincelle de vie authentique. La possession de l'objet du désir, si

³⁰¹ Paolo TORTONESE, « Introduction », in Théophile Gautier, *Œuvres, Op. Cit.*, p. XXVI.

tant est qu'elle puisse s'accomplir, est en définitive vouée à une destruction que seule la réification, qui proscrit de front tout rapprochement physique, saurait prévenir. Ce corollaire pour le moins paradoxal établit l'incompatibilité radicale de l'idéal et du réel. La survie serait conséquemment assujettie à une pétrification absolue, privilège d'immortalité qui réfute dès lors toute possible concrétisation de l'acte charnel. Figurer le temps demeure le privilège exclusif de la peinture et de la staturaire : l'immobilité est contraire aux principes dynamiques de la narration.

La femme n'est ainsi qu'une représentation : vivante, elle est représentée morte, et inversement ; la morte est vivante, quand les vivants, obéissant à la réciproque inverse, ont l'immobilité du cadavre. Seules les belles seront sauvegardées du temps ; Annie Ubersfeld a sur ce point une formule tout à fait explicite : « Quant aux autres », écrit-elle « ce ne serait pas la peine : leur laideur et leur vieillesse les condamnent à l'inexistence. »³⁰²

³⁰² Annie UBERSFELD, « Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion », *Op. Cit.*, p. 55.

**TROISIEME PARTIE :
POETIQUE DE L'IDEAL ET DE SA
REPRESENTATION**

La beauté ainsi conditionnée est remarquable car éternelle, et la concrétisation de ce fantasme d'immortalité est de toute évidence le principe de finalité de l'écriture des femmes gautieriennes. Tantôt statues, tantôt *mortes amoureuses*, les belles sont réifiées en marge du temps pour mieux échapper à ses outrages. Il reste que, au-delà de ces constats, se pose la question de l'incarnation de cette perfection : comment exprimer la beauté idéale, cette beauté susceptible d'exciter un désir tel qu'il abolit tout obstacle —fût-il, comme le temps ou la mort, des plus insurmontables— ? Car, chez Gautier, l'éternel amour répond de l'éternelle beauté : « [...] la croyance fait le dieu, et l'amour fait la femme », affirme Arria Marcella à Octavien, « On n'est véritablement morte que quand on n'est plus aimée ; ton désir m'a rendu la vie, la puissante évocation de ton cœur a supprimé les distances qui nous séparaient. » (AM, p. 309). C'est bien par l'entremise du désir qu'elles suscitent que les femmes traversent les siècles ou quittent leurs tombeaux. Entretenir ce sentiment reviendrait donc, corollairement, à éterniser l'idéal. Quand les arts figuratifs suspendent le temps, et avec lui la mécanique impérieuse du désir, le mouvement dynamique de la narration va au contraire développer l'élan amoureux, proroger constamment le désir afin de le perpétuer. Parce qu'il aspire à se condamner lui-même, il doit nécessairement demeurer inassouvi : la satisfaction le mènerait tout droit à sa perte.

Au demeurant, si le désir ressuscite les belles d'entre les morts, il trouve aussi, dans la mort, le moyen de se préserver d'une annihilante satiété et, ce faisant, d'éterniser la beauté. Par conséquent, les personnages se voient placés devant une alternative pour le moins problématique : mourir dans l'extase ou vivre dans la frustration, jouir de la chair ou lui préférer l'éternité de l'âme. La référence à l'âme, et son caractère récurrent dans les récits de Gautier, établit une volonté de théorisation proche de celle soutenue par Platon¹. Le modèle platonicien suppose

¹ Il s'agit davantage de s'inscrire dans une tradition platonicienne que de suivre *ad litteram* les préceptes diffusés dans les dialogues.

Sur le sujet, consulter l'article de Michel BRIX « Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique », pp. 43-60, in *Romantisme*, n°113, 2001 (p. 44) :

Tous les spécialistes de l'histoire du platonisme sont donc conscients de l'écart qui existe entre le texte des dialogues et la tradition platonicienne, ou platonisante. [...] De la pensée du maître grec ne subsistait plus, au début du XIX^e siècle, qu'une *doxa*, ou une sorte de vulgate, produite par une longue tradition et où l'on pouvait déceler quelques options fondamentales dérivant des dialogues de Platon [...].

en effet que les âmes, qui survivent aux chairs, précèdent également les corps, « mais, avant de transmigrer dans une autre existence, [...] [elles] boivent la coupe d'oubli » (*Avatar*, XII, p. 392). La réminiscence du beau est donc foncièrement inscrite dans l'âme, qui seule peut s'élever au-delà du sensible, vers la beauté intelligible, idéale parce qu'éternelle.

I. La femme, ou l'idéal incarné

Comment écrire l'idéal ? Comment écrire ce qui n'a précisément pas de rapport avec la réalité ? C'est le sujet épineux que soulève d'Albert dès les premières pages de *Mademoiselle de Maupin*, s'enquérant des motifs canoniques qui génèrent l'idéal : « [...] quelle est donc cette beauté abstraite que nous sentons, et que nous ne pouvons définir ? [...] Où est donc le modèle, le type, le patron intérieur qui nous sert de point de comparaison ? » (*MM*, II, p. 264). L'expression de la beauté doit correspondre à l'idée de la beauté, c'est-à-dire se trouver en parfaite conformité avec la réalité d'un type physique reconnu, qui se révèle lui-même comme un véritable système référentiel à même de restituer l'idéal. À ces fins, il sert de principe esthétique et s'impose dans l'écriture comme comparant suggestif, réalisant l'adéquation de l'abstraction idéale et de la concrétisation normative. La représentation ressort précisément à cette concordance : la femme doit, selon d'Albert, « répondre à l'idée qu'[il] [s'est] faite de la beauté » (*MM*, V, p. 328). Dans cette entreprise, Gautier va tantôt identifier ses héroïnes aux « grands types féminins conservés par l'art ou l'histoire » (*AM*, p. 297), dont la beauté est unanimement célébrée, tantôt confier à l'appréciation subjective la charge de figurer la perfection archétypique. Aborder la question du type physiologique suppose en aval une réflexion sur la notion de genre, autrement dit sur la répartition des qualités physiques dans l'écriture du Beau : qui est beau chez Gautier et sur quels spécimens exemplaires les beautés s'alignent-elles ? Pour le formuler d'une manière plus incisive : dans quelles mesures peut-on gager sur une

beauté exclusivement féminine, sachant que les descriptions des personnages masculins peuvent également s'avérer laudatives ? Un relevé systématique de la fréquence des catégorisations génériques joindra à cette observation une analyse des procédés synthétiques de l'expression : en jouant sur l'association des types et des genres, Gautier tend à représenter la complétude esthétique.

1. Des modèles consacrés de féminité pérenne.

Objet, statue ou tableau, la femme représentée artistiquement, telle qu'évoquée au chapitre précédent, n'a pas d'existence véritable : elle est certes immobilisée dans le temps, mais également absente de la réalité. La momie égyptienne, relativement à la femme réifiée, est quant à elle une authentique morte dans la vie² ; contrairement à ses pairs livides et froids, elle semble conserver quelque étincelle vitale. Les techniques égyptiennes d'embaumement et les soins apportés à l'enveloppe corporelle sont un moyen de concilier vie et trépas ; aussi, quand le narrateur remarque un pied de momie chez un marchand de bric-à-brac, ce n'est pas, comme il le croit un instant, un « fragment de Vénus antique » (*Pdm*, p. 857) :

Il avait ces belles teintes fauves et rousses qui donnent au bronze florentin cet aspect chaud et vivace, si préférable au ton vert-de-grisé des bronzes ordinaires qu'on prendrait volontiers pour des statues en putréfaction : des luisants satinés frissonnaient sur ses formes rondes et polies par les baisers amoureux de vingt siècles [...].
(*Pdm*, p. 857).

² C'est une formule semblable qu'emploie Marie-Claude Schapira :

Ni tout à fait morte, ni cependant vivante, immortelle [...], la momie est une bonne figuration de cet état limite dans lequel le héros de Gautier est généralement contraint d'assumer sa vie. L'image jumelle de la momie est la statue qui, parce qu'elle est pétrification de la forme vivante, geste arrêté dans un monde en mouvement, figure la « mort-dans-la-vie ».

Marie-Claude SCHAPIRA, *Le regard de Narcisse. Romans et contes de Théophile Gautier*, *Op. Cit.*, p. 85.

La finesse et la délicatesse sont celles de la statue, mais la couleur et la chaleur des tons tranchent avec la pâleur marmoréenne. Analogie de la femme statufiée gréco-romaine, la momie n'a plus ce teint opalin des sculptures de marbre ou d'albâtre, mais sa carnation « café au lait très foncé » (*Pdm*, p. 860) fait que « l'on aurait pu la prendre pour une statue de bronze de Corinthe » (*Ibid.*) :

Jamais statue grecque ou romaine n'offrit un galbe plus élégant ; les caractères particuliers de l'idéal égyptien donnaient même à ce beau corps si miraculeusement conservé une sveltesse et une légèreté que n'ont pas les marbres antiques. L'exiguïté des mains fuselées, la distinction des pieds étroits, [...] la finesse de la taille, la coupe du sein, [...] le contour [...] de la hanche, la rondeur de la cuisse, [...] rappelaient la grâce élancée des musiciennes et des danseuses représentées sur les fresques [...].
(*Rdm*, « Prologue », pp. 514-515).

Les amours conjuguées au passé viennent ressusciter l'être idéal par delà les temps, dont la momie, modèle de vie et de mort, se fait le parangon. Dès leurs titres, deux récits mettent ainsi à l'honneur cette figure incontournable de l'Égypte antique : à travers la princesse Hermonthis et la belle Tahoser, Gautier campe ses héroïnes en séduisantes momies soustraites au temps par les procédés ancestraux de conservation. Il détourne l'acception du terme pour faire de ces corps embaumés des objets de désir, quitte à réviser tout à fait la réalité authentique ; sous sa plume, les cadavres se font charmants et répondent à son curieux fantasme, recueilli en 1863 par les frères Goncourt : « [...] moi, rien ne m'exciterait comme une momie ! »³ Moins de quatre ans s'écouleront entre cette révélation singulière et sa satisfaction factuelle, concrétisée lors de la septième Exposition Universelle, et dans le cadre de laquelle il assiste *de visu* à une séance de démaillotage. L'occasion lui est alors donnée de confronter, à la vérité observable, l'idéal fictionnel qu'il a poursuivi dans ses récits. En considérant le corpus égyptien de Gautier, seule Cléopâtre semble échapper à la thanatopraxie systématique de sa terre d'adoption. Elle n'est jamais autrement évoquée dans la nouvelle de 1838 qu'en « reine vivante » (*NdC*, IV, p. 757) et, au contraire de ses consœurs du « Pied de momie » ou du *Roman de la momie*, elle s'érige en personnage universellement identifiable et historiquement identifié. Son nom même agit comme un vecteur

³ *Journal des Goncourt, Mémoires de la vie littéraire*, Deuxième volume 1862-1865, *Op. Cit.* p. 166.

d'éternité qui pourrait motiver à lui seul cette dispense de momification : « [...] adorée et divine » (*Ibid.*), elle s'élève au rang de légende et gagne une dimension mythique qui lui assure un statut intemporel, celui du principe imprescriptible de *l'éternel féminin*.

Parmi les héroïnes gautieriennes, certaines se réclament d'emblée de la plus haute autorité esthétique. Leur beauté se mesure à celle des grandes figures féminines dont l'influence prépondérante est communément admise. Évoquer ces belles immortelles, c'est en même temps convoquer un passé immémorial qui réalisait l'idéal ; leur seule mention invite à la rêverie, et leur rayonnement extraordinaire se perpétue à l'infini : « Pâris continue d'enlever Hélène dans une région inconnue de l'espace. La galère de Cléopâtre gonfle ses voiles de soie sur l'azur d'un Cydnus idéal. » (*AM*, p. 310). Gautier puise aux sources du féminin antique pour modéliser ses personnages suivant les archétypes emblématiques de la beauté canonique. Il les assimile à ces prestigieuses références dont l'évocation suggestive détermine le processus de représentation exemplaire.

1. La femme momie, exemple d'une référence idéalisée

Souveraine au-delà des siècles, mystérieuse et inaccessible dans des lieux et temps merveilleusement cabalistiques, la momie cristallise les âges et reflète idéalement l'esthétique orientale. L'embaumement épargne le corps que le temps altérerait, protège et pérennise la plastique périssable pour en faire un suprême objet de désir. Cette immortelle beauté apparaît alors « dans tout l'éclat de sa toilette funèbre » (*Rdm*, « Prologue », p. 511) et mérite remarquablement chez Gautier le genre féminin qu'elle a en français. C'est en outre sous cette perspective que l'auteur du « Pied de momie » envisage ses héroïnes égyptiennes : Hermonthis est une femme avant d'être une momie⁴, et le titre lui-même écarte la possibilité

⁴ Il ne sera d'ailleurs plus question de *momie* dans le titre de la réputation de *L'Artiste*, le 4 octobre 1846, mais de « La Princesse Hermonthis ». Le récit retrouvera son titre initial en 1852 dans le recueil *La Peau de tigre*.

d'une substitution du terme à la princesse. En effet, sa syntaxe particulière interpelle la sagacité du lecteur tant sa structure grammaticale peut surprendre : la préposition employée seule pourrait introduire un rapport de possession, et en l'occurrence accompagner un nom propre, mais cette supposition est aussitôt démentie par la minuscule initiale de *momie*. Reste une seconde hypothèse plus probable, étayée par une acception particulière du substantif et confortée par une construction similaire qui établit la composition dudit pied : « [...] ce n'était pas un pied de métal, mais bien un pied *de* chair, un pied embaumé, un pied *de* momie [...] » (*Pdm*, p. 857). Quand l'addition de l'article défini aurait établi l'appartenance du pied au corps de *la* momie, son absence suggère plutôt un emploi métonymique du mot en lui conférant une valeur sensiblement différente : *momie* serait alors à entendre comme ce que l'on appelait à l'époque un nom modificatif⁵, que pourrait remplacer l'adjectif participial. Le pied ne serait donc qu'un pied *momifié*, et, bien qu'il soit la propriété d'Hermonthis, cette dernière n'est jamais désignée comme une momie véritable⁶, et se pose au contraire en princesse, en « jeune fille » (p. 860), ou en « belle Égyptienne » (p. 862).

À rebours de cette analyse, le roman de 1857 est bien celui *de* Tahoser ; néanmoins, une fois passé le Prologue, la femme se substitue à la momie éponyme. Dès lors que débute le récit de sa biographie, elle ne sera, et pour cause, plus une seule fois évoquée comme telle, et le terme perdra alors la dimension esthétique qu'il avait dans le récit cadre. Aussi, quand Lord Evandale est subjugué par « la momie [...] parée coquettement, comme si elle eût voulu séduire les génies de l'empire souterrain » (*Rdm*, « Prologue », p. 511), Thamar présente, dans la narration enchâssée, un aspect plus sombre où le signifié, employé par analogie, dénote une péjoration : « La vieille [...] dépla lentement ses membres d'araignée,

⁵ En ce que « la préposition, et le substantif qu'elle régit, *modifient* l'objet désigné par le substantif précédent qui présente l'idée principale ; et l[e] mo[t] [...], employ[é] dans un sens vague, indéfini, ser[t] moins à exprimer l'idée de la chose qu'i[l] signifi[e] qu'à qualifier le substantif auquel i[l] [est] join[t], puisque la préposition et son régime équivalent à un adjectif ».

Cf. *La grammaire* de Napoléon Landais, Paris, 1835, p. 429.

⁶ Le mot n'est jamais autrement employé que sans déterminant, à une seule exception près : « un pagne de bandelettes [...] qui semblaient appartenir à *une* momie fraîchement démaillottée » (*Pdm*, p. 861). Seulement cette unique occurrence n'entame en rien notre argument : le verbe de perception est étroitement lié à une incertitude, et la phrase est ainsi construite que ce sont les bandelettes qui réfèrent à la momie, quand le « costume » (*Ibid.*) est bien celui d' « une jeune fille » (p. 860).

[...] frotta à plusieurs reprises ses paupières bistrées avec le dos de sa main jaune plus sèche que celle d'une momie [...].» (*Rdm*, XIV, pp. 612-613). Sa couleur moribonde et son corps flétri⁷ contrastent singulièrement avec une Tahoser momifiée, « gardant, malgré tant de siècles écoulés [...] toute la grâce souple de ses lignes pures » (*Rdm*, « Prologue », p. 514), et dont « la peau, d'un brun clair, avait la nuance blonde d'un bronze florentin neuf [...]. » (*Rdm*, « Prologue », p. 515). Les corps desséchés, faibles et amoindris, jurent avec « cette beauté que le néant n'avait pas voulu détruire [...]. » (*Rdm*, « Prologue », p. 516). Le parallèle est d'autant souligné que cette dernière semble alors l'unique splendeur, en regard des autres momies particulièrement disgracieuses :

Ordinairement, les momies pénétrées de bitume et de natrum ressemblent à de noirs simulacres taillés dans l'ébène ; la dissolution ne peut les attaquer, mais les apparences de la vie leur manquent. Les cadavres [...] sont pétrifiés sous une forme hideuse qu'on ne saurait regarder sans dégoût ou sans effroi. Ici le corps, préparé soigneusement par des procédés plus sûrs, plus longs et plus coûteux, avait conservé l'élasticité de la chair, le grain de l'épiderme et presque la coloration naturelle ; [...] ce ton ambré et chaud qu'on admire dans les peintures de Giorgione ou du Titien, enfumées de vernis, ne devait pas différer beaucoup du teint de la jeune Égyptienne en son vivant.
(*Rdm*, « Prologue », p. 515).

L'adverbe liminaire dissipe toute équivoque et confirme la précellence de la momie proprement *extraordinaire* de Gautier ; elle se particularise par son admirable préservation, et n'en est que plus désirable dans sa majestueuse victoire sur les déchéances temporelles. Au lieu de la putréfier, la mort l'a sublimée en figeant sa beauté pour la faire éternelle. Rumphius s'adresse même directement à elle en usant d'une tournure *quasi* oxymorique très à propos : « [...] oui, je saurai ton histoire, belle morte, [...] ! » (*Rdm*, « Prologue », p. 517). L'épithète laudative accompagnait déjà le substantif *supra* dans le texte (*Rdm*, « Prologue », p. 516) pour préciser l'élan amoureux de Lord Evandale devant une Égyptienne érotisant son corps jusque dans le tombeau. À travers elle, le romancier propose une redéfinition de l'acception traditionnelle du mot : en fait de momie, Tahoser incarne le rêve souverain de la permanence esthétique en conservant sa condition

⁷ Plus loin, c'est encore sur ces caractéristiques que se construit la description des « sages, [...] magiciens et [...] hiéroglyphites, [...] jaunes et desséchés comme des momies [...]. » (*Rdm*, XV, p. 620).

de « jeune femme » depuis le prologue (pp. 512 et 514) jusqu'à la fin du récit. Au reste, l'épilogue ne fait aucun doute, et la belle, qui inspire encore l'amour malgré les siècles, subsiste en tant que figure féminine du désir. Elle représente l'exception qui, de fait, l'éloigne de toute référence triviale, et réalise un idéal de beauté qui ne peut en rien être rapproché d'une quelconque réalité.

Lors de l'Exposition Universelle de 1867, Théophile Gautier se réjouit d'assister à l'ouverture d'un sarcophage, dont il rend compte pour *Le Moniteur Universel* du 7 juin 1867⁸ :

Notre curiosité était vivement surexcitée. Ceux qui nous ont fait l'honneur de nous lire comprendront bien pourquoi. La scène qui allait se passer devant nous réellement, nous l'avions imaginée et décrite par avance dans *Le Roman de la momie*.⁹

Au-delà de l'examen scientifique, il s'enthousiasme pour l'expérience authentique d'un fantasme caressé depuis des années, et couché sur papier quelques dix ans auparavant. Le romancier n'est évidemment pas dupe de sa propre idéalisation lorsqu'il compare sa momie fictionnelle avec celle de Nes-Khons, « moins jolie », convient-il, « que Tahoser »¹⁰ :

Rien n'était plus étrange que cette grande poupée de chiffons ayant pour armature un cadavre et se démenant d'un air raide et gauche sous les mains qui la déshabillaient avec une sorte de parodie horrible de la vie [...].

[...] Était-elle après tout jeune ou vieille, belle ou laide [...] ? C'est à quoi il est difficile de répondre. Ce n'est plus guère qu'une peau enveloppant des os, et comment retrouver dans ces lignes sèches et raides les sveltes contours des femmes égyptiennes telles qu'on les voit peintes dans les temples, les palais et les tombeaux [...] ?¹¹

Figures antagoniques, le réel et l'imaginaire, l'Histoire et le roman, s'affrontent et se confrontent pour l'occasion ; idéale car éternellement belle, la momie gautierienne ne saurait être commune et défraîchie, et vient en tous points démentir le portrait de l'authentique :

⁸ Cf. Théophile GAUTIER, *L'Orient*, II, *Op. Cit.*, pp. 99-109.

⁹ *Ibid.*, p. 99.

¹⁰ *Ibid.*, p. 106.

¹¹ *Ibid.*, pp. 101-108.

[...] C'était cette forme d'une gracilité encore enfantine et possédant déjà toutes les perfections de la femme que l'art égyptien exprime avec une suavité si tendre, soit qu'il peigne les murs des syringes d'un pinceau rapide, soit qu'il fouille patiemment le basalte rebelle.
(*Rdm*, « Prologue », p. 515).

La belle rejoint ici les perfections de la représentation picturale et se détourne par suite de la réalité factuelle. Car Nes-Khons n'a rien d'un objet de désir : son historicité invite à la « rêverie »¹² mais son « corps [...] dans sa triste nudité »¹³ empêche tout érotisme. Bien que Gautier la présente comme « la femme ou plutôt la dame enfermée dans cette caisse où elle se croyait sûre du repos »¹⁴, ce n'est pas l'observation physique qui lui permet d'identifier son sexe, mais l'inscription mentionnée sur le tombeau et qui, sans doute, l'amenait à s'auto-rectifier : « [...] Nes-Khons, [...] qualifiée *dame* par son épitaphe »¹⁵. L'auteur constate, outre l'incroyable survivance du corps, la déchéance et la décrépitude de ce « cadavre », cependant que sa « coquette » (*Rdm*, « Prologue », p. 516) momie romancée, au « corps jeune et gracieux » (*Rdm*, « Prologue », p. 510), est encore une « jeune Égyptienne » (*Rdm*, « Prologue », p. 513) qualifiée anachroniquement de « lady » (*Ibid.*). Elle jouit de prérogatives fictionnelles qui la soustraient à la dégénérescence et à la vulgarité : quand Nes-Khons témoigne historiquement d'une incroyable préservation, mais dénuée d'attraits, Tahoser est en revanche d'une beauté éternisée, servie par une imagination idéalisante. Elle exprime la perfection perdurable et révèle une sensualité parfaite : à la fois morte physiquement et immortelle plastiquement, elle se fait ainsi l'incarnation d'un féminin transcendé, hors temps et hors monde.

¹² Cf. *Ibid.*, pp. 108-109 :

Mais n'est-ce pas une chose étonnante et qui semble appartenir au rêve de voir là sur une table, [...] une tête qui marchait au soleil, aimait, vivait cinq cents ans avant Moïse, deux mille ans avant Jésus-Christ ? [...] à quelle infinité de suppositions, en présence de faits pareils qui semblent tout simples, la rêverie a-t-elle droit de se livrer !

¹³ *Ibid.*, p. 107.

¹⁴ *Ibid.*, p. 108.

¹⁵ *Ibid.*

2. Féminin antique et Féminin mythique

Si la momie gautierienne se singularise comme une belle femme aux charmes impérissables, Cléopâtre éclipse quant à elle toute concurrence en se présentant comme « la reine des momies » (*NdC*, II, p. 749). L'illustre souveraine, éponyme du récit de 1838, incarne ainsi le suprême idéal féminin au milieu de ces majestés égyptiennes. Son nom à connotation légendaire attise l'imaginaire collectif, et son charisme irrésistible fait l'objet d'une véritable mythification¹⁶ à laquelle Gautier, comme de juste, s'adonne volontiers. Il l'érige en sommité de la beauté en la consacrant comme un modèle perpétuel qu'il évoquera encore au Salon de 1869 :

Cléopâtre est une de ces figures idéales, concentration de l'éternel féminin, qui provoquent et déjouent les efforts de l'art. Son nom seul enivre —Strophus n'osait l'écrire— dit le neuvième Sphinx, dans le Zim-Zizimi de la *Légende des siècles*. Sa réalité se discerne mal dans cet éblouissement universel, et elle apparaît à travers les siècles avec le tremblement lumineux d'un astre.¹⁷

Cet ascendant à nul autre pareil se vérifie depuis l'Antiquité dans les arts et la littérature¹⁸, et Gautier, comme ses pairs, d'exploiter ce bon renom : « [...] Cléopâtre, l'idéal de l'impossible, [...] Cléopâtre, reine par la beauté, par l'esprit, par la grâce [...]. »¹⁹ En 1848, au sujet du tableau de Henri-Pierre Picou représentant la souveraine sur le Cydnus, le salonnier écrit : « [au] [...] no[m] magiqu[e] de

¹⁶ Entre histoire et imaginaire, le mythe se fait lui-même idéal :

[...] Évocation légendaire relatant des faits ou mentionnant des personnages ayant une réalité historique, mais transformés par la légende. [...] Représentation traditionnelle, idéalisée [...] Modèle parfait, type idéal représentant des symboles inhérents à l'homme ou des aspirations collectives.

Cf. *Le Trésor de la Langue Française, Op. Cit.*

¹⁷ « Salon de 1869 », « Sculpture », II. Disponible en ligne :

<http://www.theophilegautier.fr/wp-content/uploads/2010/06/Salon-de-1869.pdf>

¹⁸ Sur la postérité littéraire de Cléopâtre, à partir de Plutarque et jusqu'au XX^e siècle avec George Bernard Shaw, en passant par Dante, Étienne Jodelle, Robert Garnier, mais également Shakespeare ou Corneille, puis le XIX^e, où « le personnage de Cléopâtre connut une profonde mutation : la noble reine devint à nouveau la femme fatale des sources antiques [...] » (p. 110), consulter l'étude de Christian-Georges SCHWENTZEL, *Cléopâtre, Op. Cit.* (notamment pp. 109-112).

¹⁹ Théophile GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 2^{ème} série, *Op. Cit.*, p. 309.

Cléopâtre, [...] les imaginations les plus paresseuses s'éveillent, les philistins les plus économes et les plus méthodiques conçoivent des magnificences formidables ; c'est tout au plus si la poésie [...] peut approcher de ces existences gigantesques du monde antique et en reproduire quelques épisodes. »²⁰ L'année précédente, c'est Delphine de Girardin qui, sur les conseils avisés de Gautier, titrait l'une de ses tragédies du nom de l'auguste orientale²¹. Après la mort de la femme de Lettres, ce dernier lui rendait un ultime hommage sous forme d'une notice préambulaire²² à ses *Œuvres Complètes*. Il profitait alors de l'occasion pour revenir sur la célèbre Égyptienne qu'il avait lui-même héroïsée :

Cléopâtre est le type féminin du plus haut titre qui se soit produit dans l'histoire. Beauté, gloire, puissance, elle réunit tout. Elle est la vérité de l'idéal, et jamais les imaginations du rêveur le plus effréné ne sauraient aller au-delà. L'antiquité seule, où des multitudes étaient résumées par une personnalité unique, pouvait mettre au jour ces individualités énormes, ces existences colossales en dehors de toutes les proportions modernes [...]. À ces immenses moyens d'action, Cléopâtre joignait les séductions de son sexe portées à un degré inouï. Personne ne fut plus reine, et personne ne fut plus femme.²³

Structurée ici anaphoriquement, la formule superlative est sensiblement la même que celle employée dans la description de sa protagoniste éponyme. Le nouvelliste la présentait alors comme la quintessence de la féminité, et saluait en elle la « femme [...] la plus femme et la plus reine [...] » (*NdC*, I^{er}, p. 744). Plus de vingt ans séparent ces deux portraits sans nullement entamer la ferveur de leur auteur. Cléopâtre est et demeure celle dont l'extraordinaire beauté est unanimement reconnue et louangée. Sa réputation la précède au point que Gautier estime dans son récit son seul panégyrique suffisamment explicite pour se dispenser de décliner l'identité préalable de la reine d'Égypte. Naturellement, en affectant de

²⁰ Cf. Théophile GAUTIER, Feuilleton de *La Presse*, 27 avril 1848, « Salon de 1848 », 5^{ème} article.

²¹ Cf. *Cléopâtre*, 1847.

Gautier n'est certainement pas étranger à cette création, comme il le confie lui-même : « Notre enthousiasme pour la reine d'Égypte n'avait peut-être pas été sans quelque influence sur le choix du poète cherchant parmi les sujets tragiques un rôle pour Rachel. » Cf. *HOTG*, II, p. 216.

²² Charles de Spoelberch de Lovenjoul précise qu'il s'agit d'un travail de « refonte » d'articles, à partir de ceux publiés dans *L'Artiste* en 1857, et avec celui du *Moniteur universel* du 20 décembre 1860 (*Ibid.*, p. 215).

²³ Théophile GAUTIER, « Introduction », in *Œuvres Complètes de Madame Émile de Girardin*, Tome premier, Paris, Henri Plon, 1861, pp. XIII-XIV.

taire son nom et en le mentionnant par prétérition, il souligne à plus forte raison le caractère symbolique et immémorial de la reine : « Sur cet étrange oreiller reposait une tête bien charmante, dont un regard fit perdre la moitié du monde [...] : il n'est pas besoin de nommer Cléopâtre. » (*NdC*, I^{er}, p. 744). Artifice inutile en vérité, puisqu'elle apparaît déjà dans le titre, mais qui confirme la notoriété de la belle à travers les siècles. Cette présentation périphrastique, brossée à grand renfort de mélioratifs, fait la preuve du constant prestige dont jouit la bien-nommée aux yeux de tous : « [...] le grand nom de Cléopâtre » (*NdC*, VI, p. 767) irradie par-delà les temps et parle à toutes les imaginations. En outre, et que les récits présentent ou non quelque motif égyptien, les allusions à la reine antique occupent une place non négligeable dans l'œuvre générale. Sa beauté est appréhendée comme un modèle de perfection auquel Gautier conforme volontiers ses personnages féminins : « [...] l'art », écrit-il, « peut interpréter ce type lointain comme il veut ; il suffit de lui donner la beauté suprême. »²⁴ Dans « La Morte amoureuse », Clarimonde « avait un peu de Cléopâtre dans sa nature » (*Ma*, p. 547), la perfide Amine des *Roués innocents* est décrite dans « la pose de la Cléopâtre antique » (*Ri*, III, p. 1049), quand les « incomparables » de *Fortunio* se présentent comme « quatre superbes créatures, quatre pur sang, [...] des Cléopâtre et des Imperia [...]. » (*Fortunio*, I^{er}, p. 608). La référence à la courtisane déjà évoquée par Balzac²⁵ est manifeste, et la figure de l'antonomase généralise l'emploi des noms propres à une simple classification typologique. Cléopâtre n'est plus seulement la maîtresse historique de Jules César ou de Marc-Antoine, mais s'impose ici comme une référence originelle qui répond à un ensemble de caractéristiques féminines.

Dans *Le Moniteur universel* du 25 août 1856, Gautier évoque, chez Cléopâtre, « cet élément indéfinissable que Goethe désigne sous le nom de "l'éternel féminin" dans le mystérieux dénouement du second *Faust* »²⁶ ; ce faisant,

²⁴ « Salon de 1869 », « Sculpture », II, *Op. Cit.*

²⁵ Honoré de BALZAC, « La Belle Impéria » in *Les cent contes drolatiques*, publiés de 1832 à 1837.

Impéria est une « célèbre courtisane romaine », née en 1485 et morte en 1511 (*Cf. Dictionnaire général de biographie et d'histoire*, Paris, Dezobry et Bachelet, Delagrave et C^{ie} Libraires-Éditeurs, 1866).

Dans notre édition de référence, Jean-Claude Brunon indique qu'elle aurait vécu de 1455 à 1511 (*Cf. Pléiade*, I, p. 1379). Il fait également référence aux courtisanes de *La Peau de chagrin* (*Ibid.*).

²⁶ *Cf.* Pierre LAUBRIET, *Pléiade*, II, p. 1298.

il établit un rapprochement certain entre celle-ci et la princesse grecque louée par le dramaturge allemand. Au même titre que son pendant égyptien, la légendaire Hélène de Troie, réputée pour être la plus belle femme au monde, métaphorise le Beau antique. Aussi, en comparant ses héroïnes aux grands noms de l'histoire ou de la mythologie, Gautier les éternise au même titre que leurs référents sensibles. En 1837, avant même ses lectures nervaliennes du *Second Faust* de Goethe²⁷, il faisait la beauté de Plangon, l'hétaïre de « La Chaîne d'or », « semblable à celle d'Hélène aimée de Pâris » (*Cdo*, p. 583). La référence mythologique va fonctionner au fil de son œuvre comme un paradigme de beauté, et ce jusque dans son roman de cape et d'épée où Isabelle est par deux fois comparée à l'instigatrice de la guerre de Troie (*CF*, XVII, pp. 1016 et 1027). Dans « Le Roi Candaule », Nyssia, « le type vivant de l'idéal des amoureux, des sculpteurs et des poètes » (*RC*, II, p. 957) « est plus belle qu'Aphrodite ou qu'Hélène » (*RC*, II, p. 963) ; et plus loin Gautier va jusqu'à revisiter la fameuse formule de Pascal²⁸, l'appliquant toutefois non plus à Cléopâtre, l'idéal égyptien, mais à la reine de Sparte, et, par extension, à son propre personnage :

[...] [I] n'est permis qu'à Salomon de comparer le nez d'une belle femme à la tour du Liban qui regarde vers Damas²⁹. Et pourtant, qu'y a-t-il de plus important au monde que le nez d'une belle femme ? si Hélène, la blanche Tyndaride, eût été camarade, la guerre de Troie eût-elle eu lieu ? (*RC*, II, p. 957).

Cette dernière sentence, énoncée sur le mode interrogatif au conditionnel passé, reprend en substance la conception pascalienne et suggère un déterminisme soumis à la beauté féminine. Au-delà de la symbolique du nez³⁰, la métaphore

Relativement à l'expression goethéenne, Pierre Laubriet fait également référence à un second feuillet du *Moniteur* daté du 22 juin 1857.

²⁷ Dans le corps du texte, elle est « la belle des belles, le type le plus pur de l'antique beauté. » (*Faust et le Second Faust de Goethe*, Traduits par Gérard de Nerval, *Op. Cit.*, p. 203).

²⁸ « Si le nez de Cléopâtre eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé » (*Pensées*, 162).

²⁹ Cf. *Cantique des cantiques*, VII, 5 : « Ta narine est comme la Tour du Liban/ qui regarde en direction de Damas » (Traduction de Édouard Dhorme, *Ancien Testament*, Tome II, Paris, Nrf Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, p. 1461).

³⁰ Michel Brix s'est notamment intéressé aux divers postulats philosophiques de l'histoire ; à la « pensée » pascalienne selon laquelle la beauté de Cléopâtre aurait déterminé la

explicite un rapprochement entre ces deux femmes fatales standardisées en un même éternel féminin. Elles sont un modèle idéal auquel se mesurent toutes les autres beautés : au reste, « Hélène, l'antique beauté, représente un type éternel, toujours admirable et toujours reconnu de tous [...] ». »³¹

2. Des modèles génériques de beauté archétypique

La femme est envisagée comme un modèle esthétique, appartenant à un ensemble totalisant les motifs de l'idéal. Lorsqu'il confie à Nerval ses projets pour « La Péri », Gautier imagine un « sérail unique », où « se trouve réunis tous les types de la perfection féminine : la Géorgienne aux formes royales, la Grecque au profil droit découpé en camée, l'Arabe pure et fauve comme un bronze, la Juive à la peau d'opaline, inondée d'opulents cheveux roux, l'Espagnole fine et cambrée, la Française vive et jolie [...] ». »³² Ces descriptions typologiques conceptualisent les femmes en les enfermant dans un strict catalogue esthétique, où leurs seules qualités physiques répondent de leurs existences. Elles sont réduites à un simple statut de normes ethniques spécifiques qui les enclavent dans l'abstraction³³ ; de fait, en n'entretenant avec la réalité qu'un rapport d'idées, elles *s'idéalisent* littéralement. Elles « ne sont pas seulement des belles femmes », écrit Michel Brix,

bataille d'Actium et la défaite d'Antoine, il oppose des conceptions moins arbitraires suivant lesquelles les faits n'ont rien de fortuit.

À suivre Pascal, le « nez de Cléopâtre » — emblématique de la beauté de la reine d'Égypte — est le symbole de la faiblesse des êtres humains et de la vanité de leurs ambitions terrestres : il a suffi de la rencontre d'une femme pour que la clairvoyance et l'activité d'Antoine, qui lui avaient valu autrefois l'estime de César, se trouvent réduites à néant.

Cf. Michel BRIX, *Le Nez de Cléopâtre. Sainte-Beuve et la philosophie de l'histoire*, Cahors, La Louve Editions, 2007, p. 12.

³¹ *Faust et le Second Faust de Goethe*, Traduits par Gérard de Nerval, *Op. Cit.*, « Préface de la troisième édition (1840) », p. 21.

³² Cf. *CG*, II, p. 42.

³³ Selon Alain Montandon, « ces schémas typologiques et raciaux [...] servent à figer la personne dans un imaginaire collectif qui la soustrait à une individualité trop réaliste ».

Cf. Alain MONTANDON, « L'extase esthétique », in *Théophile Gautier entre enthousiasme et mélancolie*, *Op.Cit.*, p. 177.

« elles représentent avant tout l'incarnation ici-bas de l'Idée de beauté [...]. »³⁴ Un glissement peut donc s'opérer qui, dans le système platonicien, part de la beauté sensible vers la beauté intelligible.

1. Typologie esthétique

Chaque héroïne gautierienne est traitée comme une ramification de la Beauté absolue. L'écriture référence les caractères présents dans la nature et les représente sublimés :

Ses traits, d'une délicatesse idéale, offraient le plus pur type égyptien, [...]. La bouche mi-ouverte, colorée comme une fleur de grenade, laissait briller entre ses lèvres, un peu épaisses, un éclair humide de nacre bleuâtre, et gardait ce sourire involontaire et presque douloureux qui donne un charme si sympathique aux figures égyptiennes.
(*Rdm*, I, p. 523).

Décrite dans les poncifs communs hérités de la tradition classique, la femme se découvre comme un type fétichisé qui adhère aux clichés exotiques coutumiers. Elle n'est pas un être individuel, mais l'une des formes racées et particulières du Beau. La princesse Hermonthis du « Pied de momie » est détaillée dans un portrait stéréotypé de l'idéal oriental :

C'était une jeune fille, café au lait très foncé, comme la bayadère Amani, d'une beauté parfaite et rappelant le type égyptien le plus pur ; elle avait des yeux taillés en amande avec des coins relevés et des sourcils tellement noirs qu'ils paraissaient bleus, son nez était d'une coupe délicate, presque grecque pour la finesse, et l'on aurait pu la prendre pour une statue de bronze de Corinthe, si la proéminence des pommettes et l'épanouissement un peu africain de la bouche n'eussent fait reconnaître, à n'en pas douter, la race hiéroglyphique des bords du Nil.
(*Pdm*, p. 860-861).

³⁴ Michel BRIX, *Éros et littérature. Le discours amoureux en France au XIX^{ème}*, Louvain, Éditions Peeters, 2001, p. 156.

Princesses et reines égyptiennes illustrent cette typologie systématique, où Cléopâtre même appartient à « un type admirable, auquel les poètes n'ont pu rien ajouter, et que les songeurs trouvent toujours au bout de leurs rêves » (*NdC*, I^{er}, p. 744). Cléopâtre, Tahoser et Hermonthis, décrites dans des termes sensiblement équivalents, ne présentent plus trois personnages et trois critères de beauté, mais bien une seule beauté suprême, un unique type de l'esthétique exotique. Leurs distinctions physiques se complètent et se mêlent au fil des récits pour ne plus former qu'un seul modèle, exemplaire idéal, présenté comme quintessence de la femme, et qui réalise l'éternel gautierien. De la même façon, Soudja-Sari et Priyamvada, les héroïnes de *Fortunio* et de *Partie carrée*, représentent la beauté indienne : leur teint ambré, leurs cheveux noirs et leurs yeux en amande (*Fortunio*, XXIV, pp. 717-718, *Pc*, XIII, pp. 97-99) produisent un effet similaire.

Les belles ne sont ainsi qu'une représentation de la Beauté, et restent cantonnées à un rôle d'exemplaire typique et typé. Dans cette subtile conformité, les femmes expressément catégorisées composent une véritable allégorie du Beau, leurs différentes beautés couvrant l'étendue des physionomies idéales à l'échelle universelle. Militona, dans le roman éponyme de 1847, associe à sa plastique ibérique les charmes du profil grec :

[...] [I] faut avouer aussi que jamais type plus parfait de la femme espagnole ne s'était assis sur les gradins de granit bleu du cirque de Madrid [...].

C'était toute la pureté du type grec, mais affinée par le caractère arabe, la même perfection avec un accent plus sauvage [...].
(*Militona*, II, p. 1150).

Cette beauté généralisée à une race et non à un être agréé ainsi une certaine cohésion entre ses divers spécimens. Le type anglais est également représenté, incarné en Musidora dans *Fortunio*, en Amabel dans *Partie carrée*, ou en Alicia dans *Jettatura* : « Miss Alicia Ward appartenait à cette variété d'Anglaises brunes qui réalisent un idéal [...]. [Elle] était assurément le type le plus parfait de ce genre de beauté. » (*Jettatura*, II, p. 412). À l'instar de leur homologue orientale, toutes trois ne forment en définitive qu'une seule et même composition esthétique. Pour cultiver davantage cette idée selon laquelle il est une Beauté idéale, quintessenciée, canalisant toutes ses ramifications dans cet « impalpable royaume où s'envolent les divines créations des poètes et les types de la suprême beauté » (*MM*, I, p. 410),

la brune britannique sera même présentée « dans l'attitude de la Cléopâtre antique [...] ». » (*Jettatura*, IV, p. 420). Il n'y a plus *des* femmes chez Gautier, mais une même beauté représentée dans une palette d'échantillons caractéristiques qui, se complétant, se parachèvent. Aussi, qu'Octavien le contemplatif se soit « composé un sérail idéal avec Sémiramis, Aspasia, Cléopâtre, Diane de Poitiers, Jeanne d'Aragon » (*AM*, p. 297) corrobore cette démonstration selon laquelle la beauté serait composite : les héroïnes gautieriennes se rejoignent dans une unicité esthétique, où la typologie efface les individualités au profit d'une identité transcendante. L'écriture opère donc une modification métonymique du *type* : de représentant d'une catégorie physionomique, le sens apparent prend alors celui d'une beauté idéale œcuménique.

2. *Beauté composite et harmonie*

Le traitement des personnages selon un critère de genre se rencontre à l'envi dans les récits de Gautier : les héroïnes s'y partagent les multiples composantes du Beau, et personnifient, dans leurs catégories propres, le summum de l'excellence. Si chacune incarne *un* idéal relatif —celui de sa race—, elles forment ensemble *l'idéal* absolu. Hélène ou Cléopâtre, grecque ou égyptienne, d'un type et d'un autre, les physionomies féminines convergent vers cette unité esthétique supérieure, lors même qu'elles se présentent justement dans tout l'éclat de leurs différences³⁵ :

La lumière donnait en plein sur la figure de Ra'hel, et Tahoser l'étudiait en silence, malheureuse de la trouver si régulièrement belle. En vain, avec toute l'âpreté de la jalousie féminine, elle y chercha un défaut ; elle se sentit non pas

³⁵ Les portraits apparaissent selon des critères typiques, des lieux communs propres à chaque origine ; dans *Le Roman de la momie* notamment, les égyptiens au nez africain, aux pommettes saillantes, à la bouche épaisse, au masque large, aux prunelles de jais et aux cheveux ondulés, contrastent avec les juifs, au nez aquilin, aux joues aplanies, aux lèvres serrées, à l'ovale parfait de la figure, aux yeux bleus et aux cheveux soyeux. C'est dans l'opposition que la beauté se complète et se révèle.

vaincue, mais égalée ; Ra'hel était l'idéal israélite comme Tahoser était l'idéal égyptien.
(*Rdm*, XI, p. 592).

La beauté de Ra'hel, tout en contrastes devant celle de Tahoser, est elle aussi définie selon un type d'idéal. Les deux femmes s'étudient réciproquement et relèvent avant tout chez l'autre les caractères physiques étrangers à leur peuple respectif : l'une est « une femme de race inconnue et merveilleusement belle [...], plus qu'aucune des filles d'Égypte » (*Rdm*, IX, p. 583), cependant que la seconde, manifestement, « n'appart[ient] pas à la race israélite. » (*Rdm*, XI, p. 593). Leurs oppositions évidentes forment néanmoins une unité esthétique particulièrement harmonieuse dont la beauté, double et doublée, se complète :

C'était un groupe charmant que celui formé par ces deux femmes de races différentes dont elles résumaient la beauté. Tahoser, élégante, gracieuse et fine comme une enfant grandie trop vite ; Ra'hel, forte et superbe dans sa maturité précoce.
(*Rdm*, XII, p. 599).

Loin de créer une dissension, l'opposition esthétique manifeste à l'inverse la complétude de l'idéal³⁶. Les portraits féminins, abondants et hyperboliques, déclinent une représentation de la femme « belle à faire envie aux plus belles [...] » (*Rdm*, II, p. 528). Pour atteindre à l'absolu, les héroïnes se partagent chacune des composantes de *la* beauté : aussi, lorsque plusieurs types se trouvent mis en présence, leurs perfections respectives se valorisent les unes les autres. Dans *Les Roués innocents*, Amine et Florence, bien que plastiquement antagonistes, participent d'un même appareil esthétique qui concourt à des effets similaires : « On n'aurait su trouver un contraste plus parfait [...] : elles semblaient créées pour montrer qu'on pouvait arriver à une beauté égale par des moyens complètement différents. » (*Ri*, I, p. 1029). Chacune incarne un genre particulier, contraire à l'autre, et synthétise une forme typique de séduction :

³⁶ Dans une moindre mesure, le couple formé par Nofré et Tahoser au début du roman affecte la même grâce. Ces deux femmes sensiblement opposées, reflétant qui la beauté dénudée, qui la beauté riche de ses ornements et de ses parures, s'assortissent dans une communion esthétique parfaite :

Ces deux belles filles, l'une étincelante d'émaux et de pierres précieuses, l'autre à peine voilée d'une transparente tunique de gaze, formaient un groupe charmant sur ce char aux brillantes couleurs.
(*Rdm*, II, p. 535).

Henri regardait ces deux femmes si charmantes l'une et l'autre, et si dissemblables pourtant. La beauté de l'une avait quelque chose de perfide, de cruel, de dangereux : grâce de chatte, charme de sirène, attrait de fleur vénéneuse ; on s'alarmait de l'aimer. La beauté de l'autre était franche, sympathique, pleine de noblesse et de générosité ; on sentait qu'on pouvait sans crainte lui confier son amour et son honneur. (*Ri*, VIII, p. 1097).

Les descriptions recherchent les effets de contrastes afin de rendre la beauté dans la variété de ses manifestations. De la même manière, les *incomparables* de *Fortunio* forment à elles quatre le patron idéal qui réunit la beauté dans toutes ses déclinaisons : Phébé « ressembl[e] à une médaille grecque », Cinthie « est une véritable Romaine d'une beauté [...] royale » (*Fortunio*, I^{er}, p. 614), Arabelle « la Parisienne par excellence » (*Fortunio*, I^{er}, p. 615), et Musidora « le type suprême de la beauté anglaise » (*Fortunio*, I^{er}, p. 612) ; chacune répond d'un modèle particulier en si parfaite contradiction avec son homologue inverse, que de leur combinaison se dégage « la beauté la plus parfaite [...] ». » (*Fortunio*, I^{er}, p. 608).³⁷

Certains récits plus secondaires font également une démonstration probante de cette synthèse esthétique : dans « Le Nid de rossignols » notamment, deux cousines rivalisent en chants avec tous les oiseaux de leur parc (*Ndr*, p. 191) avant de s'éteindre ensemble, arrivées au paroxysme de leur art. Au cours de ce récit, paru en 1834, Fleurette et Isabeau ne sont pas une seule fois évoquées séparément : ou bien elles sont associées par la conjonction copulative, ou bien les deux jeunes filles se confondent sous des pronoms personnels systématiquement pluriels. Un seul personnage aurait ainsi pu satisfaire au développement de la diégèse, mais Gautier prend le parti de doubler à la fois leur talent et leur beauté : « [...] il y avait deux belles cousines qui chantaient mieux à elles deux que tous les oiseaux [...]. Toutes deux étaient belles, désirables et bien en point [...]. » (« Nid », p. 191). Les assimilant en un même sujet pluriel, il met en évidence l'adéquation fondamentale de leurs talents, afin d'asseoir leur harmonie vocale et plastique. La

³⁷ Voir également les descriptions des deux belles qui se partagent les faveurs du héros, et qui, bien que tout à fait contrastantes, convergent toutefois sur un point précis et plutôt singulier ; Gautier use de la même comparaison pour présenter l'une et l'autre : la « peau, fine et soyeuse *comme une feuille de camélia* » (*Fortunio*, XVIII, p. 697) de la blonde Musidora s'accorde avec celle, « mate, et pulpeuse *comme une feuille de camellia* » (*Fortunio*, XXIV, p. 717), de la brune Soudja-Sari.

même année³⁸, « Laquelle des deux » traite également cette synergie du Beau. En évoquant deux formes complémentaires représentatives d'une beauté et en les mêlant heureusement, Gautier réalise l'idéal ; mais l'indétermination patente de la forme interrogative du titre s'accompagne d'un sous-titre également problématique : « Histoire perplexe ». Le récit y est celui d'une impossibilité à choisir entre deux sœurs jumelles : la première est aussi brune que la seconde est blonde, chacune complétant dans l'opposition la beauté de l'autre. Aussi le narrateur ne fait-il pas grand cas de Clary *ou* de Musidora, mais de la perfection esthétique de l'union de leurs contraires, et, par-dessus tout, de leur parfaite concordance :

Clary seule ne me plaisait qu'à moitié ; Musidora, séparée de sa sœur, perdait presque tout son charme ; quand elles étaient ensemble, mon amour revenait, et je les trouvais toutes deux également adorables. Ce n'était pas de la brune ou la blonde que j'étais épris, c'était de la réunion de ceux deux types de beauté que les deux sœurs résumaient si parfaitement ; j'aimais une espèce d'être abstrait qui n'était pas Musidora, qui n'était pas Clary, mais qui tenait également de toutes deux ; un fantôme gracieux né du rapprochement de ces deux belles filles, [...] ; quelque chose de charmant et d'indescriptible qui venait de toutes les deux, et qui s'envolait dès qu'elles étaient séparées. Je les avais fondues dans mon amour, et je n'en faisais véritablement qu'une seule et même personne.
(*Ldd*, p. 183).

Chacune possède en raffinements ce qui fait justement défaut à sa sœur, et toutes deux compensent réciproquement leurs carences esthétiques. Leur identité personnelle est abandonnée au profit d'une identité commune parfaite, « empruntant à celle-ci son doux sourire, à celle là son regard de feu ; corrigeant la mélancolie de la blonde par la vivacité de la brune, en prenant à chacune ce qu'elle avait de plus choisi, et complétant l'une par l'autre [...] ». (*Ibid.*). Elles synthétisent à elles deux l'essence même du Beau, lors même qu'individuellement, elles n'offrent guère qu'un intérêt médiocre, à l'image de leur physionomie respective. Au lieu de s'additionner avec la rigueur arithmétique de l'article indéfini : *un+ un= des*, leurs charmes s'assortissent en un Tout suprême. Elles ne sont pas chacune *une* beauté particulière, mais représentent ensemble *la* beauté. Les alternatives qui s'offrent au narrateur sont de fait extrêmement limitées : la préférence est

³⁸ Bien que publié en 1834, le récit « Le Nid de rossignols » est daté de 1833, l'année même où était parue, dans *Le Sélam*, « Laquelle des deux ».

précisément impossible puisqu'une quelconque scission, immanquablement arbitraire, romprait l'harmonie de leur composition. Trancher, c'est prendre le risque de « dédoubler cette individualité faite de deux corps et d'une seule âme » (*Ldd*, p. 187), risque que mesure l'esthète et qu'il ne peut se résoudre à courir. Les deux personnages ne sont plus qu'une seule et même entité, rebaptisée en outre par le narrateur : « [...] la femme complète qu'elles formaient à elles deux, [...] était l'une et l'autre, et n'était ni l'une ni l'autre », mais « la sylphide idéale à qui j'avais donné le nom d'Adorata. » (*Ldd*, p. 185). La question du titre est donc plus pernicieuse qu'il n'y paraît : aucun choix n'est possible, puisque les deux héroïnes, confondues en un seul idéal, forment un être parfait à l'unité proprement indivisible. L'épilogue est du reste sans équivoque, et de cette symbiose tranchée au vif ne restent que deux individualités prosaïques (*Ldd*, p. 187) : la cohérence qui soutenait leurs beautés est rompue, précipitant ces dernières dans le vulgaire. Plus heureux que le narrateur de « Laquelle des deux », Ctésias, le héros de « La Chaîne d'or », aura quant à lui le suprême privilège de posséder la beauté complète, réalisée dans l'opposition des deux types esthétiques représentés par Bacchide et Plangon :

Bacchide de Samos est une beauté d'un genre tout différent de celui de Plangon [...].

Plangon et Bacchide sont sans contredit les deux plus ravissantes hétaires de toute la Grèce, et il faut convenir que Ctésias [...] fut un mortel bien favorisé des dieux.
(*Cdo*, p. 596).

L'une et l'autre ne sont plus pour Ctésias qu'une seule et même amante. L'amour qu'elles portent et reçoivent ne permet pas davantage de les différencier, au point que « Personne n'eût pu distinguer laquelle des deux amies préférerait Ctésias, et il eût été aussi difficile de dire si Plangon l'aimait mieux que Bacchide, ou Bacchide que Plangon. » (*Cdo*, p. 601). Ces deux personnages, fondus en un seul, illustrent l'harmonie de la beauté, dès lors entendue dans son sens exhaustif.

Si la beauté existe dans une pluralité qui s'exprime dans l'hétérogénéité portée par plusieurs personnages, elle peut également être assumée en totalité par un personnage unique. Le portrait d'Arria Marcella participe ainsi de ce contraste esthétique : « En regardant cette tête si calme et si passionnée, si froide et si

ardente, si morte et si vivace, [...] [Octavien] comprit qu'il avait devant lui son premier et son dernier amour, sa coupe d'ivresse suprême [...]. » (*AM*, p. 307). La femme est parfaite parce qu'oxymorique : dans *Partie carrée*, c'est Priyamvada, « cette belle fille, éclatante et sombre, délicate et sauvage, luxueuse et nue » (*Pc*, XIII, p. 99) qui incarne la beauté et personnifie « la poésie mystérieuse de l'Inde » (*Ibid.*). La beauté repose sur le contraste ; en outre, et au-delà de la construction antithétique, certaines femmes rassemblent seules, chez Gautier, les qualités de toutes. Dès 1836, la description de Clarimonde exemplifiait cette multiplicité fondamentale :

[...] Elle eût réveillé la satiété même et fixé l'inconstance. 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 plaire.
(*Ma*, p. 547).

L'idéal est pluriel et tout en contrastes esthétiques. La beauté est composite, dans la mesure où la complexité féminine participe de l'idéal : Clarimonde n'est plus une femme, mais toutes les femmes. Elle incarne la féminité transcendée, la somme des perfections esthétiques. Comme elle, Cléopâtre représente la « femme la plus complète qui ait jamais existé »³⁹ (*NdC*, I^{er}, p. 744), et, sous le masque de Jeannette, la marquise de Champrosé est « un composé de perfections [...] ». (*J & J*, VII, p. 211). Quant à l'héroïne éponyme de *Spirite*, cette « idéale maîtresse » (*Spirite*, VI, p. 1147) apparaît à Malivert comme la quintessence de types divers entendus au-delà des intelligences humaines. Dans ce roman de 1866, l'un des derniers récits de son auteur, les rapprochements explicites ou implicites à la réalité tangible font place à l'ineffable : car ce monde-ci ne peut soutenir la comparaison avec l'*extraordinaire*. L'artifice permet ainsi à Gautier de réaliser l'idéal absolu :

Il songeait à cette charmante tête rappelant, pour les faire oublier comme de vaines ombres, les beautés que font entrevoir les magies du rêve, l'imagination des poètes et le génie des peintres. Il y découvrait mille suavités indicibles, mille

³⁹ Elle « possède tout » et « avait », selon Gautier, « le don de l'universalité » (Théophile GAUTIER, « Introduction », in *Œuvres Complètes de Madame Émile de Girardin*, *Op. Cit.*, pp. XIII-XIV).

attraits que la nature ni l'art ne sauraient réunir en un type, et il augura bien, d'après cet échantillon, de la population de l'extramonde.
(*Spirite*, V, p. 1143).

La beauté de Spirite n'est pas définissable selon un type particulier, mais représente idéalement l'harmonie de divers. Elle s'exprime dans une plénitude, que symbolisait déjà le double personnage Théodore-Madelaine dès 1835.

« La beauté ? c'est l'harmonie » (*MM*, V, p. 323), et l'harmonie des composantes physiques se réalise rarement dans le même corps ; en témoigne d'Albert, maugréant après l'incomplétude esthétique de la femme quelconque :

Je ne demande que la beauté, il est vrai ; mais il me la faut si parfaite que je ne la rencontrerai probablement jamais. J'ai bien vu çà et là, dans quelques femmes, des portions admirables médiocrement accompagnées, et je les ai aimées pour ce qu'elles avaient de choisi, en faisant abstraction du reste ; c'est toutefois un travail assez pénible et une opération douloureuse que de supprimer ainsi la moitié de sa maîtresse, et de faire l'amputation mentale de ce qu'elle a de laid ou de commun, en circonscrivant ses yeux sur ce qu'elle peut avoir de bien.
(*MM*, V, p. 323).

Il récrimine contre une beauté ordinaire, lacunaire et insipide, qui nécessite un exercice de morcellement de la femme, afin d'en isoler les rares qualités à même de satisfaire ses prétentions. S'il estime, dans un premier temps, que « la beauté n'est pas une idée absolue » (*MM*, II, p. 264) et qu'elle ne peut, par conséquent « s'apprécier que par le contraste » (*Ibid.*), sa rencontre d'avec Théodore-Rosalinde ébranlera fondamentalement ses convictions premières :

Tout était réuni dans le beau corps qui posait devant lui : —délicatesse et force, forme et couleur [...]. —Il voyait là, palpable et cristallisée, la nuageuse chimère qu'il avait tant de fois vainement essayé d'arrêter dans son vol : —il n'était pas forcé, comme il s'en plaignait si amèrement à son ami Silvio, de circonscrire ses regards sur une certaine portion assez bien faite, et de ne la point dépasser, sous peine de voir quelque chose d'effroyable, et son œil amoureux descendait de la tête aux pieds et remontait des pieds à la tête, toujours doucement caressé par une forme harmonieuse et correcte.
(*MM*, XVI, pp. 516-517).

L'harmonie suppose qu'il y ait une unité, une combinaison d'éléments en parfaite adéquation les uns avec les autres⁴⁰. Mademoiselle de Maupin « réuni[t] dans une seule personne » « tout ce que [...] [d'Albert] voulai[t], ce qu'[il] aurai[t] été heureux de trouver disséminé dans cinq ou six personnes [...]. » (*MM*, VIII, p. 360). Elle concrétise ses aspirations en matière de plastique, et « réalis[e] l'idée absolue de pure beauté [qu'il] caressai[t] depuis si longtemps dans [s]on cœur. » (*MM*, XIII, p. 477). Les descriptions des personnages secondaires du roman n'échappent pas davantage à cette esthétique synthétique :

Ce petit cheval [celui d'Isnabel] formait avec celui de Rosette le contraste le plus parfait ; il était noir comme la nuit, l'autre d'un blanc de satin [...].

La même différence antithétique se faisait remarquer dans les maîtres et dans les montures. —Rosette avait les cheveux aussi noirs qu'Isnabel les avait blonds ; ses sourcils étaient dessinés très nettement et d'une manière très apparente ; ceux du page n'avaient guère plus de vigueur que sa peau et ressemblaient au duvet de la pêche. —La couleur de l'une était éclatante et solide comme la lumière du midi ; le teint de l'autre avait les transparences et les rougeurs de l'aube naissante.

(*MM*, VII, p. 354).

C'est encore l'hétérogénéité morphologique qui sert la représentation parfaite et satisfait à toutes les aspirations. De telles considérations préfigurent les stratégies descriptives adoptées par Gautier, dans *Mademoiselle de Maupin* en particulier, puis dans son œuvre en général : en écrivant la beauté complexe, l'auteur tend à une pluralité harmonieuse qui peut prétendre à l'absoluité.

3. Des modèles suggestifs exclusivement féminins

C'est pour le protagoniste de *Mademoiselle de Maupin* « un véritable supplice [...] que de voir de vilaines choses ou de vilaines personnes » (*MM*, V, p. 324), et c'est, dans l'écriture gautierienne, fait rare que de consigner quelque

⁴⁰ Le *Dictionnaire* de Richelet (1680) propose la définition suivante : « [...] rapports justes entre les parties d'un tout, qui font que ces parties concourent à un même effet. » (*Cf. Dictionnaire historique de la langue française, Op. Cit.*).

laideur. La beauté attire la beauté, et, à l'instar de Gygès, « le bien nommé, — car son nom en lydien signifie *beau* » (*RC*, I^{er}, p. 949), les hommes ne sont pas davantage en reste. Comme celles des femmes, les beautés masculines sont recensées sous forme de modèles conceptuels. Meïamoun, le héros d'« Une nuit de Cléopâtre », est d'emblée catégorisé selon des critères essentiellement physiques, spécifiques à ses origines : « C'était [...] le type égyptien dans toute sa pureté » (*NdC*, I^{er}, p. 742), cependant que Fortunio « est un type vivant de cet idéal viril rêvé par les femmes [...] » (*Fortunio*, I^{er}, p. 622). Il est « le dernier type de la beauté virile, disparue du monde depuis l'ère nouvelle » (*Fortunio*, XX, p. 701), et son incomparable beauté est « supérieure aux perfections de la plus belle femme. » (*Ibid.*). De fait, si les personnages féminins ne sont pas les seuls à exprimer la beauté, c'est toutefois toujours la femme qui sert de référence esthétique. Selon d'Albert, l'homme est par essence abject, et, depuis l'Antiquité païenne, impropre à traduire la beauté :

Mais vous êtes une femme, nous ne sommes plus au temps des métamorphoses ; — Adonis et Hermaphrodite sont morts, — et ce n'est plus par un homme qu'un pareil degré de beauté pourrait être atteint ; — car, depuis que les héros et les dieux ne sont plus, vous seules conservez dans vos corps de marbre, comme dans un temple grec, le précieux don de la forme anathématisée par Christ, et faites voir que la terre n'a rien à envier au ciel ; vous représentez dignement la première divinité du monde, la plus pure symbolisation de l'essence éternelle : — la beauté.
(*MM*, XIII, p. 474).

Aussi la beauté gautierienne est-elle femme : déclinée sur le mode de l'idéal, elle s'apprécie en fonctions de standards exclusivement féminins, selon qu'elle se superpose adéquatement au « patron de [l]a maîtresse idéale [...] » (*MM*, II, p. 280). Elle est aussi précieuse que la laideur est commune. Toutefois, et toujours aux dires de d'Albert, « ce qu'on est convenu d'appeler le beau sexe est diablement laid : sur cent femmes il y en [a] à peine une de passable » (*MM*, II, p. 260) ; en effet, si la femme n'est pas toujours synonyme de beauté⁴¹, le Beau, en revanche, est essentiellement féminin.

⁴¹ Et loin s'en faut d'ailleurs, comme le déplorent les protagonistes : « [...] qu'une femme qui n'est pas belle est plus laide qu'un homme qui n'est pas beau ! » (*MM*, II, p. 260). Ou encore dans *Fortunio* : « Les hommes sont horriblement laids, et les femmes... » (XXVI, p. 725).

1. Une beauté féminine normative

L'expérience inédite entreprise par Madelaine, celle de « voir les hommes, —et de les étudier à fond, avant de donner [s]on cœur à aucun d'eux » (*MM*, X, p. 382), l'amène à réviser son jugement quant à l'esthétique masculine : « Tant que je ne les avais vus que de loin et à travers mon désir, les hommes m'avaient paru beaux [...]. —Maintenant je les trouve du dernier effroyable [...]. Comme leurs traits sont grossiers, ignobles, sans finesse, sans élégance ! quelles lignes heurtées et disgracieuses ! quelle peau dure, noire et sillonnée ! [...] —Quant à ceux dont la forme est un peu moins dégoûtante, ils ressemblent à des femmes mal réussies. —Voilà tout. » (*MM*, XV, p. 492). L'homme, selon elle, ne peut prétendre à la perfection et « n'a pas la beauté comme la femme [...] » (*Ibid.*, p. 496). Dans une logique similaire, cette reconnaissance d'une beauté essentiellement féminine permet en outre à d'Albert de deviner le sexe de la belle travestie, « aux traits trop délicats pour un homme. » (*MM*, V, p. 331). Son postulat, selon lequel « une femme laide est un homme » (*MM*, III, p. 290), se vérifie également dans sa réciproque inverse, qui fait une femme de l'homme beau. Le modèle esthétique, le parangon absolu relève de « cette intéressante moitié du genre humain [...] » (*MM*, II, p. 260). Les descriptions qui flattent les physionomies vont toujours en ce sens, et ce jusqu'à brosser les portraits masculins en termes singulièrement propres au sexe opposé. Dès le premier chapitre des *Roués innocents*, Gautier présente ainsi ses deux protagonistes mâles : d'un côté le baron de Rudolph à « l'expression [...] efféminée » (*Ri*, I, p. 1031) et de l'autre Henri Dalberg « rougi[ssant] comme une jeune fille » (*Ri*, I, p. 1033) ; plus loin, il est même question de son « air de jeune fille déguisée en garçon [...] » (*Ri*, VI, p. 1077). Quelles que soient les incidences du motif dans la narration, et quelles que soient les intrigues, les exemples abondent de références féminines, jusque dans l'Égypte antique du *Roman de la momie* avec ses « jeunes princes, beaux comme des femmes [...] » (*Rdm*, IV, p. 550). Les comparaisons soulignent cette primauté archétypique de la femme sur l'homme, investie d'une autorité normative qui codifie la beauté :

Ahmosis était charmant : son profil ressemblait aux images des dieux taillées par les plus habiles sculpteurs ; ses traits fiers, réguliers égalaient en beauté ceux d'une femme [...].
(*Rdm*, II, p. 529).

La beauté masculine se mesure à la féminité, qui demeure le modèle artistique souverain de l'esthétique gautierienne. Lord Evandale lui-même est d' « une beauté dont on ne pouvait rien dire, sinon qu'elle était trop parfaite pour un homme. » (*Rdm*, « Prologue », p. 488). Afin de signifier véritablement leurs qualités physiques, les hommes sont par principe inscrits dans des portraits féminisés ; dans « Le Pavillon sur l'eau », la frappante ressemblance entre les deux protagonistes fait la physionomie du jeune héros aussi remarquable que celle de la belle Ju-Kiouan :

Mais ce qui [...] étonna [Ju-Kiouan] au plus haut degré, ce fut de voir penchée [...], dans une position pareille à la sienne, une figure qui lui ressemblait d'une telle façon, que si elle ne fût pas venue de l'autre côté du bassin, elle l'eût prise pour elle-même : c'était l'ombre de Tchîn-Sing, et si l'on trouve étrange qu'un garçon puisse être pris pour une demoiselle, nous répondrons que Tchîn-Sing, [...] avait ôté son bonnet de licencié, [...] et n'avait pas encore de barbe [...].
(*Pse*, p. 1128).

C'est à travers la présence féminine que l'écriture exprime la perfection masculine. En 1837, le personnage de « La Chaîne d'or », Ctésias, est également d'une beauté qui l'éloignerait presque de tout sens viril, jusqu'à « sa blanche et délicate épaule, que faisait rougir un baiser de femme un peu trop ardemment appliqué [...]. » (*Cdo*, p. 589). La même année, Fortunio allie quant à lui l'élégance de la femme à la puissance de l'homme, pour exprimer ce « mélange de grâce et de force d'un effet irrésistible [...]. » (*Fortunio*, I^{er}, p. 622). Un an plus tard, Gautier corrige également dans le portrait de Meïamoun ce qui pourrait lui manquer de masculinité :

Meïamoun, fils de Mandouschopsch, était un jeune homme d'un caractère étrange ; rien de ce qui touche le commun des mortels ne faisait impression sur lui [...]. [Q]uoiqu'il eût presque la grâce délicate d'une jeune fille, et que Dionysius, le dieu efféminé, n'eût pas une poitrine plus ronde et plus polie, il cachait sous cette molle apparence des nerfs d'acier et une force herculéenne ; singulier privilège de certaines natures antiques de réunir la beauté de la femme à la force de l'homme.
(*NdC*, III, p. 752).

Les noblesses des deux sexes sont concentrées en un type d'une perfection telle qu'elle séduit jusqu'à la belle Cléopâtre : « [...] elle le trouvait beau. »⁴² (*NdC*, V, p. 765). Une fois encore, l'idéal se réalise dans cette combinaison de grâce et de virilité, réunissant des formes parfois opposées jusqu'à l'extrême : Meïamoun⁴³ « semblait d'une race plus haute, et l'on eût dit le produit de quelque adultère divin. » (*NdC*, III, p. 752). Si la construction périphrastique s'interprète sans peine, la mention littérale du personnage archétypal bisexué ne se rencontre somme toute que rarement dans l'écriture gautierienne, sinon dans le récit du travestissement de Madelaine/ Théodore/ Rosalinde de Maupin.

2. La figure de l'androgynisme gautierien

Il ne sera pas lieu, ici, d'analyser exhaustivement la portée du mythe littéraire dans l'écriture de Gautier, argument qui a déjà suscité un certains nombres d'ouvrages et d'articles⁴⁴, mais d'en considérer les fondements, en ce

⁴² À l'inverse, la virilité démesurée de Juancho n'est tempérée par aucune féminité. Il n'a pas « la douceur de ces petits jeunes gens délicats et minces comme des femmes » (*Militona*, III, p. 1167), et sa « mâle beauté » n'« inspir[e] [...] rien » à Militona : « Tout ce qu'il faisait, et qui aurait dû [la] toucher, augmentait [s]on aversion pour lui. » (*Militona*, VIII, p. 1203).

⁴³ Joseph Savalle analyse ce personnage comme « un être double », « sorte d'hermaphrodite » : tout en contrastes, « il semble être l'incarnation du rêve de beauté de d'Albert (chap. 9). »

Joseph SAVALLE, *Travestis, métamorphoses, dédoublements. Essai sur l'œuvre romanesque de Théophile Gautier*, Paris, Minard, 1981, pp. 107-108.

⁴⁴ Voir les travaux sur l'androgynisme romantique de Frédéric MONNEYRON, notamment sa thèse consacrée à *L'imaginaire androgynisme d'Honoré de Balzac à Virginia Woolf* (Paris IV, 1986), ainsi que *L'androgynisme romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Éditions Ellug, 1994.

Voir également les études de Michel CROUZET, et tout particulièrement « "Mademoiselle de Maupin" ou l'Eros romantique », pp. 2-21, in *Romantisme*, n°8, 1974 ; Pierre ALBOUY, « Le mythe de l'androgynisme dans *Mademoiselle de Maupin* », pp. 600-608, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, juillet-août 1972, (repris dans *Mythographies*, Paris, Corti, 1976, pp. 324-333), ainsi que l'article de Jean-Marie ROULIN, « Confusion des sexes, mélange des genres et quête du sens dans *Mademoiselle de Maupin* », pp. 31-40, in *Romantisme*, n°103, 1999.

qu'ils participent d'une représentation⁴⁵ de l'idéal. L'androgynie symbolise l'unité originelle, l'harmonie des corps masculins et féminins en un tout suprême⁴⁶. Dans ses *Métamorphoses*, Ovide présente ainsi l'histoire d'Hermaphrodite⁴⁷, être parfait car personnification de la beauté pure, né de l'union divine d'Hermès et d'Aphrodite. Salmacis, une naïade, s'éprend du séduisant éphèbe et l'étreint pour se fondre à lui :

« Dieux, ordonnez que jamais rien ne puisse le séparer de moi, ni me séparer de lui ». Les dieux ont exaucé sa prière : leurs deux corps réunis n'en forment plus qu'un seul [...], [ils] ne sont plus deux corps distincts : sous une double forme, ils ne sont ni homme ni femme ; ils semblent n'avoir aucun sexe et les avoir tous les deux.⁴⁸

Cet idéal, c'est à l'évidence l'ambivalence du personnage de Théodore-Madelaine qui l'illustre le plus certainement. Le sous-titre initial du roman explicitait déjà, par extrapolations augurales, une certaine forme d'indétermination, et la nature *double* de l'héroïne éponyme était alors suggérée d'emblée sous la formule *double amour*. Si cette précision disparaît dans l'édition de 1845, le titre n'en demeure pas moins sagace, car Mademoiselle de Maupin ne sera pas plus évoquée sous ce nom que sous ce sexe. C'est seulement au chapitre X, soit à plus de la moitié du récit, que le lecteur retrouve le personnage en titre, dont l'absence lui permettait justement de conjecturer sur sa vraie nature :

⁴⁵ C'est la dynamique inverse qui anime les réflexions de François Kerlouégan pour aller au-delà d'une lecture symbolique, selon laquelle « il s'agit toujours pour l'androgynie de *mimer*, d'*incarner*, de *représenter*. » (Cf. François KERLOUEGAN, « Une relecture de l'androgynie romantique : la quête du genre dans *Fragoletta*, *Sarrasine* et *Mademoiselle de Maupin* », pp. 36-53, in *Insignis*, n°1, mai 2010, p. 39).

⁴⁶ Sur ces considérations, voir *infra* au chapitre suivant.

⁴⁷ François Kerlouégan préfère, aux termes « à connotation positive pour *androgynie*, négative pour *hermaphrodisme* », celui, « à valeur dénotative », de « *bisexuation* » (*Op. Cit.*, p. 40).

Pierre Albouy, quant à lui, marque une distinction similaire entre l'hermaphrodite, « être du manque, du *moins*, de l'incomplétude », et l'androgynie qui « échappe [à la mort], mais *vers le haut*, dans le ciel, dans l'assomption de la plénitude » (*Op. Cit.*, p. 601).

Toutefois, pour le sujet qui nous intéresse, et à l'instar de Michel Brix, nous n'établirons ici pas de différences précises entre ces emplois (Cf. *Éros et littérature. Le discours amoureux en France au XIX^{ème}*, *Op. Cit.*, p. 31).

⁴⁸ Cf. OVIDE, *Métamorphoses*, IV, 258-388.

[...] [J]'avais laissé mon titre de femme [...] : Ci-gît Madelaine de Maupin ; car en effet je n'étais plus Madelaine de Maupin, mais bien Théodore de Sérannes, —et personne ne devait plus m'appeler de ce doux nom de Madelaine.
(*MM*, X, pp. 387-388).

L'ambiguïté sexuelle sous-jacente est toutefois entretenue depuis plusieurs chapitres, notamment par un d'Albert confiant ses illusions d'idéal et son impatience à les voir se réaliser. À son ami Sylvio, il avoue un désir d'aimer plus fort qu'un amour véritable, qu'il se figure comme une fusion des corps digne du récit d'Hermaphrodite :

Si tu savais tout ce que j'ai fait pour forcer mon âme à partager l'amour de mon corps ! [...] Comme l'antique Salmacis, l'amoureuse du jeune Hermaphrodite, je tâchais de fondre son corps avec le mien [...].
(*MM*, III, p. 291).

L'allégorie mythique repose ici sur une inversion des genres, où d'Albert tiendrait lui-même le rôle de la nymphe, et Rosette celui du beau jeune homme. Telle un prélude à son amour pour Théodore, la comparaison inaugure ce que seront par la suite ses interrogations sur sa propre identité sexuelle. Aussi, c'est totalement dérouté par un amour qu'il estime amoral, que le chevalier remet en question jusqu'à sa masculinité, comme pour se défendre de toute apparence d'homosexualité :

—C'est la plus déplorable de toutes mes aberrations, je n'y conçois rien, je n'y comprends rien, tout en moi est brouillé et renversé ; je ne sais plus qui je suis ni ce que sont les autres, je doute si je suis un homme ou une femme, j'ai horreur de moi-même, j'éprouve des mouvements singuliers et inexplicables, et il y a des moments où il me semble que ma raison s'en va, et où le sentiment de mon existence m'abandonne tout à fait.
(*MM*, VIII, p. 364).

Lors que Madelaine travestit son corps de femme pour éprouver les hommes, d'Albert épanche ses regrets inversement similaires : « [...] j'aurais préféré d'être femme ; cette idée m'est toujours venue, lorsque j'avais une maîtresse qui n'était pas laide [...]. » (*MM*, III, p. 290). Dans ses désirs de féminité, le chevalier ne convoite guère le genre opposé que pour expérimenter la perfection physique ; c'est par conséquent moins l'autre sexe que la beauté qu'il métaphorise qui séduit

d'Albert : « [...] j'ai aimé [...] les femmes, pour posséder au moins dans quelqu'une la beauté qui me manquait à moi-même. » (*MM*, V, p. 327).

Pour celui qui n'a jamais désiré autre chose que d'être beau⁴⁹, la perspective d'accaparer la quintessence esthétique détermine l'appétence pour la gent féminine. Selon lui, la femme, en tant que canon exemplaire, est *a priori* seule à même de représenter l'idéal. C'est peut-être encore cette conviction qui l'amène à deviner Madelaine sous Théodore ; d'ailleurs, il ne lui reproche rien d'autre que « d'être trop beau [...] pour un homme » (*MM*, V, p. 331) et pressent sa nature féminine sous le costume masculin⁵⁰. À la vue de Théodore, et avant même qu'il ne soit nommément évoqué dans le récit, il dresse à son ami⁵¹ un portrait singulièrement féminisé du « jeune cavalier » (*MM*, V, p. 331) :

Il est impossible d'avoir meilleure grâce ; [...] bien des femmes lui envieraient sa main et son pied. Le seul défaut qu'il ait, c'est [...] d'avoir des traits trop délicats [...]. —Voilà donc enfin un des types de beauté⁵² que je rêvais réalisé et marchant devant moi ! [...]. —Il est vraiment parfait.
(*MM*, V, pp. 331-332).

⁴⁹ « La seule chose au monde que j'ai enviée avec quelque suite, c'est d'être beau. —Par beau j'entends aussi beau que Pâris ou Apollon. N'être point difforme, [...] cela n'est pas être beau [...]. » (*MM*, V, p. 325).

⁵⁰ Mais il redoute toutefois que la juvénilité ne favorise la confusion sexuelle :

Et pourtant, si mon pressentiment me trompait, si Théodore était réellement un homme, ainsi que tout le monde le croit ! On a vu quelquefois de ces merveilleuses beautés ; —la grande jeunesse prête à cette illusion. [...]
(*MM*, XI, p. 381).

La beauté est dans la jeunesse, et la jeunesse ne différencie guère les deux sexes. L'idée sera à nouveau exploitée en 1846 dans « Le Pavillon sur l'eau » (p. 1128) :

Mais ce qui [...] étonna [Ju-Kiouan] au plus haut degré, ce fut de voir penchée sur la rampe du balcon [...] une figure qui lui ressemblait d'une telle façon, que si elle ne fût pas venue de l'autre côté du bassin, elle l'eût prise pour elle-même : c'était l'ombre de Tchîn-Sing, et si l'on trouve étrange qu'un garçon puisse être pris pour une demoiselle, nous répondrons que Tchîn-Sing, [...] était extrêmement jeune et n'avait pas encore de barbe ; ses traits délicats, son teint uni et ses yeux brillants pouvaient facilement prêter à l'illusion [...].

⁵¹ Le prénom de Silvio ne sera pas communiqué au lecteur avant le chapitre VIII (p. 356).

⁵² Notons ici la construction avec l'emploi de l'article qui, d'indéfini, passera au défini dès la lettre suivante de d'Albert : « Le type de beauté que je rêvais depuis si longtemps, je l'ai rencontré. » (*MM*, VIII, p. 360).

Exagérément beau pour être masculin, le physique de Théodore pose d'emblée le problème du genre⁵³. Le narrateur lui-même, qui fait subitement intrusion aux chapitres VI et VII, parle d'une beauté qui n'a rien de viril : « Le maître était beau comme une femme, —le page beau comme une jeune fille. » (*MM*, VI, p. 333). Derrière un artifice équivoque qu'il traite par prétérition, il va jusqu'à laisser au lecteur la charge de subodorer la mystification ; et, ce faisant, lui révèle en substance les éléments d'une présomption ménagée dans cette optique :

—Le lecteur en pensera ce qu'il voudra ; ce sont de simples conjectures que nous lui proposons : nous n'en savons pas là-dessus plus que lui, mais nous espérons en apprendre davantage dans quelque temps, et nous lui promettons de le tenir fidèlement au courant de nos découvertes.
(*MM*, VI, p. 334).

Plus avant, en reprenant la parole à d'Albert, il confirme les dires *subjectifs* de son personnage, et ratifie son jugement relatif à la beauté d'un Théodore séduisant les deux sexes : « Il y avait dans toutes ses façons un charme si vainqueur, une grâce si naturelle, quelque chose de si doux et de si fier que les hommes mêmes y étaient sensibles. » (*MM*, VII, p. 350). Le type de perfection absolue serait androgyne, et, « pour un adorateur exclusif de la forme » tel que d'Albert, il n'est en outre pas d' « incertitude plus aimable » (*MM*, IX, p. 378) :

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 réciproquement [...].
(*MM*, IX, p. 378).

L'hermaphrodite représente l'idéal, « l'une des chimères les plus ardemment caressées de l'antiquité idolâtre » (*Ibid.*) : par sa nature ambivalente, à la fois

⁵³ Cette question du genre est notamment au centre de l'article de François Kerlouégan (« Une relecture de l'androgynie romantique : la quête du genre dans *Fragoletta*, *Sarrasine* et *Mademoiselle de Maupin* », *Op. Cit.*, pp. 50-51) :

Les différentes options de genre choisies par Madeleine ne l'ayant été que le temps de leur performance, elle est contrainte de prendre congé de d'Albert. La disparition de Madeleine (du récit autant que de l'existence de d'Albert et de Rosette) confirme l'impossible survie sociale de la bisexualité, condamnée à la chimère et à l'idéal. La mise en genre n'aboutit pas, ou en tout cas en dehors de l'espace du roman.

« Pâris et Hélène » (*Ibid.*), il éveille les passions tant chez l'homme que chez la femme⁵⁴. Cette fascination pour l'androgynie opère jusque dans la vie personnelle de Gautier qui, selon Mario Praz, « s'extasiait sur la délicieuse, piquante ambiguïté de la danseuse Fanny Elssler »⁵⁵, mais elle intervient également dans ses poèmes, et notamment dans « *Contralto* » d'*Émaux et Camées*⁵⁶. Bien que le terme définisse la plus grave, et donc la plus *masculine* des voix de femmes, le titre de ce dernier est ici encore une référence féminine, comme un hommage à la voix d'Ernesta Grisi. Il en est de même dans son roman, où la nature véritable du personnage est dès l'abord revendiquée comme féminine ; pour d'Albert comme pour son auteur, l'hermaphrodite serait avant tout femme :

—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 *Métamorphoses*.
(*MM*, IX, p. 379).

L'androgynie correspond à la fois à la beauté masculine, célébrée dans l'Antiquité mais caduque aujourd'hui pour l'écrivain, et à la beauté féminine qu'il estime seule

⁵⁴ Cf. Michel BRIX, *Éros et Littérature, Op. Cit.*, p. 106.

⁵⁵ Mario PRAZ, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^{ème}, le romantisme noir*, Traduction de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Tel Gallimard, 1998, p. 274.

Cf. *Le Messager*, 4 mai 1838 (in Théophile GAUTIER, *Œuvres complètes, Critique théâtrale*, Tome 1, 1835-1838, Texte établi, présenté et annoté par Patrick Berthier avec la collaboration de François Brunet, Honoré Champion, 2007, p. 804) :

Si Mlle Elssler ressemble à autre chose qu'à elle-même, c'est assurément au fils d'Hermès et d'Aphrodite, à l'androgynie antique, cette ravissante chimère de l'art grec.

Ses bras admirablement tournés sont moins ronds que des bras de femme ordinaire, plus potelés que des bras de jeune fille ; leur linéament a un accent souple et vif qui rappelle les formes d'un jeune homme merveilleusement beau et un peu efféminé comme le Bacchus indien, l'Antinoüs ou la statue de l'Apolline ; ce rapport s'étend à tout le reste de sa beauté que cette délicieuse ambiguïté rend plus attrayante et plus piquante encore. Ses mouvements sont empreints de ce double caractère ; à travers la langueur amoureuse, la passion enivrée qui ploie sous le vertige du plaisir, la gentillesse féminine et toutes les molles séductions de la danseuse, on sent l'agilité, la brusque prestesse, les muscles d'acier d'un jeune athlète. Aussi Mlle Elssler plaît-elle à tout le monde, même aux femmes qui ne peuvent souffrir aucune danseuse.

⁵⁶ Où il apprécie et souligne l'équivoque vocale :

Que tu me plais, ô timbre étrange,
Son double, homme et femme à la fois
Contralto, bizarre mélange
Hermaphrodite de la voix !

Cf. *Œuvres poétiques complètes, Op. Cit.*, p. 471.

pertinente⁵⁷. La synthèse du masculin et du féminin, celle-là même que manifeste la figure de l'hermaphrodite, n'est en définitive pas convaincante : seule la femme est à même d'exprimer la beauté. Dès 1829, la *Fragoletta* de Latouche⁵⁸ apparaissait dotée de caractéristiques anatomiques propres aux deux genres. Chez Gautier, en revanche, Madelaine n'est pas bisexuée : elle est véritablement une femme, *mademoiselle* dès le titre, mais d'une beauté telle qu'elle se fait idéale aussi bien pour d'Albert que pour Rosette. Ce que le chevalier apprécie en Théodore-Madelaine, ce n'est pas la proportion égale de l'un et de l'autre sexe ; considérant que la beauté est femme⁵⁹, c'est à la part féminine de l'héroïne qu'il s'attache le plus : « Cette beauté excessive, même pour une femme, n'est pas la beauté d'un homme, fût-il Antinoüs, l'ami d'Adrien ; fut-il Alexis, l'ami de Virgile. —C'est une femme, parbleu, [...]. » (*MM*, IX, p. 366).

À y regarder de plus près chez Gautier, le récit reste celui d'un travestissement : l'hermaphrodite est uniquement suggéré comme représentation idéale, sans n'être jamais évoqué comme réalité physiologique⁶⁰. Dès que le genre de la belle éponyme est établi, c'est pour mieux être contredit par la suite ; derrière Théodore, se suppose Madelaine, puis derrière Rosalinde, Théodore : la femme est

⁵⁷ C'est à une conclusion similaire qu'arrive également Pierre Albouy dans son article consacré au « mythe de l'androgynie dans *Mademoiselle de Maupin* » : « Le Beau idéal est-il la synthèse de la beauté féminine et de la beauté masculine ? Non, puisque seules les femmes sont belles et que Madeleine de Maupin est une femme ; oui, puisque cette femme se déguise en homme et que, pour les Anciens en tout cas, la beauté pouvait être masculine et s'épanouir dans l'hermaphrodite. »

Pierre ALBOUY, « Le mythe de l'androgynie dans *Mademoiselle de Maupin* », *Op. Cit.*, p. 603.

⁵⁸ Michel Crouzet s'est notamment intéressé à l'influence de ce roman, notant que « c'est de lui que date le grand thème de l'Androgynie dans le romantisme français. » (Michel CROUZET, « Monstres et merveilles : poétique de l'Androgynie. À propos de *Fragoletta* », pp. 25-42, in *Romantisme*, n°45, 1984, p. 25).

⁵⁹ Évidence de l'œuvre gautierienne, que Pierre Albouy souligne également :

Théodore est, très tôt, d'emblée même, vu(e) et aimé(e) comme la femme qu'il est [...]. La beauté de l'hermaphrodite, supérieure à la beauté masculine, dépasserait-elle donc aussi la beauté féminine elle-même ? [...] d'Albert n'hésite pas à rabaisser la délicate beauté de Méléagre le beau chasseur et de Bacchus l'efféminé, au profit de la beauté féminine. C'est qu'après le paganisme [...], les femmes seules conservent et représentent la beauté. La beauté, aujourd'hui, la beauté, pour Gautier et dans *Mademoiselle de Maupin*, est féminine. [...] seules les femmes sont belles.

Pierre ALBOUY, *Op. Cit.*, p. 602.

⁶⁰ Pierre Albouy note ainsi que « Madeleine de Maupin n'est ni un hermaphrodite ni un androgynie ; c'est une femme travestie, et une femme dont la féminité est singulièrement plus indiquée et soulignée que l'ambiguïté qui aurait dû être son trait principal. » Cf. Pierre ALBOUY, *Op. Cit.*, p. 601.

déguisée en homme, lui-même déguisé en femme, représentation de représentation dans une pièce qui n'aura jamais qu'une Générale sans Première. Cette redondance du paraître, doublée par la mise en abîme et l'intertextualité shakespeariennes⁶¹, finit par s'annuler pour dénoncer l'illusion théâtrale. L'identité véritable de l'héroïne sera révélée derrière le masque de *Comme il vous plaira*, dont le titre même ouvre le champ des interprétations. Modélisée dans la dualité de l'être, Mademoiselle de Maupin n'est cependant pas dupe de « cette double nature » (*MM*, XV, p. 505) comme de son incapacité à sommer les deux sexes de manière accomplie :

S'il me reprend jamais fantaisie d'aller chercher mes jupes dans le tiroir [...], 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 suis d'un troisième sexe à part [...] : 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'eux.

[...] je ne pourrai jamais aimer complètement personne ni homme ni femme ; [...] Si j'avais un amant, [...] je sens que je ne serais contentée qu'à demi [...].
(*MM*, XV, p. 505).

Cette expression d'un « troisième sexe » se retrouvera plus tard sous la plume de Balzac, mais dans un sens sensiblement différent⁶² : l'auteur de *Splendeurs et misères des courtisanes* l'emploie comme une métaphore du terme argotique *tante*, relatif à l'homosexualité masculine⁶³ ; chez Gautier en revanche, celui-ci serait éventuellement *bi-sexué* et *bi-sexuel* certes, mais en définitive toujours hétérosexuel, parce que systématiquement dans l'attirance du sexe opposé⁶⁴. L'idéal « serait d'avoir tour à tour les deux sexes [...] : —homme aujourd'hui,

⁶¹ Cf. Marc EIGELDINGER, « L'intertextualité dans les récits de Gautier », pp. 71-86, in *Mythologie et intertextualité, Op. Cit.*, 1987.

⁶² Cf. *Splendeurs et misères des courtisanes*, chapitre X. Si d'aucuns s'interrogent sur la paternité balzacienne de l'expression, elle apparaît chez Gautier des années avant la publication du roman d'Honoré de Balzac, qui s'étendra sur neuf ans (1838-1847).

⁶³ En fait d'homosexualité, il ne sera finalement question chez Gautier que de sous-entendus saphiques :

—L'idée de la similitude de sexe s'effaçait peu à peu pour ne laisser subsister qu'une vague idée de plaisir ; mes regards se voilaient, mes lèvres tremblaient, et, si Rosette eût été un cavalier au lieu d'être ce qu'elle était, elle aurait eu, à coup sûr, très bon marché de moi.
(*MM*, XII, p. 461).

⁶⁴ « Quel dommage que ce soit un homme, ou quel dommage que je ne sois pas une femme ! » (*MM*, V, p. 331).

femme demain » (*MM*, XV, p. 505), et donc d'entretenir alternativement des relations avec l'un ou l'autre. Ce « troisième sexe » exprime ainsi la perfection universelle, puisqu'il séduit aussi bien les hommes que les femmes. Proche de l'androgynie, l'ange symbolise également l'union des sexes ; à propos de la toile de Prud'hon, *L'Assomption de la Vierge*, Gautier recourt à la même formule pour évoquer le « charme indicible » des « anges qui entourent la Vierge » : « Prud'hon », écrit-il, « comme les Grecs pour l'Hermaphrodite, a su fondre dans leur beauté toutes les grâces du jeune homme et de la jeune fille et créer, pour ainsi dire, un troisième sexe plus parfait que les deux autres. »⁶⁵

3. Les physionomies angéliques

« Posséder [la beauté] », confie d'Albert, « cela n'est possible qu'aux anges et aux femmes » (*MM*, IX, p. 366) ; s'il établit tout d'abord une distinction entre la beauté angélique et la beauté féminine, il ne tardera toutefois pas à les assimiler l'une à l'autre, considérant la femme comme « la reine de la création » (*MM*, IX, p. 378), et embrassant le parti des « peintres qui veulent flatter les anges [et] leur donnent des figures de femmes [...] »⁶⁶ (*Ibid.*). La querelle byzantine sur le sexe des anges trouve à l'évidence chez ce dernier un partisan rallié à la nature féminine⁶⁷, et Gautier de faire à l'avenant ses belles protagonistes angéliques. L'ange est précisément au centre de son premier récit dans le prénom explicite de l'héroïne. Dans le second tome du recueil *La Peau de tigre*⁶⁸, le conte porte en effet pour titre « Angéla », qu'il perdra de nouveau dans l'édition augmentée de Michel Lévy frères en 1866. Aussi, s'adressant à elle, le jeune Théodore de « La Cafetière »

⁶⁵ Théophile GAUTIER, *Guide de l'amateur au Musée du Louvre*, Paris, G. Charpentier Éditeur, 1882, p. 19.

⁶⁶ Le jugement de Madelaine est quant à lui tranché d'emblée : « [...] les hommes [...] sont bien loin d'être des anges. Ils auraient beau se coller des plumes à l'omoplate et se mettre sur la tête une gloire de papier doré, je les connais trop pour m'y laisser tromper. » (*MM*, XV, p. 495).

⁶⁷ Sentiment répandu alors par les romantiques qui mythologisent l'ange en femme. On pense notamment à Alfred de Vigny et son *Eloa ou la sœur des anges* (1824).

⁶⁸ Trois volumes parus en 1852 chez Hippolyte Souverain.

semble n'user que d'un diminutif affectueux qui passerait pour une marque d'intimité :

— [...] [Il] n'y a plus qu'un fauteuil, et nous sommes deux.
— Qu'est-ce que cela fait, mon bel ange ? Je vous prendrai sur mes genoux.
(« La Cafetière », II, p. 8).

Le premier *ange* de Gautier est donc également son premier personnage féminin⁶⁹. Sa beauté diaphane préfigure celle de Clarimonde (« La Morte amoureuse »), de Musidora (*Fortunio*), ou d'Alicia (*Jettatura*), jusqu'à la consécration de *Spirite* en 1865. Plus de trente ans séparent les descriptions respectives d'Angéla et de Spirite, au terme desquels les doctrines diffusées par Allan Kardec réalisent la communion *post-mortem* des êtres. Le titre de la nouvelle fantastique, originellement formé par l'anglicisme *spirit*⁷⁰, perdra finalement sa forme neutre avec l'adjonction du -e final féminisant. Spirite répond ainsi aux interrogations de d'Albert : « [...] —votre idéal est-il un ange, une sylphide ou une femme ? Hélas ! c'est un peu de tout cela, et ce n'est pas cela. » (*MM*, II, p. 264). Quelques trente ans plus tard, la belle éponyme du récit de 1865 fait l'objet de toutes sortes de comparaisons relatives à un même champ lexical. Elle est « cet ange, cette sylphide, cette âme, cet esprit dont [Guy de Malivert] ignorait encore l'essence, et qu'il ne savait à quel ordre immatériel rattacher. » (*Spirite*, V, p. 1143). L'épilogue heureux rompt radicalement avec les conclusions tragiques auxquelles Gautier avait habitué son lecteur, et « l'ange d'amour » (*Spirite*, XVI, p. 1230) final, à la fois Spirite et Malivert, symbolise la communion idéale des principes féminins et masculins ébauchée dans *Mademoiselle de Maupin*.

Quant aux récits qui jalonnent l'œuvre, ils n'échappent pas davantage à l'immixtion du motif ; la comtesse Prascovie Labinska est à plusieurs reprises modélisée sous la forme d'un ange⁷¹ devant un Octave « ébloui, extatique et

⁶⁹ À noter que, si le prénom du protagoniste n'est pas sans rappeler l'un de ceux des maîtres fantastiques allemands, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Angéla porte le même que l'héroïne hoffmannienne du « Bonheur au jeu ».

Cf. Pierre-Georges CASTEX, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, p. 217 sqq.

⁷⁰ Cf. *HOTG*, II, p. 311.

⁷¹ Cf. *Avatar*, II, p. 328 : « [...] on eût dit un ange se détachant en clair sur un soleil ». Plus loin, elle « appar[âit] comme un ange blanc [...] foudroyant le mauvais esprit » (IX, p. 376),

stupide » (*Avatar*, II, p. 328), et Militona est d'une telle candeur qu'elle ne saisit pas tout de suite le madrigal d'Andrès sur sa beauté angélique :

— [...] Tout à l'heure ce noir escalier devait ressembler à l'échelle de Jacob⁷².
— Pourquoi ? demanda Militona avec la plus parfaite naïveté [...].
— Parce qu'il en descendait un ange, répondit Andrès en attirant à ses lèvres une des mains de Militona [...].
(*Militona*, VIII, p. 1201).

Cet escalier suppose la présence de l'ange, étymologiquement *messenger* entre les dieux⁷³ et les hommes, car comme le précise d'Albert, « l'échelle de Jacob ne peut être montée que par les anges ! » (*MM*, II, p. 267). Symbole de transition entre la terre et le ciel, il mène « dans le frais paradis habité par Militona » (*Militona*, V, p. 1180), et sera maintes fois parcouru par la belle « qui monte en sautillant les degrés rompus avec toute l'élasticité d'un jarret de dix-huit ans ; [qui] nage déjà dans la lumière des étages supérieurs » (*Militona*, III, p. 1163), lors même que Feliciano éprouve quelque abattement parvenue à son sommet : « Comme c'est haut ! j'ai cru que je n'aurais jamais assez de respiration pour arriver. » (*Militona*, IX, p. 1208). Mais le paradis, chez Gautier, a toujours son pendant antinomique, comme l'ange s'accompagne inévitablement du démon : au « paradis terrestre » (*Militona*, XI, p. 1229) où évoluent Andrès et Militona, se mesure l'enfer de la situation de Juancho, qui se range du côté des martyrs⁷⁴.

Aussi convient-il de mentionner, chez Gautier, deux types d'expressions angéliques : à l'ange-femme fait face un démon-homme, ou réciproquement le succube se fait tentatrice pour le personnage. Dans ce second cas de figure, la femme se substitue au mâle viril pour se faire entreprenante et audacieuse quand,

avant que la métaphore ne se poursuive derechef au chapitre suivant, faisant le front de la belle « pur comme celui d'un ange » (X, p. 381).

⁷² Cf. Genèse, XXVIII : 12.

⁷³ Entendu dans son sens plurireligieux :

La croyance aux anges, c'est-à-dire à des êtres supérieurs à la nature humaine, n'est pas particulière au judaïsme et au christianisme ; elle tient une grande place dans les théories religieuses de l'Inde, de la Chine, de l'Égypte et de la Perse ; en un mot, c'est une des croyances sur lesquelles la tradition générale de l'humanité montre le plus d'accord.

Cf. *Grand dictionnaire universel du XIXème siècle*.

⁷⁴ Cf. Jean-Claude Fizaine (*Pléiade*, I) : « Après le paradis [...], son envers de ténèbres : de l'autre côté du Darro, les cavernes misérables où habitent les bohémiens [...]. Après la splendeur de la vie, la mort [...]. » (p. 1571).

à l'inverse, certaines héroïnes brillent de pureté et d'innocence. L'ingénue du *Capitaine Fracasse* est un « ange de beauté et de vertu » convoité par Vallombreuse, « ce damné seigneur, beau comme un ange et méchant comme un diable [...] » (*CF*, XV, p. 970). Dans une perspective similaire, Paul d'Aspremont invective contre lui-même : « [...] je suis donc un assassin, un démon, un vampire ! je tue cet être céleste [...] » (*Jettatura*, XI, p. 462). Il est « en proie aux puissances de l'enfer, et le mauvais ange regard[e] par ses prunelles ! » (*Ibid.*). En outre, « son amour donn[e] la mort » (*Ibid.*) à Alicia Ward⁷⁵, « une délicieuse jeune fille, une créature céleste ; un ange de Thomas Moore ! » (*Jettatura*, VII, p. 436). Les métaphores angéliques s'entendent non seulement en termes de beauté, mais également en termes de pureté. C'est en ce sens que Romuald éprouve un état de plénitude spirituelle « qui touchait presque à l'extase » (*Ma*, p. 526) : après avoir « passé la nuit en prières » confie-t-il, « Je me croyais un ange [...] » (*Ibid.*). À la page suivante, l'apparition de Clarimonde est vécue par l'homme d'église comme « une révélation angélique » (*Ma*, p. 527) :

Je ne sais si la flamme qui les illuminait venait du ciel ou de l'enfer, mais à coup sûr elle venait de l'un ou de l'autre. Cette femme était un ange ou un démon, et peut-être tous les deux ; elle ne sortait certainement pas du flanc d'Eve, la mère commune.

(*Ma*, pp. 527-528).

C'est ici la complexité du personnage qui séduit le narrateur. La beauté ainsi représentée n'est pas plus humaine que triviale : angélique ou démoniaque⁷⁶, elle est en tout état de cause *extra-ordinaire*. Le désir qu'elle suscite répond de son éternité ; car, chez Gautier, la femme n'est éternelle que parce qu'elle est éternellement désirable.

⁷⁵ Son nom même trahit déjà une certaine fragilité, *ward* pouvant être traduit par *pupille*, *enfant*.

⁷⁶ Cette beauté oxymorique n'est pas sans évoquer celle du maître chanteur dans « Le Chevalier double » : « L'étranger était beau comme un ange, mais comme un ange tombé [...] » (*Cd*, p. 843).

II. Mécanique(s) désirante(s),

Puisqu'il n'aspire qu'à la représentation de la beauté, et puisqu'il ne saurait en être autrement dans l'esprit de l'esthète, l'art condamne formellement toute entreprise inesthétique ; au point que pour d'Albert, le peintre sacrilège qui ne se plierait pas à cette discipline essentielle devrait se voir condamné pour « crime de lèse-peinture » (*MM*, V, p. 325). L'art est majesté et inspire la révérence : il « ennoblit », écrit Gautier, « tout ce qu'il touche »⁷⁷. Aussi, l'art ne traitant que le beau, cette analogie entre une aristocratie de la beauté et une aristocratie de l'art propose une piste intéressante dans la perspective d'une métalecture⁷⁸ de l'idéal gautierien. Il s'agira de croiser l'œuvre et l'écrivain, l'art et l'artiste, afin de mettre les principes amoureux en regard de la quête impossible du beau. Dans un article intitulé « Le dandysme littéraire après 1830, ou la badine et le parapluie », José-Luis Diaz s'enquiert de l'image aristocratique de l'artiste au XIX^e, de son émergence et de son influence sur les milieux intellectuel et artistique : « Alors que l'écrivain », écrit-il, « s'était longtemps défini dans un rapport polémique plus ou moins virulent avec la noblesse [...], il va se prendre désormais pour un aristocrate, voire le seul aristocrate digne des temps modernes. »⁷⁹ Gautier parle au reste de la création comme d'une « précieuse faculté [...] [qui] n'appartient qu'aux

⁷⁷ Théophile GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 5^{ème} série, *Op. Cit.*, p. 146.

⁷⁸ Théoricien de l'imaginaire, Christian Chelebourg propose la définition suivante :

Métalecture : Dans son développement, l'écriture prend volontiers une dimension auto-commentative. En d'autres termes, elle porte témoignage des processus à l'œuvre dans son engendrement et plus particulièrement dans sa logogenèse. La métalecture interprète ces passages comme autant de métalepses et reconstitue, à partir de leur logique interne, la dynamique de l'imaginaire en œuvre dans le travail de singularisation inhérent à la réparation narcissique.

Christian CHELEBOURG, « Petit lexique de poétique du sujet à l'usage des critiques soucieux d'étudier l'imaginaire de l'auteur », in *Image [&] Narrative*, [e-journal], 2009, article en ligne disponible sur :

http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l_auteur_et_son_imaginaire/Chelebourg.htm (consulté le 11.03.13).

⁷⁹ José-Luis DIAZ, « Le dandysme littéraire après 1830, ou la badine et le parapluie », pp. 31-47, in *Romantisme*, n°72, 1991, p. 31.

organisations d'élite [...]. »⁸⁰ À l'aristocratie de l'intelligence et de l'artiste se mêle une véritable « aristocratie de la beauté [qui] succèd[e] à l'aristocratie du blason »⁸¹ : la noblesse devient esthétique, et la beauté supplante la naissance. Pareille confusion pourrait ainsi justifier du traitement des personnages gautieriens : reines et princesses, marquises et comtesses⁸², se partagent les récits parmi de non moins respectables homologues masculins. L'écriture proscrit catégoriquement toute forme de laideur et, partant, de médiocrité. La beauté représente un passe-droit absolu, aristocratique le cas échéant, et la noblesse s'entend moins comme une distinction sociale que physique : le fait est, chez Gautier, que la beauté de certaines roturières les promeut d'emblée aristocrates. J. M. Milner avait déjà observé cette forme de *dandysme esthétique* à partir des réflexions de d'Albert :

[...] Le luxe et la richesse sont deux éléments indispensables au bonheur du dandy esthétique. D'abord parce qu'ils rehaussent la beauté et ensuite parce que le luxe est en lui-même une source de beauté et parce que la richesse représente l'indépendance, la liberté de suivre ses caprices et le pouvoir de réaliser ses rêves. [...] La femme idéale de Gautier ne portera donc que des robes de soie, de velours ou de riche brocart [...]. Il convoite une reine ou une impératrice, non pas en tant que reine ou impératrice, mais parce que seule une reine ou une impératrice peut s'entourer de toute la splendeur si nécessaire au contentement de Gautier.⁸³

Cette réflexion vaut ici pour *Mademoiselle de Maupin* en particulier, mais peut également s'appliquer à l'œuvre d'une manière plus générale. La beauté, envisagée comme la distinction absolue sur l'échelle des valeurs, « fait que tout vous sourit et vous accueille [...] » (*MM*, V, p. 327). Elle justifie à elle seule un nombre considérable de distinctions supplémentaires : « La femme aimée », poursuit J. M. Milner, « sera donc riche, élégante et, surtout, belle —belle au-delà de toute imagination, de toute possibilité. La beauté qu'il cherche est une beauté impossible ; c'est une chimère. »⁸⁴ Idéale, elle est intrinsèquement inaccessible ;

⁸⁰ Théophile GAUTIER, *Revue de Paris*, 18 avril 1841.

⁸¹ José-Luis DIAZ, *Idid.*, p. 33.

⁸² Voir respectivement « Une nuit de Cléopâtre », « Le Roi Candaule » ; « Le Pied de momie », « La Mille et Deuxième Nuit » ; « Omphale », *Jean et Jeannette ; Avatar, Le Capitaine Fracasse*, ou la belle Mme d'Ymbercourt de *Spirite*.

⁸³ J.M. MILNER, « Théophile Gautier et le dandysme esthétique », pp. 128-136, in *Studies in French Language, literature and history*, Cambridge University Press, 1949, pp. 131-132.

⁸⁴ *Ibid.*

désirer la belle femme, c'est comme rechercher la beauté : la quête porte en elle son inexorable échec. Or, le désir repose sur une mécanique huilée que la satisfaction viendrait gripper ; la notion de privation est indissociable de celui-ci : désirer, c'est originellement « constater l'absence »⁸⁵, c'est éprouver ce manque nécessaire.

1. Prospérité et esthétique : Jalons narratifs

« Être beau, [...] quel don splendide et magnifique ! » (*MM*, V, p. 327) : ces considérations esthétiques, à l'initiative desquelles un d'Albert qui tient en grande estime cette disposition naturelle, sont de première importance dans l'œuvre gautierienne⁸⁶. Plus avant dans le roman, Madelaine de Maupin a sur ce point une opinion tout à fait analogue, considérant également « la beauté » comme un « don magnifique et royal. » (*MM*, XV, p. 496). La souveraineté est plastique, et, pour d'Albert le premier, la beauté s'harmonise avec une certaine forme d'aristocratie :

—Aussi, dans mes rêveries, je me suis donné pour maîtresse bien des reines, bien des impératrices, bien des princesses, bien des sultanes, bien des courtisanes célèbres, mais jamais des bourgeoises ou des bergères ; [...]. Je trouve que la beauté est un diamant qui doit être monté et enchâssé dans l'or. Je ne conçois pas une belle femme qui n'ait pas voiture, chevaux, laquais et tout ce qu'on a avec cent mille francs de rente : il y a une harmonie entre la beauté et la richesse. L'une demande l'autre [...].
(*MM*, I, p. 257).

Cette étroite communion, où l'esthétique est indissociable de l'apparat, se traduit généralement chez Gautier par des choix d'écriture formels, faisant ses héroïnes aussi privilégiées physiquement que socialement. L'harmonie entre la condition

⁸⁵ Cf. *Dictionnaire historique de la langue française, Op. Cit.*, « Désirer », p. 1053 :

[...] Le verbe latin signifie littéralement « cesser de contempler (l'étoile, l'astre) », d'où moralement « constater l'absence de », avec une forte idée de regret.

L'idée première de « regretter l'absence » a tendu à s'effacer derrière l'idée [...] de « chercher à obtenir, souhaiter » [...].

⁸⁶ Un rapide calcul statistique explicite cette réflexion : le champ lexical de la beauté est omniprésent, quand la laideur est quasiment absente de l'écriture.

physique et les titres nobiliaires, double consécration qui supériorise les personnages, assoit l'autorité de ces nantis qui, campés dans un quotidien fastueux, voient leurs envies satisfaites sitôt exprimées. Imbus de ces prérogatives, l'insuccès leur est si parfaitement inconnu qu'ils ne peuvent appréhender l'échec de leurs entreprises galantes ; or l'échec, précisément, crée le manque qui détermine le désir. Pour avoir trop versé dans l'excès, ces sujets écrasants de supériorité sont condamnés au blasement et à l'ennui que seule peut conjurer l'insatisfaction immédiate du désir, celle-là même qui suscite la découverte amoureuse. Les récits s'étendent longuement sur leurs distinctions esthétiques, essentielles dans la poétique de l'auteur, pour mieux souligner leur désarroi face à leur première déconvenue : lorsque leurs charmes se révèlent inopérants, leur consternation se mesure à leur naturel *a priori* irrésistible, et leurs interrogations fondées mettent en évidence le cheminement tortueux du désir. Forts de leur domination, qui plus est à juste titre, certains d'entre eux s'infatuent au point de présumer outre mesure de leurs pouvoirs. C'est pourquoi l'auteur souligne instamment les qualités de ses personnages : cette manœuvre lui permet d'enclencher la mécanique désirante, fondée sur une nouveauté qui infirme leurs habitudes présomptueuses ; cette nouveauté, c'est le désir insatisfait. Gautier met ainsi l'accent sur les fondements mêmes de la construction du désir, et du désir parfait car inentamé, éternellement prorogé ou éconduit : le désir de l'impossible. Loin d'être éculé, le poncif se révèle au contraire fondamental dans la poétique de l'écrivain. Ce dernier se distingue de l'amour triangulaire lié au désir mimétique, théorisé par René Girard, et selon lequel « nous ne choisissons que des objets désirés par un autre »⁸⁷ ; chez Gautier, le médiateur girardien n'est pas nécessairement le modèle à imiter⁸⁸ : il est l'obstacle qui entrave une mécanique linéaire du désir.

⁸⁷ René GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, Le Livre de poche, Collection Pluriel, 1978, p. 18.

⁸⁸ Ce triangle amoureux est notamment doublement illustré dans *Les Roués innocents* ; par Amine, d'une part : « Dalberg, amoureux d'elle et libre, ne lui eût rien inspiré ; amoureux d'une autre, il lui paraissait l'homme le plus séduisant » (*Ri*, IV, p. 1058), par Rudolph Hubner, d'autre part, « envieux de Dalberg comme l'eunuque l'est du sultan, le critique du poète, la vieille femme de la jeune fille et le pauvre du riche. » (*Ri*, V, p. 1074).

1. Aristocratie —réelle ou imaginaire— de la beauté

La beauté distingue l'ensemble des personnages gautieriens ; masculins ou féminins, ils sont d'une attraction sans pareille corroborée par l'approbation collective. Leur amour propre repose sur des prétentions fondées qui les amènent à présumer de leur influence ; ainsi du duc de Vallombreuse, qui « se pique » de connaître « à merveille les théories et stratagèmes d'amour » (*CF*, VIII, p. 814) ; de l'« irrésistible » (*Fortunio*, XI, p. 660) Musidora, pour laquelle le seigneur Fortunio ne représente qu'un défi supplémentaire qu'elle se propose volontiers de relever tant elle « [est] sûre du succès » (*Fortunio*, IV, p. 635), ou encore d'Amine, la forte personnalité des *Roués innocents*, dont les histoires personnelles attestent les bonnes fortunes. Cette dernière sait combien sa beauté subjugué les foules et comme les soupirants se pressent autour d'elle :

— [...] Regardez comme tout le monde m'admire ; il suffit d'une étincelle tombée de mes yeux, au hasard, pour allumer une flamme qui ne s'éteint pas. Les plus beaux, les plus illustres, les plus riches se précipiteraient pour ramasser mon mouchoir. Voyez comme toutes ces [...] femmes [...] tâchent de détourner l'attention de leurs amants ; elles savent bien que si je les voulais à mes pieds, avant une heure ils y seraient.
(*Ri*, VII, pp. 1086-1087).

En l'occurrence, son succès auprès du sexe opposé fait la preuve de ses charmes et lui confère une assurance exceptionnelle. Comme nombre de ses pairs en beauté dans les récits de Gautier, sa plastique parfaite constitue un motif suffisant pour exercer un ascendant sur les autres, au point qu'elle affiche une superbe audacieuse, et se targue de conquérir les cœurs les plus inaccessibles. Au reste, obtenir ses faveurs est un privilège jaloué, et sa seule compagnie un facteur de satisfaction : « Cette place près de moi [...] vous rend l'objet de l'envie générale. Chaque homme se dit : "Heureux Dalberg !" » (*Ri*, VII, p. 1087). Ces personnages si convoités d'ordinaire ne sauraient de fait concevoir un refus. Leurs prétentions sont à la hauteur de leurs performances en fait de séduction et de charisme. Dans *Militona*, Juancho subjugué les foules par sa bravoure et fascine les femmes par sa beauté :

Il y a tant de belles filles en Espagne qui ne demanderaient pas mieux que de me voir à leurs genoux ! Quand je parais dans l'arène, plus d'un cœur palpite sous une jolie gorge ; plus d'une main blanche me salue d'un signe amical. Que de Sévillanes, de Madrilènes et de Grenadines m'ont jeté leur éventail, leur mouchoir, la fleur de leurs cheveux, la chaîne d'or de leur cou, transportées d'admiration pour mon courage et ma bonne mine !
(*Militona*, X, p. 1217).

Ces débordements de passion assoient son influence et concourent à bâtir solidement sa propre estime de lui-même. Quelques dix ans plus tard, dans *Le Roman de la momie*, l'autorité de Pharaon inspire viscéralement la vénération, et sa majesté solennelle fait l'admiration générale :

« Toutes ces maisons renferment des êtres dont mon aspect fait courber le front dans la poussière, et pour qui ma volonté est un ordre des dieux. Lorsque je passe sur mon char d'or ou dans ma litière portée par des oëris, les vierges sentent leur sein palpiter en me suivant d'un long regard timide ; les prêtres m'encensent avec la fumée des amschirs ; le peuple balance des palmes ou répand des fleurs [...].
(*Rdm*, X, p. 590).

Sa personne est révérée et idolâtrée comme l'exige son ascendant divin. La belle éponyme d'« Une nuit de Cléopâtre » évoquait déjà la nature céleste de sa condition : « Les rayons de [l]a couronne sidérale éblouissent les yeux et le cœur [...]. Une reine, [...] c'est une figure auguste et sacrée [...]. » (*NdC*, II, p. 749). Le crédit dont jouit la dernière reine d'Égypte est d'autant plus indéniable qu'il est historique. Empruntant aux dieux leurs pouvoirs, Pharaon ou Cléopâtre, et plus encore que tout autre personnage de Gautier, prennent de l'empire sur le commun des mortels et les plient à leurs moindres volontés. Pareille préséance n'est d'évidence pas fortuite dans le processus narratif : il s'agit pour l'auteur de mettre en place les assises de sa mécanique désirante. Les personnages, pour autant qu'ils soient remarquables physiquement et socialement, s'imposent comme proprement irrésistibles : leur beauté et leur haute extraction légitiment leur superbe.

Dans *Le Capitaine Fracasse*, le non moins séduisant duc de Vallombreuse brille par « sa richesse, sa hauteur, sa beauté et ses succès près des femmes, [et] excit[e] bien des haines jalouses [...]. » (*CF*, X, p. 874). Il peut, le cas échéant, se flatter justement de ses expériences galantes, car elles sont d'une authenticité indéniable dont témoignent des tiers :

—Si l'on ne savait vos triomphes, dit Vidalinc, on pourrait sur ce propos vous taxer de fatuité, mais vos cassettes pleines de billets doux, portraits, nœuds de rubans, fleurs séchées, mèches de cheveux noirs, blonds ou roux, et tels autres gages d'amour, montrent bien que vous êtes modeste en parlant ainsi. (CF, VIII, p. 825).

Le duc ne doute pas un seul instant de son succès auprès d'Isabelle et son ton catégorique manifeste autant sa détermination que son outrecuidance : « [...] il me la faut et je l'aurai » (*Ibid.*), assure-t-il avec aplomb. Ses facilités en matière de séduction n'ont jamais été démenties, si bien qu'il ne peut envisager l'échec de son entreprise : « [...] il ne concevait point qu'une femme pût hésiter un instant entre le jeune et splendide duc de Vallombreuse et ce ridicule histrion. » (CF, VIII, p. 834). Sa noblesse et sa beauté estimables lui semblent les garants manifestes de son prestige auprès du sexe opposé : à la fois beau et noble, il est « un seigneur [...] qui n'est pas mal fait de sa personne, s'il faut en croire les dames de la ville. » (CF, X, p. 872). Son titre honorifique, auquel s'ajoute une élégance naturelle, en impose suffisamment pour lui attirer les bonnes grâces de la plus haute noblesse ; car la beauté, chez les personnages gautieriens, s'assortit communément d'une position sociale qui force l'admiration. Elle a toujours partie liée avec l'aristocratie, qui, quand elle n'est pas de sang, relève alors de l'imaginaire.

Si la démonstration d'une beauté nobiliaire récurrente dans l'écriture est évidente dans le cas du duc de Vallombreuse, incontestable pour la beauté souveraine de Cléopâtre ou de Pharaon, voire également pour celle de Mme d'Ymbercourt, la comtesse promise à Guy de Malivert dans *Spirite*, elle est toutefois moins criante mais tout aussi vérifiable chez certains personnages qui ne sont pas directement issus de haut lignage⁸⁹. Leur beauté, le cas échéant, tient seule lieu de distinction anoblissante. Parmi les « incomparables » de *Fortunio*, Cinthie, bien qu'elle ne soit qu'« en demi-toilette » (*Fortunio*, I^{er}, p. 615), est « une véritable Romaine d'une beauté [...] royale » (*Ibid.*, p. 614). De même, Musidora « appart[ient] au plus haut rang de l'aristocratie de beauté » (*Fortunio*, I^{er}, p. 609), et le narrateur d'ajouter, en fait d'affirmation péremptoire : « [...] assurément, pour

⁸⁹ Il ne s'agit pas ici de revenir sur la distribution nobiliaire chez Gautier, dont la fréquence est éloquente, mais d'explorer plus avant les prérogatives de la beauté. Sur le sujet, voir notamment l'article de David MARTENS, « L'imaginaire nobiliaire dans *Spirite* de Théophile Gautier », in *Cœurs romantiques, Corps désirants*, Christian Chelebourg (ed.), Paris, Minard, 2014.

être reine, il ne lui manquait qu'un sceptre [...]. » (*Ibid.*). C'est d'ailleurs sous cette étiquette qu'elle sera désignée à plusieurs reprises⁹⁰ ; elle est « la reine de ce monde élégant » (*Fortunio*, IX, p. 653), et, à ce titre, estime pouvoir raisonnablement prétendre à séduire Fortunio, ce « jeune seigneur de la plus pure noblesse, aristocrate comme le roi [...]. » (*Fortunio*, XVII, p. 692). Beauté et noblesse sont ainsi intimement liées dans la poétique de l'auteur. Représenter la beauté, pour Gautier, c'est nécessairement l'anoblir. L'art abolit les clivages sociaux et élève physiquement et socialement. Dans *Les Roués innocents*, Florence est d'emblée décrite comme « une reine perdue n'ayant pu retrouver le chemin de son palais. » (*Ri*, I, pp. 1029). La réalité de sa position sociale est même remise en question : « Il y avait dans toute sa personne une telle distinction, une noblesse si réelle, qu'on lui avait donné le sobriquet de *l'impératrice*. [...] Ses mains appelaient le sceptre [...]. » (*Ibid.*, pp. 1029-1030). L'analogie est parfaitement explicite, et l'aristocratie imaginaire de sa « beauté [...] pleine de noblesse » (*Ri*, VIII, p. 1097) abuse jusqu'au protagoniste : « La figure de Florence [...] était d'une beauté singulière et d'une rare noblesse. Sans le vouloir, Dalberg, qui affectait des allures cavalières, avait repris les façons respectueuses qu'il eût eues auprès d'une femme de la meilleure compagnie [...]. » (*Ri*, I, pp. 1035).

Quand les personnages ne sont pas précisément titrés, la perfection esthétique se double alors de tout un vocabulaire relatif à la noblesse ; car, chez Gautier, « les femmes n'ont de distinction réelle que leur beauté » (*Tdo*, III, p. 795) :

Ces détails paraîtront sans doute d'une aristocratie médiocre, mais notre héroïne n'est ni une princesse diplomatique, [...] ni une cantatrice à la mode ; c'est tout uniment une simple ouvrière de la rue Kipdorp, près du rempart, à Anvers ; mais, [...] à nos yeux [...], Gretchen équivaut à une duchesse à tabouret, et nous lui comptons ses seize ans pour seize quartiers de noblesse. (*Ibid.*)

La noblesse est exclusivement affaire d'esthétique, et les agréments physiques anoblissent jusqu'aux roturières. Dans *Militona*, la belle éponyme éclipse toute concurrence : « La señora Feliciano Vasquez de los Rios avait l'air d'une femme de chambre anglaise endimanchée ; Militona, d'une duchesse qui veut garder

⁹⁰ Elle est « petite reine » dans la bouche de Georges (I^{er}, pp. 625 et 630 et X, p. 658), puis dans celle de Fortunio (XVIII, p. 698 et XX, p. 702) ; elle est également « belle reine » (XVI, p. 683) et « chère reine » (XVI, p. 688).

l'incognito. » (*Militona*, IX, p. 1209). À l'instar de Musidora, elle est également présentée comme une « rein[e] de beauté » (*Militona*, XI, p. 1228) ; toutefois, dans le cas présent, sa modestie l'honore et son mariage heureux avec don Andrès de Salcedo l'élèvera à la dignité à laquelle elle aspire physiquement et moralement, pour ainsi dire *naturellement*⁹¹. Suivant ce récit, c'est donc davantage Juancho qui rentre dans la catégorie de ces personnages habitués à ce que personne ne leur résiste, et hébétés par une indifférence inattendue. Le « fameux torero » « appart[ient] à l'aristocratie de sa profession » (*Militona*, II, p. 1147) et tire sa noblesse de sa virtuosité dans l'art de la tauromachie. Juancho suscite l'admiration de son peuple en pratiquant l' « un des plus nobles divertissements qu'il soit donné à l'homme de contempler [...] » (*Militona*, I, p. 1140). Ainsi valorisé physiquement et socialement, il ne peut sincèrement saisir la cause de l'indifférence de Militona : « [...] il se cherchait avec bonne foi un défaut qu'il ne se trouvait pas ; et il ne pouvait s'expliquer cette antipathie, ou tout au moins cette froideur, [...] » (*Militona*, IV, p. 1172). Le séduisant prétendant est littéralement dans l'impossibilité d'assimiler cette information qui va à l'encontre de ce qu'il connaît :

[...] [I]l ne pouvait comprendre que Militona ne l'aimât point ; cette aversion lui semblait un problème insoluble et dont il cherchait en vain l'inconnue. N'était-il pas jeune, beau, vigoureux, plein d'ardeur et de courage ? les plus blanches mains de l'Espagne ne l'avaient-elles pas applaudi mille fois ? [...] Que lui manquait-il donc ?
(*Militona*, IV, pp. 1171-1172).

La forme interro-négative au style indirect libre marque la profonde incompréhension, et, hormis l'approbation, les questions oratoires n'appellent à l'évidence aucune réponse. L'artifice rhétorique est semblable dans *Spirite*, lorsque Mme la comtesse d'Ymbercourt « s'étonn[ant] du peu d'effet que ses coquetteries avec M. d'Aversac avaient produit sur Guy de Malivert » (*Spirite*, XIV, p. 1209), s'auto-soumet à une analyse pour le moins subjective :

N'était-elle pas jeune, belle, élégante, riche ? Ne jouait-elle pas du piano comme un premier prix du Conservatoire ? [...] N'écrivait-elle pas ses billets [...] d'une

⁹¹ Lorsque Doña Feliciana Vasquez tente de « faire descendre la charmante créature du piédestal où la posait sa beauté », Militona « pr[end] un air si *naturellement* royal et [a] une telle fulguration de majesté, que Mlle Vasquez demeur[e] toute interdite. » (*Militona*, IX, p. 1209).

écriture anglaise [...] tout à fait aristocratique ? [...] Ses laquais n'avaient-ils pas belle encolure [...] ? Ses dîners ne méritaient-ils pas l'approbation des gourmets ? — Tout cela lui semblait composer un idéal assez confortable. (*Spirite*, XIV, p. 1209).

La structure phrastique met en évidence le trouble des personnages : l'un et l'autre ne peuvent appréhender un jugement dépréciatif et refusent de reconnaître l'inefficacité de leur entreprise. Ils sont convaincus de la recevabilité de leurs arguments, autant que Vallombreuse l'est de sa supériorité sur Sigognac : « Qu'a-t-il donc pour vous charmer de la sorte, cet heureux mortel ? Ne suis-je pas plus beau, plus noble, plus riche, aussi jeune, aussi spirituel, aussi amoureux que lui ! » (*CF*, XIII, p. 955). Le comparatif se veut ici dialectique afin de rappeler, selon toute logique, la prédominance du duc sur le baron. Vallombreuse est totalement déstabilisé par l'incohérence du comportement d'Isabelle : « [...] il ne pouvait s'expliquer cette défaite, et souvent il se disait, [...] pris d'un étonnement subit [...] : "Comment se fait-il qu'elle ne m'aime pas ?" » (*CF*, XIII, p. 944). En outre, celui « que les princesses accueillaient le sourire aux lèvres [et] pour qui les duchesses se pâmaient d'amour » (*CF*, IX, p. 843) ne peut croire à bon droit qu'une « pauvre comédienne »⁹² l'éconduise.

Dans l'Égypte antique du *Roman de la momie*, Gautier souligne encore à dessein le caractère incoercible de son héros, pour mieux justifier son effarement devant cette situation insensée :

Si l'amour se décidait d'après la raison, certes, Tahoser eût dû préférer Pharaon à Poëri. Le roi était doué d'une beauté surhumaine : ses [...] lèvres, dont un mot eût changé la face du monde et le sort des peuples, [...] avaient cette grâce des choses terribles à laquelle rien ne résiste [...].

Qu'était auprès de ce demi-dieu le chétif Poëri ? (*Rdm*, XIII, pp. 607-608).

Dans la mesure où ces personnages se trouvent si haut placés sur l'échelle hiérarchique de la société, dans la mesure où leurs distinctions esthétiques et nobiliaires légitiment leur précellence, ils ne peuvent accepter d'être dédaignés au

⁹² L'expression est employée à plusieurs reprises au cours du roman : X, p. 876, p. 879 et p. 896 ; XV, p. 985 ; XVII, p. 1017. Quant à la dernière occurrence, elle explicite le retournement de situation final : « Hier encore elle n'était qu'une pauvre comédienne, [...]. Aujourd'hui, un grand la reconnaissait pour sa fille [...] » (XVII, p. 1043).

profit de tiers, à plus forte raison lorsque ces derniers occupent un rang inférieur au leur. Semblable manifestation de mépris, si elle leur est absolument étrangère, introduit la nouveauté qui fait défaut à leurs vies d'abondance : il s'agit alors de prévenir « cette satiété du bonheur qui gâte les plus belles existences. » (*CF*, XXII, p. 1093).

2. Conjurer « l'ennui du triomphe »

Ces personnages unanimement loués d'ordinaire sont inaccoutumés au mépris. Leur prétention est mise à l'épreuve quand leur influence diminue : Amine rencontre sa « première défaite » (*Ri*, VI, p. 1083) et vient « à dout[er] de [s]on pouvoir » (*Ibid.*) ; quand Musidora, pour « la première fois de sa vie [...] se trouve face à face avec un obstacle. » (*Fortunio*, IX, pp. 652-653), et au narrateur d'ajouter : « Son étonnement est au comble [...]. » (*Ibid.*). Ce caractère inédit bouleverse leurs convictions profondes : ils ne peuvent intégrer une information qui va à l'encontre de tout ce qu'ils ont connu en termes d'expériences amoureuses. Leur beauté impériale leur a jusqu'ici assuré la réalisation de leurs moindres volontés et, par voie de conséquence, les a également gorgés de suffisance. En prévenant leurs souhaits, et parfois avant même qu'ils ne les expriment, elle a corrompu leur faculté de discernement : parce qu'ils ne *manquent* de rien, ils ne peuvent concevoir du désir. Au milieu de leurs existences opulentes et à l'instar de Pharaon, le faste leur est devenu commun et trivial : « Les satiétés de la jouissance, le blasement des volontés satisfaites aussitôt qu'exprimées, [...], le dégoût des adorations et comme l'ennui du triomphe avaient figé à jamais cette physionomie [...]. » (*Rdm*, III, p. 542). Leur sensibilité est émoussée par la médiocrité de la jouissance facile et immédiate. Il en est à l'avenant de Musidora, cette « jolie femme [...] qui n'a jamais été contrariée de sa vie » (*Fortunio*, VI, p. 640) et qui, « un bras pendant, [...] s'ennuie de cet ennui incommensurable que connaissent seuls les gens qui, de bonne heure ont abusé de tout [...]. » (*Fortunio*, I^{er}, p. 613). Dans la même posture de lassitude, Cléopâtre également « [s]'ennuie »

(*NdC*, I^{er}, p. 746) ; sa langueur est telle qu'elle clôt le premier chapitre et ouvre le second : « Je m'ennuie horriblement, reprit Cléopâtre en laissant pendre ses bras [...]. » (*Ibid.*, II). L'origine de son abattement est d'ordre amoureux et correspond à un manque, un manque de désir : « Encore, si, pour tempérer cette tristesse, j'avais quelque passion au cœur, [...] si j'aimais quelqu'un ou quelque chose, si j'étais aimée ! [...] Voilà pourquoi je m'ennuie [...]. » (*NdC*, II, p. 749).

L'ordinaire, encore qu'il soit luxueux, n'est finalement que routine fastidieuse : les « soirée[s] élégante[s] [...] inspir[ent] [...] [l]'ennui » d'Andrès (*Militona*, III, p. 1167), comme celui de la « charmante marquise » de *Jean et Jeannette* (*J & J*, I, p. 186) ou « du vicomte de Candale au souper de la Guimard [...]. » (*J & J*, XI, p. 224). Pour tromper la monotonie de leur quotidien, les deux personnages de ce roman de 1850 se risquent à éprouver leurs modes de vie en prenant le contre-pied de leur éducation et de leur position sociale :

—Comment se fait-il que le vicomte de Candale fût à la noce au Moulin-Rouge ?

—Mon Dieu ! pur caprice, désœuvrement, ennui de plaisirs fastidieux, amour de l'inconnu, vague espérance du cœur qui cherche ce qu'il rêve et que j'ai trouvé, grâce à mon travestissement [...].
(*J & J*, XX, p. 265).

Jean et Jeannette se mêlent aux petits bourgeois afin de goûter les habitudes frugales, la simplicité et la nouveauté qu'ils ignorent, car « en amour, il f[aut] déroger pour trouver un cœur neuf au sentiment et capable d'aimer de la bonne façon. » (*J & J*, XI, p. 225). C'est en outre pour renouveler une vie trop affectée et devenue insipide qu'ils recherchent un changement radical : « Mon histoire est la vôtre : un caprice m'a fait prendre, un soir d'ennui, ce travestissement de Jeannette, sous lequel j'ai eu le bonheur de me faire aimer de vous. » (*J & J*, XXIV, p. 282). L'ennui est en même temps la cause de leurs maux et le moteur de leur quête d'altérité. Pour y suppléer, le vicomte et la marquise cherchent la nouveauté en se faisant *autre* : ils remettent non seulement en question leurs titres nobiliaires, mais vont jusqu'à leur préférer la roture de leurs doubles populaires. Candale semble embarrassé de sa qualité au point de s'en excuser ; il se déclare le premier, déplorant ses origines au mépris des convenances : « Tout le monde ne peut pas être roturier. Je n'ai pas eu la chance de

naître sans particule et sans titre. Il faut me pardonner. » (*J & J*, XX, p. 265). Ses répliques retournent la situation en inversant la hiérarchie de subordination : « Allez vous faire la fière parce que je ne suis qu'un vicomte ? » (*Ibid.*). L'emploi de la conjonction restrictive dérange l'organisation sociale communément admise : au lieu de tirer gloire de son hérédité aristocratique, elle lui semble au contraire une charge déshonorante contre laquelle il proteste. Quelques chapitres plus loin, Mme de Champroisé se rallie à cette opinion marginale et en arrive à regretter une condition plus modeste : « Je ne suis qu'une marquise, c'est vrai, mais toutes les femmes n'ont pas le bonheur de venir au monde grisettes. » (*J & J*, XXIV, p. 281). L'innéité de la beauté recoupe l'innéité aristocratique. L'indéfini pluriel et la négation exceptive synthétisent la pensée singulière de ces personnages forlignant volontairement pour observer une vie diamétralement opposée à la leur. L'amour réciproque qu'ils éprouvent est *a priori* impossible, puisqu'il naît alors que chacun suppose que l'autre lui est précisément opposé ; mais tous deux se récrient également contre leur haute extraction pour réinventer des valeurs altérées qui leur sont devenues vulgaires. En changeant totalement leurs conditions de vie, ils espèrent renouveler leur intérêt et ajouter du piquant à une vie routinière. Cette détermination à ne plus suivre une voie socialement promise renverse des habitudes compromises par l'usage. Le déguisement est envisagé ici comme un expédient à la monotonie, et c'est la sensation de nouveauté qui vivifiera une marquise « trop prévenue pour éprouver un désir [...] » (*J & J*, XV, p. 239).

L'inédit revigore ainsi un quotidien saturé de complaisances : dans l'Égypte pharaonique du *Roman de la momie*, la naissance du désir supplée au blasement d'un souverain rompu aux satisfactions perpétuelles : « Un immense ennui [...] s'était emparé de moi [...]. Mais je t'ai aperçue ; j'ai éprouvé un sentiment bizarre et nouveau [...]. » (*Rdm*, XIII, pp. 610-611). La conjonction marque ici le renversement majeur qui surprend Pharaon pour le revivifier. Dans *Fortunio*, c'est George qui, convaincu de l'inaccessibilité de son ami, réveille l'intérêt de Musidora en mettant son outrecuidance et sa curiosité à l'épreuve (*Fortunio*, I^{er}, p. 621). L'originalité de la nouveauté surprend le quotidien des personnages gautieriens qui prennent dès lors la mesure de l'envie insatisfaite. La reine égyptienne n'échappe pas davantage à cet ordonnancement : pour lutter contre l'ennui, elle n'exige pas tant le sang humain qu'« un plaisir nouveau, une sensation inconnue »

(*NdC*, III, p. 755). La déclaration inattendue de Méïamoun vient opportunément relancer la mécanique désirante et piquer la curiosité de la souveraine : « Je vous aime, répéta Cléopâtre [...], voilà le mot que je demandais : quelle âme intelligente, quel génie caché a donc si bien compris mon désir ? » (*NdC*, IV, p. 756). L'audace de ce dernier intrigue la belle capricieuse, et le narrateur de souligner le caractère novateur de l'entreprise qui met en branle le désir : « Dans ce cœur blasé il avait mis une curiosité, —progrès immense ! » (*NdC*, IV, p. 760).

Parmi ces personnages, seul fait exception le « beau, spirituel, [...] riche à millions, [...] noble »⁹³ (*Fortunio*, XII, p. 667) Fortunio, qui, « pouvant tout, [...] n'[est] blasé sur rien » (*Fortunio*, XVII, p. 694) :

Jamais un désir inassouvi ne rentra dans son cœur pour le dévorer avec ses dents de rat ; ses passions, toujours satisfaites, ne laissaient sur son front aucun pli, aucune ride ; il était doux, calme et fort comme un dieu, dont il avait presque la puissance exterminatrice. Jeune, bien fait, vigoureux, riche, spirituel, il ne connaissait personne au monde qu'il pût envier, et il se sentait envié partout. Il n'avait pas même à désirer la beauté de la femme, car ses maîtresses se plaisaient à s'avouer vaincues et inférieures à lui pour l'inimitable perfection de ses formes.

(*Fortunio*, XVII, pp. 692-693).

Il n'a pas, comme les autres majestés gautieriennes, « cette sécheresse de cœur qu'amènent les jouissances trop précoces et trop faciles. » (*Fortunio*, XXII, p. 707). Paolo Tortonese s'est notamment intéressé à ce personnage remarquable, qui « montre en acte la dynamique du désir sans bornes et sans interruptions » ; Fortunio est, selon lui, « au-delà de l'humain, il est une image du surhomme. »⁹⁴ Cette supériorité lui confère un pouvoir qui dépasse le sens commun et qui, partant, bannit toute forme de désir véritable. Fortunio n'éprouve pas cet ennui romantique qui catalyse ses pulsions : au contraire, il semble jouir d'une certaine forme d'autonomie qui le dispense d'obéir aux impératifs de la diégèse. Sa fuite

⁹³ Qualités qui sont d'autant soulignées que leur longue énumération sera de nouveau répétée plus loin dans le roman (*Fortunio*, XV, p. 677).

⁹⁴ Cf. Paolo TORTONESE, *La vie extérieure, Essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier, Op. Cit.* Voir notamment : « Fortunio, un surhomme », pp. 139 sqq.

À l'opposé de ce dernier, d'Albert, quant à lui, éprouve prématurément un ennui proche du spleen romantique : « N'est-il pas singulier que moi, qui suis encore aux mois les plus blonds de l'adolescence, qui, loin d'avoir abusé de tout, n'ai pas même usé des choses les plus simples, j'en sois venu à ce degré de blasement de n'être plus chatouillé que par le bizarre ou le difficile ? » (*MM*, V, p. 328).

illustre parfaitement cette métalecture du désir : poursuivre la beauté ou rechercher l'idéal sont deux quêtes équivalentes dans l'imaginaire de Gautier. La représentation du désir participe de la poétique de l'écrivain, et sa dynamique métaphorise l'ambition parnassienne.

2. Dynamique du désir et pourchas amoureux

Le désir s'inscrit dans une dynamique singulière : il doit rester une attente frustrée pour se maintenir, et devient une véritable incohérence sémantique sitôt assouvi. Sa définition perd en justesse ce qu'il gagne en plénitude, puisque satisfait, il cesse par là même d'exister. Il ne peut être que suggestion, non réalisation indéfectible. Il convient donc d'y surseoir afin de perpétuer ce que la satiété eût irrémédiablement fini par condamner⁹⁵. Dans *Jean et Jeannette*, Gautier explicite les principes qui constituent la base de la dynamique désirante : la belle marquise de Champrosé, résolue à tromper son ennui en fréquentant un bal bourgeois sous le masque de Jeannette, se laisse séduire par Jean, *alias* le vicomte de Candale, également animé par les mêmes intentions et travesti pour l'occasion en jeune « commis aux gabelles » (*J & J*, VII, p. 207). Derrière leurs costumes respectifs, chacun souhaite oublier un instant sa vie languissante pour faire l'expérience d'une existence sans sophistication. Leur richesse leur garantissant l'assouvissement immédiat de leurs moindres volontés, il leur faut déroger à leurs habitudes mondaines pour apprécier de nouveau le contentement. Justine, la femme de chambre, apprête sa maîtresse comme une roturière et l'initie au fonctionnement du désir en lui suggérant de « faire un peu la farouche à l'endroit

⁹⁵ C'est également la position que défend d'Albert lorsqu'il fait le récit de sa promenade à cheval et du baiser échangé avec Rosette ; à sa colère d'avoir été dérangé fait place une certaine gratitude d'avoir vu suspendu son désir :

— Après tout, j'avais tort de me mettre si fort en colère contre eux, car ils m'avaient rendu, sans le vouloir, le service de couper mon plaisir à point, au moment où, par son intensité même, il allait devenir une douleur ou s'affaïsser sous sa violence. — C'est une science que l'on ne regarde pas avec tout le respect qu'on lui doit que celle de s'arrêter à temps. (*MM*, III, p. 293).

de M. Jean » (*J & J*, XIII, p. 235) afin d'« éprouve[r] des choses qu'elle ne saurait concevoir [...] » (*Ibid.*). Elle lui conseille la retenue pour désirer et se faire désirer davantage, et lui révèle les secrets du jeûne pour stimuler l'appétit. L'analogie, somme toute convenue, est particulièrement éloquente⁹⁶ :

—Avez vous eu faim quelquefois ?
—Quelle singulière question me fais tu là ! —Jamais !... Est ce qu'on a faim ?
[...] Rien ne me ragoûte à table [...].
—Eh bien ! si madame restait un jour ou deux sans manger, elle mordrait à belles dents dans un chignon de pain bis et le trouverait délicieux, [...].
—Et M. Jean, que dira-t-il de ce régime ?
—Il s'affolera de Mlle Jeannette au point de faire toutes les sottises [...].
(*J & J*, XIII, pp. 235-236).

La privation d'un besoin primaire relance la mécanique désirante : proroger le plaisir, c'est augmenter son efficacité ; à l'abondance doit faire place la frugalité. Il s'agit là d'une véritable thérapie par le manque, proposée sous la forme d'un plaidoyer métaphorique en faveur du désir. Comme l'appétit, ce dernier cesse sitôt qu'il est comblé et s'annule de lui-même en s'apaisant. Les personnages sont blasés précisément parce qu'ils n'ont rien à espérer. En vivant littéralement à l'*abri du besoin*, ils sont condamnés à la lassitude de la satiété. La frustration est donc essentielle au processus ; le plaisir différé crée le besoin et la résistance en répond : non seulement elle l'entretient, mais elle l'intensifie en le perpétuant. Le désir n'est donc plus seulement un élan spontané, mais repose ici sur une dynamique calculée qui suppose l'ajournement de sa satisfaction. La formule est similaire dans *Le Roman de la momie* lorsque Pharaon se déclare à Tahoser : « Moi, que les désirs préviennent, j'ai désiré quelque chose [...] » (*Rdm*, XIII, p. 610). Ses seules attentes étaient jusqu'ici des exigences aussitôt réalisées qui invalidaient le désir *ipso facto*. Surseoir à la satisfaction immédiate garantit en revanche le développement du sentiment ; le désir frustré exacerbe le désir : « [...] résiste-moi, hais-moi, tu n'en seras que plus charmante [...] » (*Rdm*, XIII, pp. 611-612). Exhortant la jeune Égyptienne à ne pas lui céder, Pharaon a le désir du désir, celui qui, parce qu'il est contrarié, est promis à la permanence. Cette mécanique

⁹⁶ Selon la définition spinozienne, « le désir est l'appétit avec la conscience de l'appétit. » Cf. Baruch SPINOZA, Partie III, scolie de la proposition IX, in *Ethique*, traduction de Bernard Pautrat, Paris, Le Seuil, 1988, p. 221.

désirante est étroitement liée à la quête impossible du Beau : elle reflète le défi esthétique de l'écrivain condamné à voir la beauté sans cesse lui échapper. Amour de l'art, ou art de l'amour, l'ambition parnassienne porte en elle son échec inéluctable.

1. *Fugax sequax*

C'est dans son impossibilité intrinsèque que naît et perdure l'idéal. Ce principe est une constante dans l'œuvre de Théophile Gautier, depuis l'affliction du narrateur de « La Cafetière », déplorant la mort d'Angéla en même temps que son propre malheur amoureux ; de d'Albert confiant : « L'impossible m'a toujours plu » (*MM*, V, p. 328), jusqu'à Guy de Malivert souffrant d'« Un amour excité par l'impossible » (*Spirite*, XIII, p. 1207). Les sujets sont condamnés à des amours interdites, réprouvées par nature, et auxquelles font obstacle tantôt les disparités sociales et temporelles, tantôt l'absence de toute réciprocité sentimentale. Cette dernière alternative, non exclusive des précédentes, est révélatrice de la démarche dialectique inhérente à la majorité des récits, et c'est le Pédant du *Capitaine Fracasse* qui, le mieux, donnera à ce postulat des allures didactiques. Tout se passe comme s'il s'agissait, à travers l'intervention de ce personnage caractéristique et le choix de la langue latine, de dénoncer précisément le poncif :

— *Fugax sequax, sequax fugax*, [...] ; ces quatre mots latins [...] contiennent la moelle des théories amoureuses et peuvent servir de règle de conduite pour le sexe tant viril que féminin. [...]

— On le pourrait traduire, répondit Blazius, par deux carmes ou versicules en cette teneur :

*Fuyez, on vous suivra ;
Suivez, on vous fuira.*

(*CF*, VIII, pp. 818-819).

L'attirance naît du mépris, l'aversion de la dévotion. Le célèbre proverbe amoureux structuré en chiasme n'est assurément pas inédit. Blazius rivalise d'élégance dans la traduction avec d'autres grands noms de la littérature ; Alfred de Musset

l'adoptait notamment comme épigraphe de son « conte oriental » *Namouna* (1832) : « Une femme est comme votre ombre : courez après, elle vous fuit ; fuyez-la, elle court après vous. » Quand d'aucuns l'envisagent comme un sophisme⁹⁷, chez Gautier, en revanche, l'adage populaire correspond à un véritable précepte de conduite : il détermine les élans du cœur et répond de leur durabilité. Cette logique désirante s'inscrit dans la tradition littéraire de l'amour contrarié⁹⁸ qui, avortant constamment les entreprises amoureuses, observe une stratégie de l'insatisfaction permanente. Le mépris s'entend alors comme un véritable catalyseur sentimental :

[...] Amine [...] était une de ces natures que l'obstacle irrite. Dalberg serait venu, elle y aurait à peine fait attention, il ne venait pas, elle eût tout donné pour le voir. Amine avait la fantaisie de l'impossible. Dalberg, amoureux d'elle et libre, ne lui eût rien inspiré ; amoureux d'une autre, il lui paraissait l'homme le plus séduisant.
(*Ri*, IV, p. 1058).

La satisfaction enraye la mécanique désirante, quand, à l'inverse, l'impossible la perpétue. Le narrateur du « Roi Candaule » intervenait déjà pour faire valoir ce raisonnement *a priori* paradoxal, et avisait au moyen d'obtenir les faveurs d'une femme :

Avant d'adresser la parole à Nyssia, [Gygès] eût voulu dépouiller le ciel de sa robe d'étoiles, ôter à Phoebus sa couronne de rayons, oubliant que les femmes ne se donnent qu'à ceux qui ne les méritent pas, et que le moyen de s'en faire aimer, c'est d'agir avec elles comme si l'on désirait en être haï.
(*RC*, I^{er}, p. 947).

⁹⁷ Notamment sous la plume de Nerval en 1852 : « [...] la solitude retentissait pour lui de ces voix railleuses et mélancoliques qui venaient des muses latines, et qui reproduisaient les sophismes qu'il venait d'entendre... "Une femme est comme une ombre : suivez-la, elle fuit ; fuyez-la, elle suit". » Cf. *Les Illuminés*, in *Œuvres* de Gérard de Nerval, Tome II, édition dirigée par Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Nrf Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978, p. 1032.

⁹⁸ Comme le rappelle Michel Brix dans son ouvrage *Éros et littérature, Le discours amoureux en France au XIXe siècle* (*Op. Cit.*, p. 391) :

Les séductions de l'amour mystique sont inséparables de l'aspiration à un sentiment qui ne se transforme pas, reste toujours égal en intensité et ne faiblit jamais, précisément parce qu'il ne peut être assouvi. Or on sait, au moins depuis *Tristan et Yseult*, que l'amour qui reste toujours vif est l'amour contrarié, parce que les obstacles et les interdictions diverses l'empêchent de faiblir.

La formule antithétique, sous forme de conseil avisé, explicite ce paradoxe du désir qui veut que le sujet aspire rigoureusement à poursuivre ce qui lui échappe. Cette stratégie amoureuse ne sera toutefois pas suivie dans la nouvelle, et c'est en obéissant aux exigences de Nyssia que le bel amant se fera régicide pour voir son « rêve [...] accompli » (*RC*, V, p. 989).

Dans *Le Capitaine Fracasse*, le vaniteux duc de Vallombreuse, que « les facilités [...] rebutent et que les obstacles [...] charment » (*CF*, IX, p. 842), atteste quant à lui le bénéfice de la manœuvre et, à ce jeu inédit, se délecte de l'indifférence et du refus : « Quel plaisir de baiser ces lèvres qui vous disent : "Je t'abhorre !" Cela a plus de ragoût que cet éternel et fade : "Je t'aime", dont les femmes vous écœurent. » (*CF*, XVI, p. 1015). Sa connaissance de la gente féminine lui fait supposer à tort quelque calcul tactique de la part de la candide Isabelle ; lorsqu'elle lui résiste innocemment, ce dernier n'interprète autrement son refus que comme un exercice conscient de séduction : le duc, « qui ne croyait pas à la vertu des femmes » (*CF*, XIII, pp. 944-945), « se demandait si la froideur d'Isabelle n'était pas un jeu concerté pour obtenir de lui davantage, rien n'allumant le désir comme ces pudicités feintes et mines de n'y vouloir toucher. » (*Ibid.*).

Militona exploite également ce principe par essence contradictoire, et dresse le portrait d'un Juancho languissant après la belle indifférente :

« [...] —Juancho, vous parlez comme un insensé ; vous ai-je donné le droit d'être jaloux de moi ? Vous m'aimez, dites-vous ; est-ce ma faute, et faut-il, parce qu'il vous a pris fantaisie de me trouver jolie, que je me mette à vous adorer sur-le-champ ? [...]

[...]

—Ai-je fait la coquette avec vous, Juancho ? vous ai-je attiré par des œillades, des sourires et des mines penchées ?

—Non », répondit le torero d'une voix creuse.

« Je ne vous ai jamais fait de promesses ni permis de concevoir d'espérances ; je vous ai toujours dit : "Oubliez-moi." [...] »

(*Militona*, III, p. 1166).

Le refus attise le désir, et le jeune torero ne peut que déplorer l'absurdité de ses sentiments en se récriant contre ce paradoxe amoureux : « [...] je n'ai voulu que celle qui ne voulait pas de moi ; entre ces mille amours j'ai choisi une haine ! » (*Militona*, X, p. 1217). Or, « L'amour », lit-on dans *Mademoiselle de Maupin*, « est

comme la fortune, il n'aime pas que l'on coure après lui. »⁹⁹ (*MM*, XV, p. 494). Dès son premier roman, Gautier faisait sa belle éponyme particulièrement perspicace en matière de discipline amoureuse. « C'est donc d'Albert qui [...] me donnera ma première leçon d'amour : il ne s'agit plus maintenant que d'amener la chose d'une façon toute poétique » (*Ibid.*, p. 509), dira-t-elle. La conduite amoureuse est bien affaire de poésie ; à suivre la stratégie de l'héroïne, l'exaltation du désir repose sur une dynamique de l'attente :

J'ai envie de ne pas répondre à sa lettre et de lui faire froide mine pendant quelques jours. Quand je le verrai bien triste et bien désespéré, [...] j'irai chez lui, radieuse comme un paon qui fait la roue, montrant avec ostentation ce que je dissimule ordinairement avec le plus grand soin, et n'ayant qu'un petit tour de gorge en dentelles très bas et très dégagé [...].
(*MM*, XV, p. 509).

Lors même que Madelaine retarde à dessein son entrevue avec d'Albert pour l'émoustiller davantage, elle se défend néanmoins plus loin de toute stratégie. Dans sa dernière lettre¹⁰⁰, elle fait preuve d'une parfaite conscience des éventuelles implications de sa décision : « Ce n'est point pour vous enflammer davantage et par un calcul de coquetterie que je me suis éloignée de C*** ; n'essayez pas de me suivre ou de me retrouver [...]. » (*MM*, XVII, p. 521). L'absence crée le manque ; le manque, le désir qui obnubile l'esprit : « Quoique absente, je penserai souvent à vous, plus souvent que si vous étiez avec moi. » (*MM*, XVII, p. 522). Son départ

⁹⁹ Rosette en témoigne, craignant que son empressement à l'égard de Théodore ne finisse par excéder ce dernier :

—Cela vous ennuie, Théodore, de me voir ainsi attachée à vos pas comme une ombre amoureuse qui ne peut que vous suivre [...] ; il doit vous déplaire de retrouver toujours derrière vous des yeux suppliants et des mains tendues pour saisir le bord de votre manteau. —Je le sais, mais je ne puis m'empêcher de le faire.
(*MM*, XIV, pp. 480-481).

¹⁰⁰ Celle qui, par sa position finale, ne peut souffrir aucune objection.

Dans son étude intitulée *La Genèse sociale de l'individualisme romantique* (Tübingen, Max Niemeyer, 1989), Michel Condé, rapprochant les positions des deux personnages principaux, conclut : « [...] si mademoiselle de Maupin devient bien, au terme du roman, la figure dominante, son caractère exceptionnel, sans commune mesure avec le genre humain, résulte uniquement de ses propos et surtout du fait que ceux-ci, mis en position finale, ne connaissent aucune réplique. Seule cette position, purement rhétorique, permet en définitive de distinguer le discours de la jeune femme de celui de d'Albert [...]. » (pp. 252-253).

Disponible en ligne sur : http://users.skynet.be/conde.michel/Romantisme_3.pdf
(Consulté le 19.11.12).

signe la rupture définitive d'avec son amant, et manifeste expressément sa volonté de préserver ainsi que d'entretenir la flamme lascive :

« Vous m'avez eue entièrement et sans réserve toute une nuit ; — que voulez-vous de plus ? Une autre nuit, et puis encore une autre [...]. — Vous continueriez ainsi jusqu'à ce que vous fussiez dégoûté de moi. [...]

« Cela durerait six mois, deux ans, dix ans même, si vous voulez, mais il faut toujours que tout finisse [...]. À quoi bon attendre d'en venir là ? [...] ».
(*MM*, XVII, p. 520).

Madelaine a parfaitement conscience de ce que le passage du temps s'accompagnera bientôt de lassitude et de déchéances physiques insoutenables aux yeux de l'esthète épris. En prenant la fuite, elle s'efforce de prévenir l'éventuelle atrophie sentimentale que ne manquerait pas de générer un quotidien progressivement insipide. Son départ est donc moins à considérer comme une dérobaie que comme seul artifice possible à la préservation du sentiment.

Contre toute attente, chez Gautier, l'énoncé aphoristique ne renvoie pas toujours de manière exclusive à la femme. Fortunio est à l'évidence l'exemple le plus saisissant du protagoniste « aussi inaccessible à l'ivresse qu'à l'amour » (*Fortunio*, IV, p. 635), et Gautier fait *a priori* Musidora suffisamment clairvoyante quant aux affaires du cœur. En habile stratège de l'amour, elle met à profit tous ses talents de courtisane pour gagner les attentions du héros : l'irrésistible Musidora est parfaitement rompue aux artifices de la séduction. Elle sait expressément se faire désirer :

[...] [E]lle avait eu l'art de créer un obstacle et de mettre, pour l'irriter, une barrière au-devant du désir. Cependant elle fut moins heureuse cette fois dans ses tentatives de séduction [...].

[...] [V]oyant que tous ses efforts n'aboutissaient à rien, elle changea de batteries et se mit à jouer l'indifférence [...]. La froideur n'y fit pas plus que la galanterie : Fortunio ne lui adressait la parole que de loin en loin et par manière d'acquit.

(*Fortunio*, I^{er}, pp. 624-627).

En dépit d'une tactique ayant déjà fait ses preuves, les efforts de la belle restent vains et ses manœuvres s'avèrent inopérantes : « [...] Fortunio, en poisson rusé jouait prudemment à l'entour de la nasse et n'y entrait pas, [...] et, au moment où elle croyait le tenir, il lui échappait par une brusque plaisanterie. » (*Fortunio*, I^{er}, p.

625). Le motif de la fuite succède à celui de l'absence qui, pendant les premières pages du récit, laissait l'imagination ébaucher le portrait du personnage éponyme. Le premier chapitre se clôt sur la disparition subite de Fortunio, qui ne réapparaîtra pas avant le huitième pour Musidora, et jusqu'au quinzième pour le lecteur. L'auteur lui-même brocarde la désertion de son héros en le taxant d'insubordination, et se complaît à contrarier l'observance des règles de l'écriture romanesque :

— Comment diable voulez-vous que nous sachions ce que fait Fortunio ? Il n'y a aucune raison pour que nous soyons mieux informé que vous. — Nous n'avons vu Fortunio qu'une seule fois à un souper, et cette idée malencontreuse nous est passée par la tête de le prendre pour notre héros, [...]. Ah ! Fortunio, comme tu nous as trompé ! — Nous espérions n'avoir qu'à écrire sous ta dictée une histoire merveilleuse, pleine de péripéties surprenantes. — Au contraire, il nous faut tout tirer de notre propre fonds, et nous creuser la tête pour faire patienter le lecteur jusqu'à ce qu'il te plaise de vouloir bien te présenter et saluer la compagnie. [...] [C]ombien de pages nous as-tu données [...], ingrat Fortunio ? — une douzaine tout au plus [...] —C'est peu.
(*Fortunio*, XII, pp. 667-668).

Le travail d'écriture investit la diégèse, et l'horizon d'attente du lecteur est perturbé face à un personnage présenté comme absent de sa propre histoire, affranchi d'un créateur affectant son impuissance à le poursuivre et maugréant narquoisement après lui : « Vous nous avez fait allonger nos descriptions et forcé à violer le précepte d'Horace : *Semper ad eventum festina*.¹⁰¹ » (*Fortunio*, XII, p. 668). Singulièrement, « ce fuyard, cet introuvable et sauvage Fortunio » (*Fortunio*, XIV, pp. 672-673) ne semble pas moins insaisissable pour Musidora que pour le narrateur. Au milieu d'un récit rapporté au passé, ce dernier s'interroge au présent sur les pouvoirs de son protagoniste : « Fortunio, Fortunio, as-tu donc à ton doigt l'anneau de Gygès, qui rend invisible à volonté ? » (*Fortunio*, VII, p. 651). La référence à l'anneau légendaire¹⁰² étaye la position d'un romancier simulant

¹⁰¹ Ce précepte que, précisément, Gautier ne trouve « pas toujours juste » Cf. Théophile GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 3^{ème} série, *Op. Cit.*, p. 54.

D'Albert évoquait déjà cette formule d'Horace dans *Mademoiselle de Maupin* : « Il n'y a rien de sinistre dans notre roman [...] et tout y marche vers la fin avec cette hâte et cette rapidité si recommandées par Horace » (III, p. 281).

¹⁰² Élément que l'on trouvait déjà dans *Les Jeunes-France* (« Celle-ci et celle-là », p. 95) ou dans *Mademoiselle de Maupin* (III, p. 290) —respectivement chez Rodolphe et d'Albert

l'ignorance à l'endroit de son propre personnage, quand, dans *Le Capitaine Fracasse*, l'expression sera inversement reprise comme métaphore de l'apanage exclusif de l'écrivain : « L'écrivain qui fait un roman porte naturellement au doigt l'anneau de Gygès, lequel rend invisible. » (*CF*, V, p. 736). Semblable artifice narratif assoit la métalecture : l'acte même d'écriture participe de cette mécanique amoureuse qui régit la poétique de l'auteur. Pour exciter la curiosité du lecteur, l'inciter à *suivre* l'histoire, Gautier fait Fortunio *fuyant* dès le début de l'intrigue ; alors que Musidora feint l'indolence pour l'attirer, le désintéret manifeste de ce dernier à son égard la piègera elle-même : « Fortunio [...] lui fuyait entre les doigts, plus fluide et plus mobile que du vif-argent. » (*Fortunio*, I^{er}, p. 625). La superbe de la belle en pâtit au point que la pensée de Fortunio finit par l'obnubiler absolument : « Musidora n'a plus qu'une idée, —trouver Fortunio et s'en faire aimer. » (*Fortunio*, IX, p. 653). Elle se surprend elle-même à éprouver « contre Fortunio une rage indicible, une véhémence de haine extraordinaire » (*Ibid.*, p. 653) et se met « à l'aimer avec une violence sans pareille [...] dont elle ne soupçonnait pas elle-même toute l'étendue. » (*Ibid.*). Appliquant les mêmes préceptes que son traqueur, la proie, en « madré renard, qui [...] a toujours donné le change » (*Fortunio*, X, p. 659) devient chasseur¹⁰³. Le vocabulaire bascule pour emprunter à celui du pourchas cynégétique.

regrettant de ne pouvoir le posséder—, mais également dans *Les Roués innocents* (V, p. 1075).

¹⁰³ À ce jeu du chat et de la souris, Musidora est comparée à son animal de compagnie : elle « copie [sa chatte] tant qu'elle peut, mais en reste bien loin. —Cependant si imparfaite que soit l'imitation, elle a fait de Musidora une des plus gracieuses femmes de Paris [...]. » (*Fortunio*, III, p. 634).

La métaphore est poussée plus avant au chapitre XXII, p. 707 :

Il n'était bruit de par le monde que de la victoire remportée par Musidora sur le Fortunio introuvable et sauvage, qui s'était singulièrement apprivoisé ; la petite chatte parisienne aux yeux verts avait dompté le tigre indien ; [...]. Cependant il lui prenait quelquefois des retours de férocité asiatique très prononcés ; les griffes du tigre sortaient acérées et menaçantes du velours de ses pattes.

2. Une terminologie cynégétique

En chasseur expérimenté, Fortunio laisse patiemment —sur plusieurs chapitres— s'inquiéter et s'épuiser sa proie avant de revenir à l'attaque. La subtilité de son pourchas tient à ce que, sans coup férir, il parvient à rabattre son gibier, à le soumettre et à le servir sans jamais manipuler l'arme meurtrière. L'aiguille empoisonnée responsable de la mort finale de Musidora, et subtilisée par elle au su de son propriétaire dès le début du roman, établit la préméditation qui, en définitive, ne relève pas de la suicidée, mais bien de son piègeur. Celui qui « mor[d] les serpents et qui égratigne les tigres » (*Fortunio*, XXIV, p. 712) s'amuse davantage de la traque que de la capture ; en outre, et encore que la question des sentiments de Fortunio à l'endroit de Musidora se pose en terme d'amour véritable¹⁰⁴, son ultime fourberie sous forme de mensonge éhonté sera fatale à la belle de son cœur. À côté de ce tigre de Fortunio, Pharaon à la poursuite de Tahoser est « comme un lion qui cherche la piste de sa proie et flaire de son mufle froncé le sable mobile du désert [...] » (*Rdm*, X, p. 586). La perspective de la voir lui échapper l'exaspère au point qu'elle serait plus insupportable que celle de perdre l'ensemble de ses hommes : « Si, au lieu d'avoir remporté dix victoires, [...] Pharaon eût vu son armée taillée en pièces, [...] il n'eût pas eu [...] un visage plus morne et plus désespéré. » (*Rdm*, X, pp. 585-586). La métaphore est moins cynégétique que martiale : plus encore qu'une chasse, c'est un véritable combat qu'il s'apprête à mener ; si bien que, à peine quelques pages après qu'elle lui a avoué partager son amour (*Rdm*, XVI, p. 629), ce sont à nouveau les instincts martiaux du guerrier qui reprennent le dessus. L'analogie lexicale avec la métaphore cynégétique —qui caractérisait plus haut son désir amoureux— est alors remarquable, présentant Pharaon « rugissant comme un lion dont la proie s'échappe ! » (*Rdm*, XVII, p. 633).

Comme ce dernier, le duc de Vallombreuse « n'[est] pas homme à lâcher sa proie sans résistance [...] » (*CF*, XVI, pp. 1009-1010). Il s'engage dans une « chasse à la beauté » (*CF*, XIII, p. 949) et coure Isabelle comme un gibier de choix. La partie

¹⁰⁴ Car d'ailleurs : « Jamais il n'est resté aussi longtemps en chasse. » (*Fortunio*, XXIV, p. 721).

s'annonce plus attractive encore que de coutume, et il convient volontiers lui-même de son attrait pour les défis compliqués : « [...] m'exaltant et m'irritant aux obstacles, j'étais comme ce féroce chasseur de la légende que rien n'arrête ; je ne voyais qu'une proie dans l'objet aimé. » (*CF*, XVIII, p. 1057). Son vocabulaire est celui du prédateur, plus excité par la difficulté de la traque que par la prise elle-même :

—[...] [P]our que vous ne pensiez plus à cette beauté, il ne s'agit que de vous en assurer la possession. [...] Vous avez le naturel de ces chasseurs qui du gibier n'aiment que la poursuite et, la pièce tuée, ne la ramassent même point. Je vais aller faire une battue pour vous rabattre l'oiseau vers vos filets.

— Non pas, reprit Vallombreuse, j'irai moi-même ; comme tu l'as dit, la poursuite seule m'amuse et je suivrais jusqu'au bout du monde la plus chétive bête de poil ou de plume [...]. Ne m'ôte pas ce plaisir. (*CF*, VIII, p. 825).

La victoire est d'autant plus grisante qu'elle aura été disputée, et la prise plus valorisante que l'adversaire aura tenu tête. Il n'est pas de victoire glorieuse sans panache : parce qu'elle lui résiste, Isabelle suscite l'intérêt et *a fortiori* la convoitise de cet homme « gâté par les faciles victoires qu'il avait remportées en sa carrière galante » (*CF*, XIII, p. 944). Elle crée l'exception parmi ses aventures précédentes, en repoussant des avances qui n'ont jamais autrement rencontré d'opposition. Ce faisant, elle attise son ardeur à telle enseigne qu'elle finit par l'obséder tout à fait : « Triompher de la comédienne devenait la pensée dominante de sa vie [...] » (*Ibid.*). En donnant littéralement le change, la proie dérouté son chasseur et le pousse malgré elle à persévérer dans sa recherche : « N'augmentez pas sa passion par l'attrait de l'impossible, imprudente qui faites flairer l'agneau au tigre et le retirez. » (*CF*, XVI, p. 1013). Chasse et combat sont isomorphes : à la terminologie de la vénerie se superpose celle de la conquête, au sens *quasi* militaire du terme : « —Ceci me plaît, fit Vallombreuse, je ne hais rien tant que ces facilités trop ouvertes et ces places qui battent la chamade, demandant à capituler devant même qu'on ait donné l'assaut. » (*CF*, VIII, p. 827). Résolu à la séduire coûte que coûte, il « v[a] ouvrir la campagne [...] et déclarer courtoisement la guerre à [s]a belle ennemie. » (*Ibid.*, p. 814). Le « duc [...] jusqu'alors invaincu » (*CF*, X, p. 871) se targue de n'avoir jamais essuyé un refus et reste convaincu de son triomphe prochain auprès d'Isabelle : « Votre défaite ne manquera pas longtemps à

ma gloire ; car sachez, ma petite comédienne, que rien ne peut faire obstacle à la volonté d'un Vallombreuse. *Frango nec frangor*¹⁰⁵, telle est ma devise ! » (CF, XIII, pp. 950-951). Il est un conquérant hors pair qui peut se rengorger d'épingler de nouvelles conquêtes à un tableau de chasse déjà respectable.

Au-delà de ces personnages de premier plan, un personnage plus secondaire soutient cette même conception de la conquête amoureuse. Dans « Arria Marcella », le tempérament de Max tranche rigoureusement avec ceux de Fabio ou d'Octavien. Il recherche avec opiniâtreté la résistance au jeu de la séduction et se fait fort de la terrasser :

Max [...] n'aimait [...] que les entreprises difficiles, que les intrigues compliquées ; il cherchait des résistances à vaincre, des vertus à séduire, et conduisait l'amour comme une partie d'échecs, [...] ; s'imposer aux âmes qui le repoussaient, mater les volontés rebelles à son ascendant, lui semblait le plus doux des triomphes. Comme certains chasseurs qui courent les champs [...] pour un maigre gibier que les trois quarts du temps ils dédaignent de manger, Max, la proie atteinte, ne s'en souciait plus, et se remettait en quête presque aussitôt.
(AM, pp. 296-297).

La femme n'est briguée qu'en fonction du *challenge* qu'elle représente et qu'il aime à relever. Ce n'est pas la prise, mais le jeu stratégique qui suscite l'intérêt. Le désir repose sur une dynamique de la stérilité : il doit rester vain pour se perpétuer et, partant, ne vise qu'à l'impossible.

3. Un désir excité par l'impossible

L'insatisfaction est constitutive d'un désir envisagé comme une mécanique autonome qui, en se suffisant, finit par s'annihiler elle-même. Aussi la frustration est-elle la seule parade satisfaisante pour cultiver le désir et s'assurer de le pérenniser ; elle est la clé de voûte de cette doctrine sentimentale :

¹⁰⁵ Jean-Claude Brunon considère cette devise dans son analogie avec le personnage joué par Sigognac : « *Frango nec frangor* : "Je brise et ne suis point brisé" [...] qu'on peut traduire aussi par "Je fracasse et ne suis point fracassé". » (Cf. Pléiade, II, p. 1475).

Vous croyez peut-être que je ne vous aime pas parce que je vous quitte. [...] —Si j'avais moins fait de cas de vous, je serais restée, et je vous aurais versé le fade breuvage jusqu'à la lie. Votre amour eût été bientôt mort d'ennui ; —au bout de quelque temps, vous m'auriez parfaitement oubliée, [...]. —J'ai au moins cette satisfaction de penser que vous vous souviendrez de moi plutôt que d'une autre. Votre désir inassouvi ouvrira encore ses ailes pour voler à moi ; je serai toujours pour vous quelque chose de désirable où votre fantaisie aimera à revenir et j'espère que, dans le lit des maîtresses que vous pourrez avoir, vous songerez quelquefois à cette nuit unique que vous avez passée avec moi. (*MM*, XVII, p. 521).

L'unicité de l'instant relationnel génère empiriquement un manque subséquent, attendu que le succès assuré dénature en définitive la dynamique offensive d'un désir dont le propre est justement dans l'adversité. La facilité est un motif réprimant quand l'obstacle, à l'inverse, crée et perpétue l'envie. Conformément à l'enseignement du Pédant dans *Fracasse*, Vallombreuse n'est séduit que par l'indifférente Isabelle qui, nécessairement, lui échappe : « Le duc [...] avait pour [elle] [...] une de ces passions furieuses que surexcite le sentiment de l'impossible chez ces âmes hautaines et violentes habituées à ce que rien ne leur résiste. » (*CF*, XIII, p. 944). Le soupirant éconduit désire ce qu'il ne peut proprement pas obtenir : « Ces lâches tendresses, qu'aucun outrage ne rebute, me dégoûtent et m'excèdent » déclare-t-il, « il me faut des froideurs hautaines, des fiertés rebelles, des vertus imprenables ! » (*CF*, X, p. 872). La complaisance inhibe le désir de ces personnages que seule exalte une perspective impossible. L'obstacle, attisant les sentiments, agit comme le stimulateur élémentaire de ce processus désirant ; ce n'est pas l'assouvissement du désir qui importe, mais bien le désir d'assouvissement : contenté tout à fait ou trop tôt, il s'épuise à l'excès avant de se retourner en répulsion. À l'inverse, le plaisir différé crée le besoin et la résistance en répond ; non seulement elle l'entretient, mais elle l'intensifie en le pérennisant : « Couronné de succès, la satiété [...] eût bientôt suivi [ce naissant amour] ; mais, avec l'obstacle [...], l'étincelle est devenue un incendie. » (*Fortunio*, IX, p. 518). L'insatisfaction immédiate génère la montée du sentiment et garantit sa persistance : aussi l'amour gautierien, en tant qu'il est désir perpétuel, ne peut rencontrer de saine réciprocité sans se perdre lui-même. Parce qu'il relève de l'idéal, l'affection partagée le conduirait inévitablement à sa perte :

[...] [L]'amant le plus timide auprès de la femme la plus vertueuse garde toujours dans un coin de son cœur une furtive espérance : pour Tiburce, il était sûr de la résistance de sa maîtresse et savait parfaitement qu'il ne serait jamais heureux ; aussi sa passion était-elle une vraie passion, une passion extravagante, insensée et capable de tout ; elle brillait surtout par le désintéressement.
(*Tdo*, II, p. 788).

En s'éprenant des perfections inaltérables de la Madeleine de Rubens, le héros de « La Toison d'or » se prémunit contre les écueils perfides qui menacent la constance de ses sentiments, car « elle a sur les plus belles femmes vivantes l'avantage d'être impossible : avec elle point de déception, point de satiété ! » (*Tdo*, IV, p. 802). Quelques quatre ans plus tôt, d'Albert arguait déjà en faveur des adorations artistiques : « [...] il y a quelque chose de grand et de beau à aimer une statue, c'est que l'amour est parfaitement désintéressé, qu'on n'a à craindre ni la satiété ni le dégoût de la victoire [...]. » (*MM*, V, p. 328). Pour être noble et s'inscrire dans la durée, la passion des personnages est promise à la stérilité. Ils n'en attendent rien précisément parce qu'il n'y a rien à attendre, pas plus de la part d'une œuvre d'art que d'une inaccessible souveraine : « C'est une étrange situation que d'aimer une reine ; c'est comme si l'on aimait une étoile¹⁰⁶ [...]. » (*NdC*, III, p. 754). La métaphore stellaire est d'emblée inscrite dans les racines latines de *désirer* : le verbe est composé du préfixe privatif *de* suivi de *sidus*, *-eris* « étoile », soit littéralement « cesser de contempler l'étoile »¹⁰⁷. L'impossible fait donc partie intégrante de l'acception étymologique du terme, car, au demeurant, « que peut l'étoile d'or scintillante au haut du firmament pour le pâtre obscur qui lève vers elle des bras éperdus ? » (*Avatar*, IV, p. 338). Les personnages, résignés, font montre d'une grande perspicacité en matière de sentiments : « Gygès [...] aimait Nyssia comme on aime une étoile, sans espoir de retour ; convaincu de l'inutilité de

¹⁰⁶ Dans la version originelle de cette nouvelle de 1838, l'allusion hugolienne au « ver de terre amoureux d'une étoile » était d'autant plus prononcée que Gautier citait intégralement l'un des vers de *Ruy-Blas*. Au chapitre VI, à la fin du douzième paragraphe, il reprenait l'un des alexandrins du monologue de l'Acte III, scène 4 : « Quand à Méïamoun, [...] on voyait qu'il se disait en lui-même, comme le héros d'une pièce moderne : "Donc je marche vivant dans mon rêve étoilé." »

La pièce fut représentée pour la première fois le 8 novembre de la même année.
Cf. *HOTG*, I, p. 172.

¹⁰⁷ « [...] [D]'où moralement "constater l'absence de", avec une forte idée de regret. L'idée première de "regretter l'absence" a tendu à s'effacer derrière l'idée [...] de "chercher à obtenir, souhaiter" [...]. »

Dictionnaire historique de la langue française, (*Op. Cit.*).

toute tentative, il n'avait fait aucun effort pour se rapprocher d'elle. » (*RC*, III, p. 969). L'amant ne se berce pas d'illusions face à cette beauté résolument inaccessible : « Aussi aucun espoir n'avait-il germé dans l'âme de Gygès, accablé et découragé d'avance par le sentiment de l'impossible. » (*RC*, I^{er}, p. 947). Dans *Mademoiselle de Maupin*, la relation causale établit le paradoxe même de cette singularité amoureuse ; l'amour de Rosette pour Théodore est « bien vrai et bien profond, puisqu'il est sans espoir » (*MM*, VI, p. 339), et, vingt et un ans plus tard, dans *Jettatura*, la réponse de Paul d'Aspremont à la question du commodore n'est pas davantage équivoque :

— Vous aimez donc bien ma nièce ? [...]
— Oui, puisque je l'aime sans espoir [...].
(*Jettatura*, XI, p. 460).

Négation profonde de l'harmonie amoureuse, la pertinence de la conjonction est sur ce point particulièrement significative : c'est d'abord dans l'impossible satisfaction que naît et se développe l'amour gautierien. À cet égard, ces amours singulières ne sont pas brisées *a posteriori* par les circonstances, mais procèdent en revanche de cette déchirure formelle. Idéales, elles sont intrinsèquement *sans espoir* ; il s'agit seulement d'aimer absolument, à l'exemple d'Octave de Saville dans *Avatar* : « Je me contentais d'aimer, me donnant tout entier sans rien demander en retour, sans espérance même lointaine [...]. » (*Avatar*, II, p. 330). En renonçant à l'expectative d'un éventuel partage amoureux, il s'assure de la pureté de ses sentiments : il préserve chaste son idéal parce qu'il ne peut escompter la réalisation de ses désirs. L'amour jouit de ne pas *se faire* et se complait dans le désintéressement. Il ne doit pas se réaliser, au risque de s'éteindre ou de se corrompre : « Plus nos corps s'enlaçaient et plus nos étreintes étaient intimes, moins je l'aimais » (*MM*, III, p. 291), confirme d'Albert. Le chevalier de *Mademoiselle de Maupin*, blasé avant d'avoir vécu, connaît néanmoins les enjeux du mécanisme amoureux : « La satiété suit le plaisir, c'est une loi naturelle et qui se conçoit. » (*MM*, V, p. 328). Dans une telle perspective, le remède à la répugnance serait la rupture franche d'avec l'objet du désir, ainsi que l'entend Théodore/Madelaine de Maupin :

Ah ! Cléopâtre, je comprends maintenant pourquoi tu faisais tuer, le matin, l'amant avec qui tu avais passé la nuit. [...] —Grande voluptueuse, comme tu connaissais la nature humaine, et qu'il y a de profondeur dans cette barbarie ! [...] —Tu gardais ainsi ta pure illusion. L'expérience ne venait pas dépouiller pièce à pièce ce fantôme charmant que tu avais bercé entre tes bras. Tu aimais mieux être séparée de lui par un brusque coup de hache que par un lent dégoût. (*Ibid.*, X, p. 393).

Elle salue la clairvoyance de la reine d'Égypte qui, à l'épuisement des émois du cœur, préfère la mort de l'amant : Cléopâtre est l'incarnation suprême de la femme fatale, au sens propre du terme ; elle est celle qui conduit le héros à sa perte.

III. Éros et Thanatos

Pour représenter le beau et l'amour du beau, deux possibilités s'offrent à l'écrivain : il s'agit soit, dans le premier cas, d'interrompre le désir à son apogée, voire de l'immortaliser singulièrement dans la mort ; soit, dans le second, de pérenniser la relation en s'assurant l'insatisfaction charnelle de celui-ci. L'amour s'entend, le cas échéant, comme un transport de l'âme qui, face à la beauté, provoque des réminiscences de l'idée même du beau¹⁰⁸. Platonique¹⁰⁹, il se fait spirituel pour accorder à l'âme ce qu'il refuse au corps, pour se perpétuer après la mort charnelle. Parce qu'elle éternise la beauté —et, corollairement, l'amour qui en

¹⁰⁸ Au sens platonicien de *beauté véritable* :

L'homme, en apercevant la beauté sur la terre, se ressouvient de la beauté véritable, prend des ailes et brûle de s'envoler vers elle [...]. En effet nous avons dit que toute âme humaine doit avoir contemplé les essences, puisque sans cette condition aucune âme ne peut passer dans le corps d'un homme. Mais il n'est pas également facile à toutes de s'en ressouvenir [...]. Quelques-unes seulement conservent des souvenirs assez distincts ; celles-ci, lorsqu'elles aperçoivent quelque image des choses d'en haut, sont transportées hors d'elles-mêmes et ne peuvent plus se contenir [...].

Cf. *Phèdre ou de la Beauté*, in *Œuvres de Platon*, VI, traduction de Victor Cousin, Paris, P.-J. Rey, Libraire-Éditeur, pp. 55-56.

¹⁰⁹ Entendons *platonique* dans le sens que lui donne Gautier dans ses récits, c'est-à-dire un amour délivré de toute sensualité et de toute ardeur sexuelle.

Pour exemple, la relation qui unit Sigognac à Isabelle, relation que l'on sait chaste, est ainsi qualifiée à plusieurs reprises de « platonique » (*CF*, VIII, p. 827 ; XIII, pp. 947 et 950).

procède— la mort est une composante fondamentale de l'écriture gautierienne : elle sublime la relation qui unit le sujet désirant à l'objet de son désir, l'élevant au-delà du vulgaire et prévenant tout galvaudage. L'idéal participe de la dualité des pulsions qui animent l'homme partagé entre Éros et Thanatos ; or, cette étroite relation de l'un à l'autre repose sur l'appréhension même du désir, lequel tend au succès qui causera sa propre ruine, à la satisfaction qui causera sa mort. Dans cette perspective, l'amant se sent investi de l'autorité suffisante que lui confère son amour pour prétendre à tuer l'être aimé : « [...] je l'aime assez », se récriera le jeune torero épris de Militona, « pour avoir le droit de mort sur elle ! » (*Militona*, X, p. 1222). Le pouvoir d'aimer dispense ainsi le pouvoir de tuer, le second étant le gage de préserver le premier ; car, chez Gautier, « [...] il faut bien aimer pour se croire le droit de mort ! » (*Pc*, XV, p. 118). Les personnages, tiraillés par des passions mortifères, par un amour que la mort viendrait couronner comme une ultime consécration, sont condamnés à la frustration ou au tombeau, à l'impossible Éros ou, avec lui, à son pendant Thanatos. Le cas échéant, les mises à mort prennent des formes diverses : tantôt consenties ou programmées, tantôt réelles ou morales. Quant à la femme, qu'elle soit dans la retenue ou dans l'exubérance, involontairement ou à dessein, elle est tentatrice pour l'amant qu'elle incite au péché charnel.

1. Éros mortifère

Dans *Le Dictionnaire des mythes féminins*, Christophe Boula et Vincent Fortin s'intéressent à la représentation de la femme et l'envisagent sous deux aspects :

[...] [E]lle est soit la jeune fille pure, idéale et angélique, inaccessible pour le héros, soit la femme dangereuse, vicieuse et attirante, sphinge ou démon, qui persécute le héros. La femme est donc dans les deux cas une souffrance, puisque la jeune vierge excite chez le héros un désir de possession brutale, pour la

souiller ou l'humilier, alors que la courtisane le pousse à s'avilir, en obéissant à ses caprices.¹¹⁰

La beauté fatale effraie autant qu'elle attire : elle est non seulement d'une attraction sans pareille, mais elle est surtout celle qui cause la mort de ses soupirants. L'archétype, pour commun qu'il se présente, participe chez Gautier d'une véritable représentation du processus désirant. Puisque l'écrivain ne peut, décemment, immobiliser le désir comme le ferait le peintre, il s'agit pour lui de veiller à l'éterniser, soit en prorogeant indéfiniment sa satisfaction, soit, au contraire, en l'immortalisant singulièrement dans et par la mort. Cette dernière joue donc un rôle essentiel, puisque c'est elle qui assure la pérennité des sentiments.

1. Femme phallique¹¹¹ et femme fatale

La femme fatale dispose d'un pouvoir d'attraction extraordinaire grâce auquel elle soumet l'homme. Elle a toute emprise et se révèle à lui, sinon pour le perdre, au moins pour le séduire. La première illustration de cette dominatrice se rencontre dans l'œuvre de Gautier dès 1834 : sous les traits d'Omphale, la marquise de T *** est représentée sur une tapisserie pompadour, son mari figuré en Hercule filant à ses pieds. L'ascendance de cette dernière est allégoriquement suggérée par le choix même du sujet¹¹² qui suppose une véritable inversion des codes genrés :

¹¹⁰ Cf. « Prostituée sacrée », pp. 1590-1598 in Pierre Brunel, dir., *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Editions du Rocher, 2002, p. 1596.

¹¹¹ Nous nous reportons ici au sens figuré de la définition par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, in *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2007 (1^{ère} édition de 1967) :

Femme fantasmatiquement pourvue d'un phallus [...]. Notons enfin que l'expression femme phallique est souvent employée dans un langage approximatif pour qualifier une femme qui a des traits de caractère prétendument masculins.

¹¹² Cf. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, Op. Cit. :

Hercule avait une quenouille entourée d'une faveur couleur de rose¹¹³ ; il relevait son petit doigt avec une grâce toute particulière [...] ; son cou nerveux était chargé de nœuds de rubans, de rosettes, de rangs de perles et de mille affiquets féminins ; une large jupe gorge de pigeon, avec deux immenses paniers, achevait de donner un air tout à fait galant au héros vainqueur de monstres.

Omphale avait ses blanches épaules à moitié couvertes par la peau du lion de Némée ; sa main frêle s'appuyait sur la noueuse massue de son amant [...]. (« Omphale », pp. 200-201).

Galvaudant sa réputation comme son autorité masculine, Hercule est dépossédé de ses attributs guerriers en même temps que de toute forme de virilité. Sa nature est avilie par les caprices de la reine de Lydie, et le marquis de T ***, impuissant et impassible devant les escapades adultérines de son épouse, ne présente d'autre intérêt que celui de souligner d'emblée la mainmise d'Omphale :

« Et monsieur le marquis, que va-t-il dire là-bas sur son mur ? » [...].

« Il ne dira rien, reprit la marquise en riant de tout son cœur. [...] [C]'est le mari [...] le plus inoffensif du monde [...]. » (« Omphale », p. 206).

La phallocratie bafouée de ce demi-dieu de mari présage la supériorité de la femme sur l'homme, et le tempérament du jeune narrateur achève d'asseoir

[...] Hercule fut tellement séduit par la beauté d'Omphale, qu'il en oublia ses habitudes errantes et ses exploits guerriers [...]. C'est au point que, tandis que la princesse s'amusait à se vêtir de la dépouille du lion de Némée et à s'armer de la terrible massue, le héros, assis à ses pieds, couvert comme une femme d'une longue robe de pourpre, essayait de filer la laine, rompaît tous les fuseaux et recevait en riant les coups de pantoufle que lui appliquait sa maîtresse.

En 1861, soit près de trente ans après sa nouvelle, Gautier saluera le travail du peintre Gustave Boulanger avec son *Hercule aux pieds d'Omphale* :

C'est un sujet bien fait pour tenter un peintre [...] ; il réunit la suprême force et la suprême grâce ; le type mâle et le type féminin poussés à leur dernière expression. Que de ressources dans le contraste violent de ces natures si opposées, dans cette transposition bizarre des attributs d'un sexe à l'autre ! [...]

L'*Omphale* de M. G. Boulanger triomphe d'avilir un héros [...]. Elle le tient sous son pied, courbé, faisant le gros dos, imbécile et ridicule [...].

Cf. Théophile GAUTIER, *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, Édouard Dentu Éditeur, 1861, pp. 67-68.

¹¹³ Sur les considérations phalliques de cette quenouille comme substitut à la verge d'Hercule, voir Alain MONTANDON, *Théophile Gautier entre enthousiasme et mélancolie*, *Op. Cit.*, p. 98 sqq. Montandon y cite l'étude de Jean Bellemin-Noël qui envisage dans l'épilogue le « gros rouleau tout poudreux et couvert de toiles d'araignées » comme un succédané de « pénis » (Cf. Jean BELLEMIN-NOËL, *Plaisirs de vampire, Gautier, Gracq, Giono*, Paris, PUF, 2001, p. 82).

l'autorité de la belle. Gautier multiplie les références littéraires¹¹⁴ dans le portrait tout en candeur et en timidité qu'il dresse de son personnage : « Il ne me manquait qu'une jolie marraine pour faire un très passable Chérubin [...]. » (« Omphale », p. 202). L'allusion au page de la comédie de Beaumarchais¹¹⁵ souligne la jeunesse du protagoniste, son admiration et son émoi à l'égard du beau sexe, et sera reprise dans la bouche même d'Omphale (*Ibid.*, p. 203). L'assurance de cette dernière face à l'ingénuité du narrateur lui confère une supériorité indéniable. Il est tellement intimidé qu'il en devient bredouillant : « — Mais, dame, c'est que... [...] Je crains que vous ne soyez le... le... — Le diable, [...] n'est-ce pas ? » (*Ibid.*, pp. 203-204). Lorsqu'elle s'adresse à lui, son ton familier tranche avec le vouvoiement et les formules respectueuses du jeune homme : « "Est-ce que je te fais peur, mon enfant ? [...] — Je dis que, quand vous seriez le diable en personne, je n'aurais plus peur, madame Omphale [...]." » (*Ibid.*, pp. 203-204). Ce *vous* révérencieux contraste d'autant plus avec la réplique suivante de la marquise : « [...] mais ne m'appelez plus ni madame ni Omphale. Je ne veux pas être madame pour toi [...]. » (*Ibid.*). L'adoption à l'impératif de la deuxième personne du pluriel, seule occurrence dans tous les propos d'Omphale, relève ici d'un emploi collectif qui trahirait ses amants passés et nombreux, puisque son mari lui-même « est habitué » (*Ibid.*, p. 206) à ces pratiques coutumières. L'intervention de l'oncle serait donc à rapprocher de cette pluralité : « Cette marquise de T*** est vraiment folle ; où diable avait-elle la tête de s'éprendre d'un morveux de cette espèce ? [...] elle avait pourtant promis d'être sage ! » (*Ibid.*). « Avait promis » ? À lui sans doute. « D'être sage » ? Il semblerait que la nouvelle génération répète ce que la précédente aurait elle-même expérimenté, ayant eu le privilège d'éprouver à l'avenant ces visites nocturnes... Aussi, sans être exactement *fatale* au héros, Omphale n'en est pas moins entreprenante et séductrice, voire *castratrice*¹¹⁶. Elle émascule l'homme en

¹¹⁴ Pour l'énumération de ces lectures vertueuses, voir Pléiade II, p. 1294.

¹¹⁵ Dans *La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro* (écrite en 1778, représentée pour la première fois en 1784), Chérubin, le page du Comte Almaviva, est épris de la Comtesse.

¹¹⁶ Cf. Jean BELLEMIN-NOËL, *Plaisirs de vampire, Gautier, Gracq, Giono, Op. Cit.*, (p. 73) :

[...] [L]a trop douce Antoinette fait-elle autre chose, après tout, que ruiner chaque nuit un peu plus la santé d'un pauvre étudiant, que l'on devine bientôt exténué d'orgies, à la fois vampé et vampirisé ? [...]

Pourtant, une femelle de ce type, comment ne pas la dire castratrice ? Donnons-lui donc son nom. Et même un surnom : n'ayons pas peur de la langue des psychanalystes, baptisons-la Mère phallique.

l'astreignant à l'obéissance et en le privant de sa virilité : Hercule est travesti en femme, le narrateur comparé à un personnage androgyne¹¹⁷, et, avec toute l'ironie de cette inversion des rôles, « il ne [...] manqu[e] [à Omphale] qu'une petite moustache pour faire un mousquetaire accompli. » (*Ibid.*, p. 201). La femme phallique est ici à la fois celle qui châtre son époux et dépucelle le novice. Elle dispose des hommes à son gré et les maintient sous sa coupe.

Deux ans plus tard, Clarimonde, la morte amoureuse du récit éponyme, entre également dans la catégorie des *séductrices*, au sens étymologique du terme : elle détourne le narrateur de la voie vertueuse qui lui était promise et, en véritable corruptrice, saura l'initier aux plaisirs voluptueux de la chair. Elle dévoile à Romuald les délectations libertines au mépris de ses vœux de continence et de ses convictions de prêtre, et le débauche en lui « souffl[ant] sa volonté [...]. » (*Ma*, p. 531). Une différence majeure persiste néanmoins entre les deux belles héroïnes : quand la première aura éventuellement la possibilité de renouer des liens voluptueux avec son nouveau propriétaire, Clarimonde souffrira une mort définitive sans possibilité de retour. Aussi, bien que *fatale* à l'existence du « signor Romualdo » et au bonheur du « curé du petit village de *** », c'est elle-même qui sera condamnée par amour. Elle passe donc du statut de femme sulfureuse à celui de « pauvre enfant ! » (*Ma*, p. 543). Comme Omphale, elle est la femme expérimentée qui vampirise¹¹⁸ son amant et le détourne de ses engagements.

¹¹⁷ Outre le déguisement féminin du jeune page au quatrième acte du *Mariage de Figaro*, la préface de Beaumarchais caractérise ainsi le personnage : « Ce rôle ne peut être joué, comme il l'a été, que par une jeune et très jolie femme ».

¹¹⁸ Natalie David-Weill approfondit encore cette comparaison jusqu'à faire d'Omphale une goule au même titre que Clarimonde :

[...] Tant Omphale que Clarimonde aspirent à la vie ; elles absorberont la vitalité d'un homme qu'elles ont mis à leur dévotion d'une façon magique. Clarimonde suce le sang de Romuald pour pouvoir « revivre », et Omphale paraît être un « vampire » aussi ; c'est sa frénésie sexuelle qui la maintient en vie et qui risque de « tuer » petit à petit le héros.

Natalie DAVID-WEILL, *Rêve de Pierre : La Quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève, Droz, 1989, p. 76.

Ajoutons également à ces suceuses de sang la belle Arria Marcella de 1852 (p. 309) :

Arria ne mangeait pas, mais elle portait souvent à ses lèvres un vase myrrhin aux teintes opalines rempli d'un vin d'une pourpre sombre comme du sang figé ; à mesure qu'elle buvait, une imperceptible vapeur rose montait à ses joues pâles, de son cœur qui n'avait pas battu depuis tant d'années ; cependant son bras nu, qu'Octavien effleura en soulevant sa coupe, était froid comme la peau d'un serpent ou le marbre d'une tombe.

Voir également Jean BELLEMIN-NOËL, *Plaisirs de vampire*, (*Cf. supra*).

Comme Cléopâtre¹¹⁹, elle est une mante religieuse qui se nourrit de ses forces vitales. La comparaison avec l'insecte femelle qui dévore son mâle après le coït est communément admise, et c'est également cette image que Mario Praz emploie dans *La Chair, la mort et le diable* à propos de la reine antique : « D'après cette conception de la femme fatale, l'amoureux est d'ordinaire un tout jeune homme qui garde une attitude passive ; il est obscur, inférieur, par condition ou par tempérament, à la femme, qui est en face de lui comme l'araignée femelle ou la mante religieuse en face de son mâle [...]. »¹²⁰ Cette métaphore illustre parfaitement le héros déchiré entre le désir de possession sexuelle et les affres de la mort, entre Éros et Thanatos. Cléopâtre elle-même en témoigne : « [...] le respect et la terreur glacent les âmes en notre présence [...]. » (*NdC*, II, p. 749). À l'adoration se mêle ainsi un sentiment lancinant d'angoisse, synthétisé dans « Le Roi Candaule » par l'expression oxymorique « monstre de beauté » (*RC*, I^{er}, p. 946) qui caractérise Nyssia. Gygès, sous l'empire des charmes de la belle reine, est en même temps en proie aux plus vives inquiétudes d'un amour dont il ne peut se défendre :

Cependant, cette image, à peine entrevue un moment, s'était gravée dans son cœur [...]. Il avait fait, sans pouvoir en venir à bout, tous ses efforts pour l'effacer, car l'amour qu'il éprouvait pour Nyssia lui causait une secrète terreur. — La perfection portée à ce point est toujours inquiétante, et les femmes si semblables aux déesses ne peuvent qu'être fatales aux faibles mortels [...]. (*RC*, I^{er}, pp. 946-947).

L'idéal, chez Gautier, est mortifère : les plaisirs de la chair vont de pair avec l'impératif de la mort. Nyssia laisse le choix à Gygès : « [...] ce sera toi ou Candaule [...]. Tue-le, [...] ou qu'une prompte mort t'empêche désormais de voir [...] ce qu'il ne t'appartient pas de regarder. » (*RC*, V, p. 983). Véritable *femme fatale*, la reine de Sardes personnifie la mort aux yeux de son amant : « [...] quand Nyssia [...] s'avança [...] il crut que la Mort [...] venait en personne s'emparer de Candaule. » (*Ibid.*, p. 989). Pour laver l'affront de son mari, elle exige du chef des gardes une vengeance mortelle : « Gygès vaincu, subjugué, anéanti, cédait à cette traction impérieuse, comme s'il eût été entraîné par le bras puissant de la fatalité. » (*RC*, V,

¹¹⁹ Cf. p. 547 : « Clarimonde [...] avait un peu de Cléopâtre dans sa nature ».

¹²⁰ Mario PRAZ, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle*, *Op. Cit.*, (pp. 179-180).

p. 987). Ce *bras*, c'est celui de la reine, l'instigatrice du meurtre de son époux, la femme qui sera *fatale* à Candaule. Si ce dernier ne se donne pas délibérément la mort, il n'est pas sans savoir les conséquences funestes auxquelles l'exposent ses caprices : « Un tel outrage était impossible à pardonner, car c'est, chez les barbares et surtout chez les Perses et les Bactriens, un grand déshonneur que d'être vu sans vêtements [...]. » (*RC*, IV, p. 977). Le texte mentionne à plusieurs reprises cette nécessaire observance de la pudeur que le contrevenant doit payer de sa vie : « Chez les nations barbares, tout homme qui a surpris une femme nue est mis à mort » (*RC*, V, p. 986), « la pudeur du corps est poussée par les nations orientales à un excès presque incompréhensible pour les peuples de l'Occident. » (*RC*, IV, p. 979). Candaule connaît parfaitement ces usages et, en bafouant l'honneur de sa femme, court un risque qu'il n'envisage pas une seconde préjudiciable à sa royale majesté ; il va jusqu'à mettre Gygès en garde, tout en se complaisant lui-même dans la « sécurité parfaite » (*Ibid.*, p. 980) que lui assure son ascendant sur le soldat. Mais c'est sans compter sur l'autorité féminine de Nyssia, qui ourdit sa vengeance en substituant sa volonté à celle du roi dans l'esprit de Gygès : elle l'incite à porter le coup assassin en désignant de son doigt l'emplacement de la blessure mortelle. La beauté de Nyssia est donc à double titre une beauté fatale, à la fois inscrite dans le destin de Gygès¹²¹, et mortelle à celui qui l'a outragée.

Au milieu de ces beautés assassines, l'exemple le plus évident est bien entendu celui de Cléopâtre, la reine meurtrière pour laquelle Meïamoun donnera sa vie dans la nouvelle éponyme. L'issue est proprement *fatale* au sens premier du terme, littéralement « fixé[e] par le destin » mais également « mortel[le] »¹²² : « Après avoir jeté sa vie à sa maîtresse dans un dernier regard, il porta à ses lèvres la coupe funeste où la liqueur empoisonnée bouillonnait et sifflait. » (*NdC*, VI, p. 771). La belle souveraine exerce un pouvoir absolu et despotique : celui de vie et de mort sur son amant. Elle ne le prend toutefois pas en traître, puisque ses

¹²¹ Gygès ne peut protester contre l'inéluctable, et se laisse porter « vers l'accomplissement de quelque grand destin » (*RC*, II, p. 964) :

Gygès [...] ne put s'empêcher de faire la remarque du concours d'événements qui semblaient le mettre toujours sur le chemin de Nyssia. Un hasard lui avait fait connaître sa beauté [...], par un caprice étrange qu'il ne pouvait s'empêcher de trouver presque fatal [...].

(*RC*, II, p. 964).

¹²² *Dictionnaire historique de la langue française, Op. Cit.*

conditions sont stipulées d'emblée : « [...] ne viens pas m'appeler cruelle, implorer ma pitié, ne va pas faiblir quand l'heure arrivera. [...] [T]u me dis que tu m'aimes, je te ferai tuer demain ; ta vie pour une nuit. » (*NdC*, V, p. 766). Le pacte est scellé et le jeune Égyptien s'y conformera de lui-même au petit matin. Comme dans « Le Roi Candaule », cette allégeance à la femme se double d'une allégeance au destin, dont la femme *fatale* serait alors la grande arbitre.

Parmi les amoureux moribonds de Gautier, le robuste Juancho fait figure de parent pauvre dans le cœur de sa belle. Il est éperdument épris de la douce Militona qui ne partage pas ses sentiments, et la jalousie malade qu'il développe à son égard est à la mesure de sa passion¹²³. Sa physionomie d'une superbe méprisante préfigure celle de Pharaon dans *Le Roman de la momie* : comme lui, il semble animé d'une énergie supérieure¹²⁴ ; comme lui, il aime une femme qui en aime un autre ; comme lui enfin, il se battra vaillamment et périra sans avoir embrassé le bonheur. Militona n'est pas précisément identifiée comme une femme fatale, au sens où l'on pouvait l'entendre pour Cléopâtre —condescendante et souveraine¹²⁵—, mais elle porte toutefois la responsabilité de la mort du torero. À l'instar de la reine égyptienne d'« Une nuit de Cléopâtre », la jeune Espagnole éprouve son amant et le conduit à sa perte. Dans ce récit de 1847, aussi bien que dans celui de 1838, l'amour sera proprement *fatal* au héros. Le suicide public de Juancho est en définitive du même ordre que la fin tragique de Meïamoun : une ultime preuve d'amour à laquelle les belles ne restent pas insensibles. Cléopâtre verse « la seule [larme] [...] de sa vie » (*NdC*, VI, p. 772), et l'épilogue de *Militona* se conclut sur le trouble de la jeune fille¹²⁶ :

¹²³ Cf. *Militona*, IV, p. 1172 :

[...] [L]e plus frivole motif excitait sa jalousie et sa rage [...]. Cette frénésie durait depuis [...] le jour où il avait vu Militona, car son amour, comme toutes les fortes passions, avait acquis tout de suite son développement : l'immensité ne peut grandir.

¹²⁴ Juancho est unanimement admiré, et son attitude dédaigneuse devant la madone lui confère une assurance et une supériorité supplémentaires sur les autres hommes : « Tous, en passant devant la madone, firent une inclinaison de tête plus ou moins accentuée. [...] Un seul passa devant le tableau révérend sans lui accorder cette marque de respect [...]. (*Militona*, II, p. 1146).

Et de fait, Militona sera sa seule « idole » (XI, p. 1230).

¹²⁵ Quand Militona est chaste et restera fidèle à Andrés qu'elle épousera.

¹²⁶ Dénouement auquel fera également écho celui du *Roman de la momie* : « Était-ce Pharaon ou Poëri qu'elle [Tahoser] regrettait ? » (XVIII, p. 634).

Militona se renversa sur sa chaise, pâle comme une morte. Pendant cette minute suprême elle avait aimé Juancho !
(*Militona*, XI, p. 1234).

Sa beauté, avant de perdre Juancho, aurait pu la perdre elle-même, et l'amant éconduit mène sur ce point un raisonnement *fatal* : « Elle a tué mon âme, je puis bien tuer son corps ! » (*Militona*, XI, p. 1229). Incapable de s'exécuter sur elle, c'est sur lui qu'il retournera son dessein meurtrier :

Pour que je puisse vivre, il faut qu'elle soit morte ; pour qu'elle puisse vivre, il faut que je meure ; j'avais ma navaja à la main, un coup, et tout était fini ; mais elle avait dans les yeux une lueur si flamboyante, elle était si désespérément belle que je n'ai plus eu ni force, ni volonté, ni courage, moi qui fais baisser la paupière aux lions quand je les regarde dans leurs cages, et ramper les taureaux sur le ventre comme des chiens battus.
(*Militona*, X, p. 1222).

Juancho, si brave soit-il, ne peut se résoudre à tuer l'objet de son amour. Il a une conscience aiguë du sort funeste auquel le condamne son désir impossible : « Entraînement invincible ! destin fatal ! » (*Militona*, X, p. 1217).

Dans *Partie carrée*, une lettre à l'attention de Volmerange lui révèle l'infidélité passée de son épouse Édith, et le jeune marié trompé prend une résolution aussi ferme que funeste :

« C'est bien, dit Volmerange, vous allez mourir. »
[...] Volmerange la souleva comme une plume, la balança quelques secondes hors du parapet sur le gouffre noir.
[...] « Sombre abîme, garde à toujours le secret du déshonneur de Volmerange ! » dit le comte, le corps à moitié hors du pont.
Puis il ouvrit les mains...
Une plainte faible comme un soupir de colombe étouffée fut la dernière prière d'Édith.
(*Pc*, XI, pp. 84-86).

L'entreprise de ce dernier, fortuitement contrariée, établit l'incapacité de l'homme à tuer la femme ; aussi, lorsqu'il pense y être parvenu, de fortuites circonstances mettent à mal ses projets, et l'écrivain intervient plus subrepticement qu'à son habitude derrière le sort de ses personnages : « Un étrange destin réunissait dans cette barque frêle, au milieu d'un ouragan, le mari sans femme, la femme sans mari. » (*Pc*, IX, p. 74). Volmerange, « circonvenu par une espèce de noire fatalité »

(*Pc*, XX, p. 154) sera ainsi involontairement *fatal* à la jeune indienne Priyamvada, lors même que celle qu'il voulait tuer lui survivra. De la même manière : « Bizarre coïncidence, fatalité inexplicable ! » (*Pc*, XXI, p. 163), c'est une lettre de Benedict qui embrasera la robe de son ancien amour et consumera Amabel. De fait, chez Gautier, et à l'exception manifeste du fortuné Fortunio (*Cf. infra*), l'homme ne peut délibérément assassiner l'objet de son amour. Quand la femme fatale, à la volonté impérieuse, commande à la destinée de son amant, le personnage masculin, si *fatal* il devient, n'est nullement responsable à dessein, mais bien soumis à la *fatalité*.

2. Amants assassins

L'homme qui tue la femme, c'est en substance l'histoire de Paul d'Aspremont dans *Jettatura*. La fatalité y est prétextée plus que dans tout autre récit de Gautier, et elle pèse cruellement sur le héros : il ne pourra s'y dérober, quelles que soient ses intentions, et au-delà de sa seule volonté. En se livrant à quelques considérations patronymiques, l'on pourrait arguer la faiblesse de Paul¹²⁷ face à Alicia Ward : le choix de l'anthroponyme *ward* n'est certainement pas anodin, et l'expression complète *ward off* signifie *conjuré (le sort)*¹²⁸. L'esprit purement rationnel de la jeune Anglaise dédaigne justement les croyances superstitieuses : « [...] donnez-moi quelque raison physique de cette idée superstitieuse, car, fussiez-vous me juger comme un être entièrement dénué de poésie, je suis très incrédule : le fantastique, le mystérieux, l'occulte, l'inexplicable ont fort peu de prise sur moi. » (*Jettatura*, VI, p. 432). Elle aura beau faire et beau dire, et bien que son aptitude à détourner le mauvais œil soit littéralement inscrite dans son nom, la *jettatura* restera *in fine* la seule explication logique à sa déchéance : la superstition se vérifie et le déclin inéluctable d'Alicia en établit la

¹²⁷ Étymologiquement, *Paul* tire son origine du latin *paulus* « qui est [...] peu considérable, petit, faible » (*Cf.* Louis-Marie QUICHERAT et Amédée DAVELUY, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris Hachette,), alors qu'*Alicia* serait un prénom issu du germanique *Adalheidis*, « noble lignée, noble rang ».

¹²⁸ C'est la traduction commune de l'anglais « to ward off » : « éviter, parer, conjurer ».

preuve. Le regard mortifère de Paul d'Aspremont ne peut l'épargner et la consumera progressivement jusqu'à la mort. Malgré tout son amour, et en dépit de son initiative d'énucléation, le « fascino [...] influe d'une manière fatale » (*Jettatura*, XI, p. 462) et « [ses] yeux [...] lancent malgré [lui] ce regard funeste qui la fera mourir. » (*Ibid.*). Paul ne pourra contraindre la fatalité et son regard assassin consumera progressivement sa promesse.

Si la femme n'est pas toujours *fatale* à celui qui s'en éprend, la beauté, en revanche, peut causer des dommages irréversibles à celui qui sait la reconnaître. Comme une belle femme, un bel homme peut ainsi être tenu pour responsable de la fin tragique de sa soupirante. Fortunio est à cet égard un héros au nom proprement *prédestiné*¹²⁹, au point que Gautier feint lui-même son impuissance à le contrôler. Il en fait un personnage autonome, menant une existence indépendante de la narration romanesque : « Fortunio, qui sera, s'il vous plait, le héros de ce roman, est un jeune homme *habituellement*¹³⁰ fort exact [...]. » (I^{er}, p. 613). Retardée sur plusieurs pages, l'arrivée de ce convive ménage un suspense entretenu par les conjectures des autres personnages, qui n'ont d'autre sujet de conversation que cette absence remarquée : « Fortunio est le plus mystérieux des mortels » (I^{er}, p. 617). Chacun se répand en effusions laudatives et livre tour à tour un portrait des plus flatteurs initié par une question singulière de Phébé ; en lieu et place de l'animé *qui*, c'est par l'interrogatif inanimé qu'elle ouvre le dialogue :

- Qu'est-ce que Fortunio ? dit Phébé [...].
 - Un excellent gentilhomme [...], ajouta George [...].
 - Il est très beau, dit la Cinthie, aussi beau que le Saint Michel du Guide à Rome, dont j'ai été amoureuse étant petite fille.
 - Personne n'a de meilleures manières, et de plus il est spirituel comme Mercutio, continua Arabelle.
 - On le dit éperdument riche, plus riche que tous les Rotschild ensemble, et généreux comme le Magnifique du conte de la Fontain, reprit Phébé.
- (*Fortunio*, I^{er}, pp. 618-619).

À cette description louangeuse s'ajoute une réflexion de George, tournée sous forme de gageure, et qui ne peut manquer de piquer la curiosité de Musidora : « [...] tu te jetteras par-dessus le pont pour Fortunio, avec ta plus belle

¹²⁹ Emprunté au latin *Fortuna* « divinité qui symbolise le sort », Cf. *Dictionnaire Historique de la langue française*, Op. Cit.

¹³⁰ Nous soulignons.

robe et un chapeau tout neuf [...]. Je parie mon attelage de chevaux gris pommelé contre une de tes papillotes que tu ne trouves pas une petite porte grande comme un trou de souris pour te glisser dans le cœur de Fortunio. » (*Fortunio*, I^{er}, p. 619). La rencontre effective ne s'est pas encore produite, que déjà le mystérieux Fortunio excite les talents de celle qui se présente elle-même comme une femme fatale : « Un jeune pair d'Angleterre, qui avait six cent mille livres de rentes, s'est brûlé la cervelle pour moi, fit dédaigneusement la Musidora. » (*Ibid.*). Si George convient volontiers que nul ne peut résister à la courtisane, pas même le diable (*Ibid.*), il est toutefois convaincu de l'ascendant que Fortunio aura sur elle. La description avant l'heure de cet homme aussi beau qu'inaccessible tient en haleine et stimule les imaginations. Gautier bouleverse l'horizon d'attente en prorogeant l'arrivée de son héros, en l'absence duquel, dit-il, « nous ne pouvons commencer notre histoire [...]. » (*Ibid.*, p. 613). Par son nom même, Fortunio tient la haute main sur le sort des personnages et, du même coup, sur la production romanesque. Il se joue de l'amour de Musidora, et son mensonge final, qui laisse croire à sa mort, sera littéralement mortel à la belle. Preuve supplémentaire, s'il en est, d'une esthétique qui associe foncièrement Éros à Thanatos.

3. La symbolique de la flèche

La flèche désigne par synecdoque une arme de trait, un objet destiné à blesser ou à tuer l'adversaire ; entendue dans son acception symbolique, elle métaphorise les amours aussi subites qu'impérissables qui s'imposent aux mortels comme une fatalité. Généralement associée à la personnification de l'amour dans la mythologie gréco-romaine, Éros ou Cupidon¹³¹ l'enfonce dans le cœur des hommes afin d'exciter leurs passions. Dans *Jean et Jeannette*, Gautier fait un point succinct sur les pratiques du jeune archer :

¹³¹ Gautier se réclame de l'Amour, indifféremment de l'un ou de l'autre.

Le sensible droguiste [...] avait reçu [...] une flèche de Cupidon en pleine poitrine. L'on n'ignore pas que ce petit dieu tire sur les mortels avec des flèches de deux sortes.

Les premières ont des pointes d'or, les secondes des pointes de plomb ; les unes inspirent l'amour, les autres l'antipathie, ou tout au moins la froideur.¹³²

Le malheureux droguiste était si traversé par une des premières, que le dard lui sortait par le dos [...]. Une des secondes avait été dirigée sur Mme de Champrosé, qui se souciait du droguiste non plus que s'il n'eût pas été du monde. [...]

[...] Rougeron ne pensait qu'à Mlle Jeannette, qui, vu l'effet divers des flèches dont nous avons parlé tout à l'heure, n'avait pas pensé une minute à lui. (*J & J*, XIX, p. 257).

L'amour est soumis à une puissance supérieure et obéit à une fatalité dogmatique. La référence symbolique, somme toute traditionnelle, se singularise néanmoins par ceci que, chez Gautier, ce pouvoir de commander aux sentiments n'est pas toujours l'apanage du seul dieu. Le narrateur de « La Morte amoureuse » prête ces qualités surnaturelles au regard de Clarimonde, investissant les yeux de la belle du prestige divin : « Quels yeux ! avec un éclair ils décidaient de la destinée d'un homme [...] ; il s'en échappait des rayons pareils à des flèches et que je voyais distinctement aboutir à mon cœur. » (*Ma*, p. 527). Impérieux, l'amour s'impose aux personnages avec la soudaineté du projectile. Les beautés *fatales* maîtrisent la technique et en disposent à l'envi, telle la perfide Amine des *Roués innocents* qui, dans cette entreprise insidieuse, mesure son adresse à celle de l'archerot et s'exerce sur « le mortel chargé de subvenir à [s]a liste civile [...] ». » (*Ri*, I, p. 1032). Le substantif est particulièrement significatif et marque la supériorité de l'héroïne imitant la divinité : « Dalberg [...] est la cible des flèches d'Amine » (*Ibid.*) mais les « regards qu'elle lui décoche » (*Ibid.*), moins efficaces que les traits de l'angelot mythique, n'auront finalement pas l'effet escompté dans le cœur déjà pris de sa victime. Dans « Une nuit de Cléopâtre », Charmion attribue à la reine éponyme les mêmes propriétés divines : « [...] chacun de vos regards perce le cœur comme les flèches d'or d'Éros lui-même » (*NdC*, II, p. 749), lui assure-t-elle. De fait, Meïamoun a beau « essayé de dompter cette passion folle », de « lutt[er] corps à corps avec elle » (*NdC*, III, p. 754), le combat est perdu d'avance : « La flèche était restée dans

¹³² On trouve déjà cette image dans « La Chaîne d'or » (p. 590) pour illustrer le rapport d'analogie qui unit l'amour à la haine dans le cœur de Ctésias :

Antéros avait traversé d'outre en outre son cœur avec une de ses flèches de plomb, et il haïssait plus que la mort celle qu'il avait tant aimée : effet ordinaire de l'injustice dans les cœurs généreux.

la plaie et il la traînait partout avec lui ; l'image de Cléopâtre [...] rayonnait dans sa veille et dans son rêve [...]. » (*Ibid.*). L'impossibilité intrinsèque de son amour participe du romantisme, et fait son héros tourmenté par ses passions : « "Hâthor, puissante déesse [...] Pourquoi as-tu enfoncé dans mon âme la flèche empoisonnée de l'amour impossible ?" » (*Ibid.*, p. 755). La Vénus égyptienne¹³³ est implicitement assimilée à l'archerot ; à ceci près néanmoins que le trait décoché est présenté d'emblée comme mortifère. L'arme de combat, métaphorisée en instrument d'adoration, retrouve ici son sens primitif : « empoisonnée », elle gagne en efficacité meurtrière et se fait d'autant plus redoutable. La flèche toxique de l'amour est par suite au moins aussi funeste que celle de l'objet guerrier. Le sens littéral de l'arme et le sens figuré de l'attribut divin se confondent jusqu'à invertir leurs vocations respectives : la flèche envoyée par Meïamoun délivre un message d'amour, cependant que la flèche allégorique plantée dans son cœur lui sera fatale. Si ce n'est pas elle qui le tue directement, c'est bien le poison qui sera cause de sa mort : « [...] il vida d'un trait le vase fatal et tomba comme frappé de la foudre¹³⁴. » (*NdC*, VI, pp. 771-772).

Dans une moindre mesure, l'aiguille empoisonnée de Fortunio remplit un rôle similaire : comme l'amour, elle agit « avec la rapidité de la foudre ; [...] plus terrible que le pistolet ou le poignard, elle ne manque jamais son coup » (*Fortunio*, VIII, p. 652) et présage le destin funeste de Musidora. Après une tentative avortée au chapitre XIII¹³⁵, la belle amoureuse se donnera la mort avec l'objet découvert dans le portefeuille subtilisé au jeune protagoniste dès le premier chapitre. Ses derniers mots seront alors pour la *fortune*, qui dispose sans réserve de son sort depuis sa rencontre avec le fallacieux Fortunio :

¹³³ « Vénus que les Égyptiens nomment Hâthor » (*NdC*, I^{er}, p. 745) : Gautier en appelle alternativement aux mythologies égyptiennes, grecques et romaines.

¹³⁴ On songe ici à la locution figurée « coup de foudre » qui, rejoignant la symbolique de la flèche, « par allusion à la soudaineté de la foudre [...] (dep. 1813) s'emploie pour "amour subit et violent" » Cf. *Dictionnaire historique de la langue française*, *Op. Cit.*

¹³⁵ Et le narrateur de railler cette mort trop prématurée :

Il ne nous reste plus qu'à faire mourir Musidora. — Voyez, Fortunio, à quelles extrémités vous nous réduisez ! Nous avons créé tout exprès une jolie femme pour être votre maîtresse, et nous sommes forcé de la tuer à la page 85, contrairement aux usages reçus, qui ne permettent de donner le coup d'épingle dans cette bulle gonflée par un soupir d'amour, que l'on appelle héroïne de roman, que vers la page 310 ou 320 environ. (*Fortunio*, XII, p. 608).

« C'était un funeste présage, et le hasard a été clairvoyant de me faire trouver un instrument de mort où je ne cherchais que des billets d'amour et le moyen de nouer une intrigue frivole. »

Ayant dit ces mots, elle embrassa la boucle de cheveux de Fortunio, et se piqua la gorge avec la pointe de l'aiguille.

Ses yeux se fermèrent, les roses de ses lèvres se changèrent en pâles violettes ; un frisson courut sur son beau corps.

Elle était morte.

(*Fortunio*, XXV, p. 724).

Dès la préface, l'auteur se targuait d'avoir « fait Fortunio assez beau, assez comblé de perfections pour représenter convenablement l'Amour » (*Fortunio*, p. 607). Le caractère majuscule¹³⁶ correspond ici à celui de l'allégorie mythologique et fait du héros l'égal du dieu. Son succès après des femmes tient donc non seulement à sa bonne *fortune*¹³⁷, mais également à la position supérieure qu'il occupe. Après cette observation, la réflexion de George à Musidora n'a plus rien de surprenant : « [...] Fortunio paraît solidement cuirassé contre les flèches de l'amour, et les rayons de tes yeux de chatte, si aigus et si brûlants qu'ils soient, ne me paraissent pas de force à entamer son armure. » (*Fortunio*, I^{er}, p. 619).

Lorsqu'elle n'est pas empoisonnée, la flèche n'en est pas moins redoutable. Madelaine de Maupin se confiant à Graciosa utilise l'image de la flèche barbelée pour expliquer l'amour mortifiant qu'elle a inspiré à Rosette : « Plus je lui parlais avec douceur et affection, plus j'avais avec elle des manières caressantes, plus j'enfonçais dans son cœur la flèche barbelée de l'amour impossible. » (*MM*, XII, pp. 466-467). La pointe crénelée du trait le rend très difficile à déloger une fois fiché, et empêche ainsi toute cicatrisation. Dans « La Toison d'or », c'est une autre Madeleine qui inspire à Tiburce sa passion désespérée, mais c'est derechef la même métaphore qui illustre les sentiments du personnage : « Il sortit de l'église emportant dans son cœur la flèche barbelée de l'amour impossible [...]. » (*Tdo*, II, pp. 787-788). L'arme est des plus meurtrières et, sans être nécessairement assassine lorsqu'elle pénètre le corps, elle ne peut en être extraite sans l'exposer à la mort : l'ôter, c'est courir le risque d'arracher les chairs, c'est s'exposer à une mort certaine. La flèche est donc à la fois l'attribut divin de l'Amour, mais également un véritable instrument assassin, littéralement propre à tuer. Sans être exclusifs l'un de l'autre, ces deux sens expriment au contraire l'ambivalence

¹³⁶ La typographie est commune à l'ensemble des éditions du roman.

¹³⁷ *Fortune* a signifié « succès galant », sens resté vivant dans *bonne fortune*.

amoureuse, et leur synthèse corrobore la conception gautierienne de la fatalité du désir. En jouant sur la polysémie du terme, l'écriture appréhende simultanément l'objet et le symbole, l'arme destructrice et l'allégorie de l'Amour, Éros et Thanatos ; que le choix d'un Malivert —désireux, par la mort, de rejoindre Spirite dans l'éternité—, se porte précisément sur celle-ci, n'est sans doute pas davantage innocent :

Il se leva et alla choisir [...] une flèche [...] armée d'une pointe barbelée en os de poisson. Cette flèche avait été trempée dans le *curare*, ce venin terrible dont les Indiens d'Amérique ont seuls le secret et qui foudroie ses victimes sans que nul contrepoison puisse les sauver.
(*Spirite*, XIII, p. 1208).

Ici, toutefois, l'intervention de Spirite auprès de son amant, pour retenir le geste suicidaire qui les séparerait à jamais, déroge aux principes en vigueur dans les récits précédents : pas plus la femme que l'amour ne seront fatals au héros, et le dénouement de la nouvelle tranche avec les unions impossibles caractéristiques de l'écriture gautierienne. Bien qu'heureuse, l'« issue » n'en est pas moins « fatale » (*Spirite*, XVI, p. 1228). La mort du protagoniste marque enfin le triomphe de l'amour idéal : délivrée de son enveloppe périssable, l'âme éternelle peut s'élever au-dessus de la réalité vulgaire.

2. Éros platonicien

Selon les principes platoniciens des âmes sœurs, l'homme aurait autrefois défié les dieux avant de se voir amputé de la moitié de son être, faisant de son entité parfaite deux individus incomplets. Dans *Le Banquet*, Aristophane évoque l'amour comme la quête de cette moitié fragmentaire, amputée par les foudres de Zeus. Deux âmes jumelles qui, formant chacune la moitié d'un tout et destinées l'une à l'autre, sont capables de se reconnaître et de communier ensemble afin de recouvrer leur nature transcendante et leur unité originelle. C'est dans cette expectative que d'Albert envisage l'amour véritable :

Se livrer tout entier sans rien garder de soi, [...] n'être qu'un en deux corps, fondre et mêler ses âmes de façon à ne plus savoir si vous êtes vous ou l'autre, [...] voir tout le monde et toute la création dans un seul être, [...] ; ô prodige ! se doubler en se donnant : — voilà l'amour tel que je le conçois.
(*MM*, XV).

La chevalier de *Mademoiselle de Maupin* recherche « celle qui a été faite pour [lui] et que Dieu [lui] destine » (II, p. 278), jusqu'à présumer son existence : « Je me sens impatientement attendu dans un coin de la terre, je ne sais lequel. Une âme souffrante m'appelle ardemment et me rêve qui ne peut venir à moi [...]. » (*MM*, V, p. 318). Bien qu'il n'ait encore « aimé aucune femme » (*MM*, I, p. 256), il est convaincu de « conna[ître] l'amour même » : « [...] je n'aimais pas celle-ci ou celle-là, [...] mais quelqu'une que je n'ai jamais vue et qui doit exister quelque part, et que je trouverai, s'il plaît à Dieu. Je sais bien comme elle est, et, quand je la rencontrerai, je la reconnaîtrai. » (*Ibid.*). Le fait est qu'effectivement, quelques chapitres plus loin, sa rencontre d'avec Théodore/ Madelaine corrobore ses présomptions, et l'amant de se récrier d'admiration : « Je t'ai reconnue, ô mon amour ! » (*MM*, IX, p. 380). La reconnaissance amoureuse suppose effectivement qu'il y ait déjà eu connaissance : reconnaître, c'est « Découvrir dans une perception présente (principalement visuelle [...]) l'image, [...] de quelqu'un ou de quelque chose dont on a déjà eu l'expérience ailleurs ou dans le passé. »¹³⁸ Selon Platon, la connaissance est subordonnée aux réminiscences, c'est-à-dire aux souvenirs des connaissances que l'âme a stockées avant de s'incarner, puis perdues lors de la corporification. Les personnages retrouvent, dans l'objet de leur idéal, la parfaite réalisation de leurs espérances intimes ; la concordance est telle qu'elle est vécue comme une véritable révélation. Le protagoniste identifie, avec l'immédiateté de l'organe visuel, la beauté qu'il attendait : non « pas la beauté morte et palpable, la beauté matérielle », mais « la beauté invisible et éternelle, la beauté qui ne vieillit point, la beauté de l'âme. » (*MM*, VIII, p. 362).

¹³⁸ *Trésor de la Langue Française, Op. Cit.*

1. Reconnaissance amoureuse et gémellité des âmes

Face au tableau de Rubens dans « La Toison d'or », Tiburce éprouve la révélation de son idéal :

Le grand maître avait copié dans son propre cœur la maîtresse pressentie et souhaitée ; il lui semblait avoir peint lui-même le tableau ; la main du génie avait dessiné fermement et à grands traits ce qui n'était qu'ébauché confusément chez lui, et vêtu de couleurs splendides son obscure fantaisie d'inconnu. Il reconnaissait cette tête, qu'il n'avait pourtant jamais vue. (*Tdo*, II, p. 786).

Le motif convenu de la reconnaissance amoureuse est récurrent dans l'écriture de Gautier ; mais, au-delà du poncif littéraire, sa fréquence dénote une systématique narrative singulière qui opère dans la très grande majorité de son œuvre. Dans la perspective gautierienne d'un amour exclusif du Beau, et pour l'esthète adorateur de la forme et soucieux de la rendre *visible*, l'acuité visuelle est absolument fondamentale. L'œil embrasse en un instant la beauté qui se présente à lui, et établit, le cas échéant, l'adéquation de celle-ci à son idéal ; « [...] si vous m'aviez vue », soutiendra Spirite à Malivert, « je crois que vous m'auriez aimée. » (*Spirite*, VIII, 1167). Cette immédiateté sentimentale, largement convenue, ressortit au *topos* du coup de foudre :

Beaucoup de gens [...] seront sans doute d'avis que les *coups de foudre* sont de pures illusions romanesques, et que l'on n'aime pas éperdument un homme ou une femme que l'on n'a vu qu'une fois. Quant à nous, notre avis est que, si l'on n'aime pas une personne la première fois qu'on la voit, il n'y a aucune raison pour l'aimer la seconde et encore moins la troisième. (*Fortunio*, XV, p. 677).

La révélation est immédiate ; au reste, et parce que l'amour, chez Gautier, est essentiellement dirigé sur la forme esthétique, comment, après cette confession sous couvert de fiction, ne pas être tenté de croire celui pour qui le sens visuel est seul à même d'identifier la beauté, physique et spirituelle ? La charge médiatrice

du regard¹³⁹ est telle qu'elle infirme ou confirme d'emblée des sentiments aussi violents que subits. Ce *leitmotiv* est notamment celui de Romuald : « Pour avoir levé une seule fois le regard sur une femme, [...] ma vie a été troublée à tout jamais. » (*Ma*, p. 536). La passion née d'un regard bouleverse définitivement l'existence du protagoniste : « Un seul regard trop plein de complaisance jeté sur une femme pensa causer la perte de mon âme [...]. » (*Ma*, p. 525). La correspondance de l'œil et de l'âme, de la beauté visible et de la beauté invisible, cristallise la perfection amoureuse. Néanmoins, après l'importance accordée à l'organe visuel par le narrateur de « La Morte amoureuse », et à rebours de ces considérations liminaires, un second point vient discuter le premier, sans toutefois le récuser. Aux dires de Clarimonde, ses sentiments pour Romuald préexistaient à l'échange visuel effectif : « Je t'aimais bien longtemps avant de t'avoir vu », confie-t-elle au narrateur, « Tu étais mon rêve, et je t'ai aperçu [...] ; j'ai dit tout de suite : "C'est lui !" » (*Ma*, p. 544). Son amour, comme une pénétration supérieure, lui permet de retrouver celui qu'elle « cherchai[t] partout » (*Ibid.*), cependant que, d'un regard, elle est à même de le reconnaître. Si la *re-connaissance* est effectivement visuelle, la *connaissance*, en revanche, demeure suprasensible. Serait-ce à dire que l'amour, en tant qu'il est prédestiné, précède la rencontre visuelle ? Que l'œil, essentiel à la reconnaissance amoureuse, ne participerait en rien à la connaissance préalable ? La vue ne serait plus seulement un sens physiologique qui réfléchit le réel, mais s'entendrait comme une capacité supérieure à même d'identifier la beauté de l'âme. Après son énucléation, Paul d'Aspremont s'en remet ainsi à cette seule perception : « Maintenant, [...] je pourrai devenir ton mari sans être un assassin. Tu ne déperiras plus héroïquement sous mon regard funeste [...]. » (*Jettatura*, XIV, pp. 476-477). Les effets pernicioeux de l'organe physiologique neutralisés, le *jettatore* escompte la réussite de son entreprise : « : [...] hélas ! je ne t'apercevrai plus, mais [...] je te verrai avec l'œil de l'âme [...]. » (*Ibid.*). L'influence du regard est ainsi au centre de *Jettatura* — puisque Paul porte en lui le *mauvais œil*— mais sa médiation dans le processus amoureux est inhérente à nombre de fictions gautieriennes. Il est à la fois le facteur de reconnaissance qui saisit la beauté de l'autre, mais également celui qui réfléchit la

¹³⁹ Sur les pouvoirs du regard, voir Max MILNER, *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit*, Paris, Gallimard, 1991.

beauté intime, celle de l'âme. La vue s'entend dès lors dans un sens plus large que sa seule acception physiologique : elle passe outre l'enveloppe corporelle pour réfléchir l'au-delà du visible.

Dans *Avatar* notamment, le regard passionné d'Octave-Labinski sème le trouble dans l'esprit de la comtesse (*Avatar*, IX, p. 376), non pas seulement parce qu'elle n'y retrouve pas « l'expression ordinaire des yeux d'Olaf, celle d'un amour pur, calme, égal, éternel comme l'amour des anges » (*Avatar*, IX, p. 375), mais également parce que « l'étincelle de l'âme », qui « ne brillait pas dans l'œil » (*Avatar*, I, p. 319) d'Octave de Saville, n'anime pas davantage la nouvelle enveloppe qu'il a investie :

« [...] Miracle inutile ! Je vais vous rendre votre corps : Prascovie ne m'aime pas ! Dans la forme de l'époux elle a reconnu l'âme de l'amant ; son regard s'est glacé sur le seuil de la chambre conjugale comme au jardin de la villa Salviati. » (*Avatar*, XI, pp. 390-391).

N'identifiant pas l'âme derrière le physique, elle pressent, sinon le subterfuge, une singularité qui la met en garde contre l'homme dissimulé dans le corps de son époux. Sa clairvoyance repose sur un ressenti émotionnel qu'elle serait bien incapable d'expliquer, « mais au fond elle sen[t] qu'elle [a] raison » ; elle se fie à « cette seconde vue de l'âme, à laquelle on a toujours tort de ne pas obéir. » (*Avatar*, IX, p. 375). Il est déjà question, quinze ans plus tôt, de cette sagacité supérieure de l'âme grâce à laquelle la belle Katy de « Deux acteurs pour un rôle » devine la manœuvre diabolique ; son inquiétude même est qualifiée d'« extraordinaire » : « [...] elle ne reconnaissait pas son cher Henrich [...] [et] pressentait vaguement quelque malheur [...]. » (*Da*, III, pp. 876-877). À l'instar de la comtesse d'*Avatar*, son intuition procède également de « cet esprit de divination que donne l'amour, cette seconde vue de l'âme » (*Ibid.*), celle-là seule capable de saisir les connivences profondes. Dans *Militona*, Gautier évoque encore « la divination de la sympathie » (*Militona*, IV, p. 1168) qui assoit les sentiments d'Andrès à l'égard de la manola. Le regard n'est plus seulement un organe de perception extérieure, il pénètre au-delà de l'enveloppe corporelle afin de détecter, le cas échéant, l'âme réfléchi dans l'œil de l'autre.

Si la sympathie est instantanée, son absence est non moins symptomatique d'une lacune sentimentale : « Tahoser [...], [q]uoi qu'elle fût sensible à l'honneur

d'avoir inspiré de l'amour au préféré de Phré, [...] n'éprouvait pour lui aucune sympathie, et l'idée de lui appartenir lui inspirait une épouvante répulsive. » (*Rdm*, XIII, p. 611). Cette sympathie pressentie est donc déterminante, et c'est Spirite qui, en 1865, en explicitera le processus :

Mon amour, vainqueur de la mort, me suivait au delà du tombeau, et je voyais avec une volupté divine, une félicité radieuse, que votre âme était libre et qu'elle pourrait être à moi pour toujours. Je savais alors ce que j'avais pressenti. Nous étions prédestinés l'un à l'autre. Nos âmes formaient ce couple céleste qui, en se fondant, fait un ange ; mais ces deux moitiés du tout suprême, pour se réunir dans l'immortalité, doivent s'être cherchées dans la vie, devinées sous les voiles de la chair, à travers les épreuves, les obstacles et les diversions. (*Spirite*, XII, p. 1195).

Cette reconnaissance, suivant en cela les théories platoniciennes, suppose qu'il y ait affinité des âmes, échange et communion. Le motif est particulièrement explicite dans *Avatar*, et l'amour qu'Olaf Labinski et son épouse éprouvent l'un pour l'autre s'entend comme une véritable compénétration qui sert la recomposition originelle de l'être humain.

Comment peindre ces deux âmes fondues en une seule et pareilles à deux larmes de rosée qui, glissant sur un pétale de lis, se rencontrent, se mêlent, s'absorbent l'une l'autre et ne font plus qu'une perle unique ? [...]

Olaf et Prascovie s'étaient aimés tout enfants ; jamais leur cœur n'avait battu qu'à un seul nom ; [...] on eût dit que les morceaux de l'androgynie de Platon, qui se cherchent en vain depuis le divorce primitif, s'étaient retrouvés et réunis en eux ; ils formaient cette dualité dans l'unité, qui est l'harmonie complète. (*Avatar*, III, p. 336).

Les âmes compénétrèrent l'une l'autre jusqu'à reformer leur unité première. Cette conception de l'amour comme communion des âmes en une *perle unique* fait l'objet d'une même métaphore dans *Spirite* : « Bientôt ils se rapprochèrent de plus en plus, et, comme deux gouttes de rosée roulant sur la même feuille de lis, ils finirent par se confondre dans une perle unique. » (*Spirite*, XVI, p. 1230). La mort réunit des amants qui, dans *Avatar*, s'étaient trouvés dans la vie ; mais Olaf et Prascovie ne sont pas les seuls personnages gautieriens à partager de pareils sentiments. Avant même l'expérience heureuse et aboutie de Spirite et de Malivert, avant l'amour idéal du comte et de la comtesse d'*Avatar*, les sentiments qui unissent le

narrateur de « L'Âme de la maison » (1839) à la jeune Maria sont d'une nature qui rappelle singulièrement les conceptions platoniciennes :

Notre respiration venait se briser à temps égaux sur nos lèvres, [...] nos cœurs palpitaient à l'unisson, nos paupières s'élevaient et s'abaissaient simultanément ; tout, dans nos âmes et dans nos corps, était en harmonie et vivait de concert, ou plutôt nous n'avions qu'une âme à deux, tant la sympathie avait fondu nos existences dans une seule et même individualité.
(« L'Âme de la maison », II, p. 822).

L'âme reconnaît celle qui lui est destinée afin de s'unir à elle pour retrouver la perfection originelle. Sept ans plus tard, dans « Le Pavillon sur l'eau », « un seul coup d'œil échangé, non pas même directement, mais par simple réflexion, suffit pour cela » (*Pse*, p. 1128) ; l'aperception de la beauté est immédiate, et ses conséquences irréversibles : « dès cet instant, le cœur de Ju-Kiouan fut lié à jamais [...] » (*Ibid.*). De son côté, Tchín-Sing rattache sa vision à une réminiscence extrêmement précise de la beauté de Ju-Kiouan : « [...] quoique je ne l'aie jamais vue, je la reconnais, c'est bien elle dont l'image est gravée dans mon âme [...] » (*Pse*, p. 1129). Une intuition supérieure l'a incité à patienter ; aussi, et bien que « jamais [...] jeune homme ne fut plus choyé et ne reçut plus d'avances » (*Pse*, p. 1126), il est resté fidèle à cette beauté idéalisée : « [...] on eût dit qu'il se souvenait d'une image connue dans une existence antérieure, et qu'il espérait retrouver dans celle-ci. » (*Ibid.*). L'instantanéité et l'unicité de l'expérience postulent une reconnaissance amoureuse étroitement liée aux théories platoniciennes des *âmes sœurs* et au mythe originel de l'androgynie : « En voyant cette ombre dans l'eau, [Ju-Kiouan] comprit que sa beauté avait une sœur ou plutôt un frère. » (*Pse*, p. 1128). L'amour passe par cette reconnaissance qui suppose la parfaite adéquation de l'image idéale préalable avec son incarnation. Cette représentation traditionnelle est celle de l'amour véritable, du seul amour digne de l'intérêt de l'artiste : l'amour de la beauté. Aussi l'argument selon lequel deux âmes, consacrées au-delà du seul entendement humain, seraient promises l'une à l'autre pour se réunir dans une félicité parfaite, se *reconnaître* mutuellement dans leur gémellité, accompagne

l'œuvre gautierienne dans sa très grande majorité, depuis « La Cafetière »¹⁴⁰ jusqu'à *Spirite*.

2. Rédemption romantique et palingénésie¹⁴¹

La rencontre d'avec l'idéal est vécue comme un tournant transcendant dans l'existence végétative des personnages gautieriens. Face à cette émotion nouvelle, et au-delà de leur confusion liminaire, s'opère une remise en question non moins soudaine qu'absolue. Ils découvrent, en même temps qu'un sentiment inconnu jusqu'alors, l'impétuosité d'une passion aussi déconcertante que traumatisante. Cette expérience d'une primeur exclusive échappe à leur entendement précisément parce qu'elle est sans précédent et sera sans seconde. Elle bouscule fondamentalement leur manière d'être comme celle d'appréhender l'autre et le monde. Dans « La Toison d'or », Tiburce, pris de cécité soudaine et partielle, est frappé d'amnésie rétrograde : « Tout s'effaça autour de lui ; il se fit un vide complet, les Anglais carrés, l'Anglaise rouge, le bedeau violet, il n'aperçut plus rien. » (*Tdo*, II, p. 786). La vie passée s'efface à « l'apparition de [la] beauté

¹⁴⁰ Dès ce tout premier conte fantastique, Angéla reconnaît le protagoniste et l'identifie la première en le nommant (II, p. 7).

Cf. Paolo TORTONESE, *La vie extérieure : essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier (Op. Cit., p. 24)*. Dans cette étude, Paolo Tortonese s'intéresse à certains de ces aspects de la reconnaissance amoureuse, en qu'ils participent d'une révélation supérieure. Sa thèse repose sur la problématique selon laquelle la *re-connaissance* succède nécessairement à la *connaissance* :

Si chaque homme porte en lui, depuis toujours, l'image de la femme qui lui est destinée, où et quand l'a-t-il vue ? [...] S'agit-il d'expérience ou d'émanation intérieure ? [...] La liste des scènes de reconnaissance est assez fournie chez Gautier, et elle comporte des formules et des modalités diverses. Dans « La Cafetière », le protagoniste entend son nom, Théodore, prononcé par Angéla, la belle inconnue [...]. De la même manière, dans « La Pipe d'opium », le protagoniste est interrogé par la femme qui vient d'apparaître devant ses yeux : « Elle [...] me pria, demande assez bizarre, de lui dire son nom. Je lui répondis sans hésiter qu'elle se nommait Carlotta, ce qui était vrai [...]. » Dans les deux cas, l'un des personnages détient une connaissance aux origines mystérieuses. (*Ibid.*)

¹⁴¹ Mourir par amour, confie Théodore/ Madelaine à Rosette, « c'est renaître » (*MM*, VI, p. 345).

suprême » (*Avatar*, II, p. 327) et les protagonistes, à l'exemple d'Octave de Saville, sont frappés d'amnésie rétrograde. Ils « oubli[ent] [leurs] amours d'autrefois » (*Ibid.*) :

[...] Les pages de mon cœur redevinrent blanches : tout nom, tout souvenir en disparurent. Je ne comprenais pas comment j'avais pu trouver quelque attrait dans ces liaisons vulgaires que peu de jeunes gens évitent, et je me les reprochai comme de coupables infidélités. Une vie nouvelle data pour moi de cette fatale rencontre.
(*Avatar*, II, pp. 327-328).

Les anciennes relations n'étant guère qu'un pis aller, les souvenirs disparaissent pour faire la part belle à la grandeur des sentiments nouveaux ; ainsi d'Octavien qui, à la vue de la belle pompéienne Arria Marcella, « sen[t] s'évanouir comme des ombres légères les souvenirs de toutes les femmes qu'il avait cru aimer, et son âme redevenir vierge de toute émotion antérieure. » (*AM*, p. 307). « Le passé dispar[âit] » (*Ibid.*), permettant à l'âme de renaître immaculée. L'amour sanctifie jusqu'aux plus dévergondés, et la jeune Musidora, aux mœurs dissolues, éprouve cet ascendant salvateur : « [...] j'ai vu celui que je devais aimer », confie-t-elle, « je n'aurai pas la lâcheté de souffrir qu'aucun homme vivant touche ma robe du bout du doigt : je suis sacrée maintenant ! » (*Fortunio*, XIII, p. 669) ; et au narrateur d'ajouter : « [...] une métamorphose s'était opérée en elle ; il ne restait plus rien de l'ancienne Musidora que le nom et la beauté. » (*Ibid.*, XV, p. 676). D'ailleurs, au jaloux Fortunio qui s'indigne de ses errements passés, la belle répartit sans ambages :

« Imbécile, qui ne sent pas que je n'ai jamais aimé que lui, [...]. Ô mon ami ! je ne suis née que du jour où je t'ai connu ; ma vie date de mon amour. Quant à Musidora, pourquoi en es-tu jaloux ? tu sais bien qu'elle est morte. [...] »
(*Fortunio*, XXIII, p. 711).

La découverte amoureuse est littéralement bouleversante, au point d'être envisagée comme une palingénésie. Elle participe d'une véritable renaissance où les larmes seraient l'eau baptismale purificatrice : « Les glaces de son cœur, [...] se fondaient enfin au souffle tiède de l'amour et se révoltaient en une douce pluie de larmes. Ces larmes étaient le baptême de sa vie nouvelle. » (*Fortunio*, XII, p. 664). L'« âme [est] régénérée par l'amour » (*Fortunio*, XIX, p. 698), ce dernier impliquant

un don de soi sans réserve tel qu'il amende les personnages et néantise tout antécédent. Par conséquent, l'hétaïre romantique est celle qui se rachète : « Plangon n'est plus une courtisane ; elle est amoureuse. » (*Cdo*, p. 585). À la femme de petite vertu se substitue l'amante, purifiée par la force de ses sentiments :

Aimables représentants de l'élégance et de l'atticisme d'Athènes, jeunes victorieux, charmants triomphateurs, [...] jamais vous n'avez été aimés de Plangon [...].

[...] Plaignez-la, c'est son premier amour. Dès ce jour-là elle a compris la virginité et la pudeur.
(*Cdo*, p. 586).

Les élans de cœur transfigurent les beautés galantes : ils assurent le salut de l'âme et font du libertinage un péché véniel. La courtisane pourra être rédimée car son âme a été épargnée. C'est donc bien l'amour qui fait la femme honnête, « celle qui », selon le Littré, « est irréprochable dans sa conduite, quant à la chasteté » : « Plangon ne sortait plus que pour aller au bain [...], comme une honnête femme [...] » (*Ibid.*, p. 584). L'argument amoureux suffit également à Musidora, l'« impure » (*Fortunio*, IX, p. 655), pour tenir un singulier raisonnement et se proclamer vertueuse : « [...] je suis une honnête femme », affirme-t-elle, « J'aime. » (*Ibid.*). Le chapitre liminaire présentait pourtant la belle comme l'un des « quatre anges damnés » de *Fortunio* (*Ibid.*, I^{er}, p. 611) avant qu'elle ne se révèle réellement éprise :

Musidora sent au dedans d'elle-même s'épanouir une âme nouvelle comme une fleur mystérieuse semée par Fortunio sur le rocher stérile de son cœur ; son amour a [...] tous les enfantillages adorables de la passion pure et vierge. [...].

Qui donc a prétendu qu'il y avait de par le monde une certaine Musidora, [...] dépravée, [...] sans âme, sans pitié, sans remords, qui trompait même l'amant de son choix ? une odieuse courtisane ressuscitant les orgies antiques [...] ?
(*Fortunio*, XII, pp. 665-666).

L'amour, chez Gautier, a ainsi cette faculté formidable d'annuler les souillures charnelles précédentes : il ennoblit les amants et les lave de leurs fautes. En concédant l'absolution, il régénère les âmes égarées pour donner du sens à une existence autrefois triviale. Virginal et rédempteur, il est aussi salutaire que son

absence est corruptrice, car « rien ne déprave comme de ne pas être aimée. » (*MM*, VI, p. 338). Les infidélités physiques sont expiées puisque la passion véritable néglige les corps pour ne considérer que le principe spirituel : « [...] quoique j'aie prostitué ma chair » confesse Rosette à Théodore/ Madelaine, « j'ai toujours été fidèle d'âme et de cœur à votre pensée. » (*Ibid.*). Si les liaisons libertines ont débauché le corps, l'âme a quant à elle conservé sa pureté, car l'amour charnel ignore la dilection.

3. Dualisme platonicien et apories de l'idéal

À suivre le réquisitoire de Roderick, le jeune France de « Sous la table », la pureté des corps importe moins que la pureté de l'âme. Son esprit, sceptique quant à la vertu des femmes, prête à ces dernières des intentions concupiscentes :

[...] [Y] a-t-il dans le monde une femme qui n'ait jamais failli, je ne dis pas en action, il y en a, mais en pensée ? je ne le crois pas. Tu vas me trouver singulier, mais je veux être coupé par rouelles comme une betterave, si je n'aimerais pas mieux une femme qui aurait failli corporellement qu'une qui aurait failli spirituellement [...]. Je préfère, tout matérialiste que je suis, la virginité de l'âme à celle du corps.

(*JF*, « Sous la table », p. 30).

Pareille distinction procède de l'héritage antique qui, depuis les origines de la philosophie jusqu'à nos jours, postule une dichotomie entre la matière et l'esprit. Le dualisme platonicien, c'est précisément l'opposition du corps et de l'âme, de l'enveloppe périssable et de l'immortalité spirituelle. Platon soutient la théorie duelle selon laquelle le monde sensible de l'homme serait dominé par l'univers éminemment supérieur des idées, exempt de toute considération charnelle. L'âme compénètre celle qu'elle reconnaît afin de recouvrer son unité et sa perfection premières ; ce faisant, elle se détache des contingences terrestres, physiques et matérielles, pour s'élever au-delà de la basse condition humaine et retrouver sa nature supérieure. L'attrait pour la chair, les amours vulgaires, avilissent l'homme

et le détournent de sa quête originelle. Le corps, éventuellement, sera seul satisfait, mais l'âme, quant à elle, se voit exclue d'un rapprochement purement physique. C'est le constat auquel parvient d'Albert lorsqu'il analyse sa relation avec Rosette ; son argument repose sur la conception convenue de l'amour comme la communion parfaite de Cupidon et de Psyché, l'allégorie de l'âme. Malgré son obstination à contraindre ses sentiments, et « [m]algré l'intimité de [leurs] relations corporelles » (*MM*, III, p. 291), il est forcé de reconnaître l'inanité de sa démarche :

[...] [J]e sens bien qu'il n'y a rien de commun entre nous. Jamais [...] ce cœur [...] n'a battu à l'unisson de mon cœur. Mon âme ne s'est jamais unie avec cette âme. Cupidon, le dieu aux ailes d'épervier, n'a pas embrassé Psyché sur son beau front d'ivoire. Non ! — cette femme n'est pas ma maîtresse.

Si tu savais tout ce que j'ai fait pour forcer mon âme à partager l'amour de mon corps ! [...] Comme l'antique Salmacis, l'amoureuse du jeune Hermaphrodite, je tâchais de fondre son corps avec le mien [...]. Plus nos corps s'enlaçaient et plus nos étreintes étaient intimes, moins je l'aimais. Mon âme, assise tristement, regardait d'un air de pitié ce déplorable hymen où elle n'était pas invitée, ou se voilait le front de dégoût et pleurait silencieusement sous le pan de son manteau.

(*MM*, III, p. 291).

Le désir relève du charnel, l'amour du spirituel, et le premier ne peut à l'évidence suffire à forcer le second, pas plus que le second à s'assortir du premier. Cette conception métaphysique, telle que louée par le platonisme, soustrait l'amour à la sensualité ; de fait, et parce qu'il touche essentiellement les âmes, il peut prétendre à une durabilité inconcevable avec la réalisation d'un désir qui cesse de lui-même à mesure qu'il est comblé. En se refusant à consommer, les personnages entretiennent l'absoluité de leurs sentiments :

—Votre Seigneurie peut s'épargner ce chagrin. Sigognac ne jouit point de ses amours au sens que l'entend monsieur le duc. La vertu d'Isabelle n'a reçu aucune brèche. La tendresse de ces parfaits amants, bien que vive, est toute platonique et se contente de quelque baiser sur la main ou sur le front. C'est pour cela qu'elle dure ; satisfaite, elle s'éteindrait toute seule.

(*CF*, XIII, p. 947).

Cet amour platonique, à l'évidence moins conviction profonde qu'artifice littéraire, semble cependant insuffisant pour justifier à lui seul le bonheur final de Sigognac. Alors que le roman aurait pu s'achever sur la félicité vertueuse du baron et d'Isabelle, la découverte annexe du coffre —et de son trésor inestimable— lors de

l'enterrement du chat, intervient *in fine* pour établir le dénouement heureux. La dernière réplique de Fracasse sera pour Béalzébuth, « le bon génie des Sigognac » : « En mourant, il me fait riche, et s'en va quand arrive l'ange. Il n'avait plus rien à faire puisque vous m'apportez le bonheur. » (*CF*, XXII, p. 1103). Exemple rare, chez Gautier, de conclusion heureuse, et qui ne peut manquer de semer le doute quant à la sincérité affectée de l'auteur derrière son récit. Selon M. Arnold Mortier, cité par Charles de Spoelberch de Lovenjoul¹⁴², le dénouement prévu par l'auteur ne laissait aucune chance à l'amour platonique du baron et d'Isabelle :

Eh bien, cette fin satisfaisante n'est point celle qu'avait primitivement conçue Théophile Gautier.

Dans la pensée première de l'illustre écrivain, Vallombreuse ne guérissait pas, Sigognac ne pouvait épouser la sœur de celui qu'il avait tué, et le triste capitaine Fracasse rentrait seul [...].

[...] Sigognac, pauvre, délaissé, oublié par Isabelle elle-même, se mourait d'inanition dans le *Château de la misère*, devenu le *Château de la famine*.

Pourquoi Gautier a-t-il changé son dénouement primitif ? A-t-il été vaincu par le préjugé des dénouements heureux ? A-t-il cédé à quelques conseils ? Je l'ignore.¹⁴³

L'écriture défend ainsi l'argument platonicien de communion des âmes, mais en éprouve également les limites. À observer de plus près le roman, la fin originelle serait finalement inscrite dès la rencontre entre Fracasse et la jeune comédienne ; nul véritable coup de foudre initial pour la belle, qui ne se distingue pas au milieu du « personnel féminin » (*CF*, II, p. 666) : « Sigognac, à qui cette surprise avait d'abord été désagréable, se laissait aller à une sensation de bien-être inconnue. L'Isabelle, donna Sérafina, et même la Soubrette, lui troublaient doucement l'imagination [...]. » (*CF*, II, p. 663). En revanche, la première évocation de la dédaigneuse Yolande de Foix n'est pas sans rappeler celles, avant elle, de Cléopâtre ou de Nyssia¹⁴⁴ :

Cette étincelante vision passait bien souvent dans ses rêves ; mais quel rapport pouvait jamais exister entre la belle et riche châtelaine et lui, pauvre hobereau ruiné et mal en point ? Loin de chercher à être remarqué d'elle, il s'était [...] effacé le plus qu'il avait pu, ne voulant pas donner à rire par [...] ses habits

¹⁴² Cf. *HOTG*, II, p. 257.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Voir respectivement *NdC*, III, p. 754 et *RC*, I^{er}, pp. 946-947. À noter toutefois que seul Meïamoun aura la hardiesse de témoigner ses sentiments à la reine.

passés et trop larges, [...] et il s'était fait, pour étouffer cette passion naissante, tous les froids raisonnements qu'inspire la pauvreté. Y avait-il réussi ?... C'est ce que nous ne pouvons dire. Il le croyait, du moins, et avait repoussé cette idée comme une chimère ; il se trouvait assez malheureux, sans ajouter à ses douleurs les tourments d'un amour impossible.
(*CF*, II, p. 674).

Or cet amour impossible n'est-il pas précisément identifié *supra* comme le seul recevable dans l'écriture de Gautier pour susciter continuellement le désir ? Le narrateur a beau nous assurer plus loin qu'Isabelle « avait guéri la blessure faite par le mépris d'Yolande » (*CF*, X, p. 883), il n'en demeure pas moins que, quelques pages à peine après cette révélation, la seule vue de la belle le trouble plus que de raison et manque le faire défaillir :

Tout à coup le Baron eut un éblouissement ; les lumières s'élargirent comme des soleils, puis lui semblèrent devenues noires sur un fond lumineux. [...] On eût dit qu'un foudre invisible l'avait frappé, et peu s'en fallût qu'il ne tombât mort [...]. Il venait d'apercevoir Yolande de Foix, tranquille et radieuse en sa loge qui fixait sur lui ses beaux yeux pers !
(*CF*, X, p. 887).

La présence d'Isabelle semble tout juste suffisante pour calmer les ardeurs amoureuses du baron :

[...] Sigognac [...] s'était promis de ne pas regarder Yolande de peur d'être saisi par un transport soudain, [...]. Il tâchait, au contraire, de se calmer en tenant sa vue attachée [...] sur cette douce et bonne Isabelle. Ce charmant visage [...] redonnait à son âme un peu de repos ; l'amour de l'une le consolait des mépris de l'autre [...].

Isabelle [...] lui jeta [...] un regard d'ange consolateur, si chargé de tendresse, de sympathie, de passion qu'il en oublia tout à fait Yolande et ne se sentit plus malheureux.
(*CF*, X, pp. 889-890).

Et le narrateur de compléter, avant de conclure sous forme d'aphorisme : « Ce fut un baume divin qui cicatrisa les plaies de son orgueil pour un moment du moins, car ces plaies-là se rouvrent et saignent toujours » (*Ibid.*, pp. 890-891) ; sinistre augure *a priori* mais qui, singulièrement, ne sera pas confirmé par la suite du récit. Au contraire, Yolande est totalement évincée du reste de la narration jusqu'au chapitre final, et sa dernière apparition met fin aux présomptions discutées : « Le baron de Sigognac lui fit, d'un air détaché et tranquille, un salut parfaitement

respectueux, et Yolande ne surprit pas dans les yeux de son ex-adorateur une étincelle de l'ancienne flamme. » (*CF*, XXII, p. 1099). L'amour platonique de la tendre Isabelle conclut le roman, mais vient contredire toutefois l'esthétique amoureuse de Gautier. Un témoignage de sa fille Judith corrobore précisément ce parti-pris :

Je lui déclarai une fois que le personnage que je préférais parmi les héroïnes de son roman, c'était la belle Yolande de Foie [*sic*], si hautaine et si méprisante. J'avais même l'impression que Sigognac n'aimait vraiment qu'Yolande [...].

— Je vais te confier quelque chose à mon tour, dit mon père ; c'est que, moi aussi, secrètement, je préfère Yolande. Au fond, c'est d'elle que je suis amoureux. Je ne me l'avouais pas ; mais ton observation m'éclaire. Comme tous les amoureux, je me suis laissé deviner. Des mots plus profonds, une émotion plus poignante quand il s'agit d'elle, m'ont sans doute trahi. Je crois bien que Sigognac partage mon sentiment : Yolande est l'amour douloureux et impossible, le vrai, et son souvenir reste dans le cœur du jeune baron comme la pointe cassée d'une flèche.¹⁴⁵

L'amour platonique n'aboutit pas, ou, le cas échéant, pour être éventuellement remis en question. L'auteur recourt à la théorie des âmes sœurs afin de s'assurer la représentation de l'éternel amour, lui-même garant de l'éternelle beauté. Néanmoins, chaste ou charnel¹⁴⁶, le désir du beau est foncièrement insatiable et les amours heureuses impossibles : car « le bonheur », écrit Gautier, « n'est souvent qu'une ombre dans l'eau. » (*Pse*, p. 1131).

¹⁴⁵ Judith GAUTIER, *Le Second rang du collier*, *Op. Cit.*, pp. 102-103.

¹⁴⁶ Son gendre raconte à ce propos : « Un jour, Théo interrompait un convive parlant de sa vie [...] de privation d'amour dans le sens élevé du mot. "Tout cela est une théorie du renoncement stupide... La femme, prise comme purgation physique, ne vous débarrasse pas de l'aspiration idéale..." »

Cf. Émile BERGERAT, *Théophile Gautier, Entretiens, souvenirs et correspondance*, *Op. Cit.*, p. VI.

CONCLUSION

En ce siècle où les principes mêmes de la représentation évoluent au gré des développements techniques et des découvertes conjoncturelles, Gautier, voyageur et critique d'art, peintre et romancier, ne pouvait échapper aux renouvellements artistiques qui influent sur sa génération. L'exotisme, qui n'était guère qu'un concept au siècle précédent, est à portée de la main : l'*inconnu* devient littéralement *connaissable*. L'ailleurs est non seulement rendu accessible avec les transports modernes, mais il envahit également, et par voie de conséquence, le paysage artistique de l'époque. L'Orient s'invite dans La Capitale et s'expose dans ses Salons : antagoniste de l'Occident, il canalise les aspirations d'une jeunesse romantique en quête d'altérité et de dépaysement, cherchant dans cette *terra incognita* ce que la réalité lui refuse. Représentations picturales, daguerréotypées ou littéraires, révèlent un *étranger* qui jusqu'alors n'était que notion conjecturale. Quand Gautier, le voyageur, s'enthousiasme à l'idée de découvrir de nouvelles civilisations, et, par là-même, des modèles inédits, Gautier, le partisan du beau, a parfaitement conscience de ce que la réalité étrangère pourrait éventuellement ne pas tenir ses promesses idéales. Paradoxe conjoncturel, l'écrivain se situe ainsi à la croisée de ces deux acceptions du terme : à l'exotisme comme représentation mystérieuse, exempte de toute normalité, fait face un exotisme épistémique, observable *de visu*, qu'il devient possible d'expérimenter. De la même manière, à l'exotisme authentique qui se révèle au voyageur se mêle, sous la plume du romancier, un exotisme imaginé qui pourrait à l'occasion se targuer de prévaloir sur le premier ; car, si l'ailleurs est susceptible de décevoir, Gautier n'hésite pas à trancher en faveur de sa représentation esthétisée par le talent artiste et qui, de fait, prévaut sur le modèle original. La fonction mimétique se voit ainsi déplacée : l'écrivain ne s'en tient pas à reproduire la nature, mais recourt aux copies artistiques de cette dernière. Ainsi, doublement esthétisée, cette représentation de représentation illustre le mécanisme autotélique de l'art ; l'art, qui est le but du chef de file du Parnasse, devient également la source originelle du parcours descriptif. Semblable glissement sémantique, qui fait de l'art le principe premier de la représentation, contribue, selon Albert Cassagne, à définir ce qu'il faut entendre par *artificiel* :

Il arrive donc que [...] le réalisme se trouve [...] supplanté par un idéalisme excessivement original. Il y a en effet des cas où, dans la représentation de la nature, l'art surabonde. [...] [I]l arrive [...] qu'il y ait excès, abus de l'art. On a alors *l'artificiel*. À la reproduction simple et fidèle de la nature se substituent des images d'une fantaisie telle que la nature n'y entre plus que pour une part vraiment trop minime, qu'elle n'y figure même pas toujours comme point de départ.

[...] [L]'art [...] se trouve considéré, par rapport à la nature, moins comme un moyen de représentation que comme une autre nature distincte et supérieure.¹

Cet *artificiel* fait directement écho à *l'artifice* : la singularité de Gautier est précisément dans la profusion des procédés qui, stratégiquement, lui permettent de se mesurer non plus à l'éphémère beauté de la nature, mais à la beauté éternisée artistiquement. Cette addition artistique —de l'art, s'ajoutant à l'art, pour former l'artificiel— impose ainsi une plus grande distance entre la réalité et sa représentation. Or cette démarche n'est pas nécessairement pour dénoncer l'illusion référentielle : elle vise surtout à envisager *artificiellement* ce qui, *naturellement*, serait inconcevable. Le parti-pris fictionnel se charge alors de réviser les instances référentielles : selon Jean-Marie Schaeffer, « ce qui importe dans le cas de la fiction, ce n'est pas de savoir si ses représentations ont ou n'ont pas une portée référentielle, mais d'adopter une posture intentionnelle dans laquelle la question de la référentialité ne compte pas. »² La réalité est ainsi totalement repensée, l'espace et le temps redistribués selon une logique artistique propre à l'imaginaire gautierien, et qui, par définition, va à l'encontre des principes en vigueur dans un quotidien terne et insipide. Ce monde, à la fois étrange et étranger, n'a finalement aucun référent géographique véritable : seul l'éloignement, spatial ou temporel, réalise l'illusion.

Les fictions narratives sont le produit de cette conception singulière de l'exotisme. L'ailleurs devient le lieu de l'imaginaire : il n'est plus celui d'une réalité accessible par les transports modernes, mais renvoie alors à un espace expressément créé par l'artiste pour asseoir sa représentation. Cet exotisme artificiel lui permet de contrevenir aux lois de la nature, parmi lesquelles la plus insoutenable pour l'esthète : le passage du temps, ce temps qui enlaidit la beauté

¹ Albert CASSAGNE, *La théorie de l'art pour l'art, En France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Préface de Daniel Oster, Champ Vallon, Paris, 1997, p. 292.

² Jean-Marie SCHAEFFER, « De l'imagination à la fiction », *Op. Cit.*

avant de l'anéantir définitivement. Gautier, lui-même « fort beau dans sa jeunesse »³, et n'hésitant pas à se mettre en scène à la première personne du singulier⁴, finira, l'âge avançant, par privilégier la narration à la troisième personne. Seul le beau intéresse l'écrivain : l'amour de la belle femme, chez lui, n'est finalement que l'amour de l'éternelle beauté. Pour s'affranchir du temps, il va donc exploiter l'intemporalité picturale ou statuaire. L'artifice du peintre, qui fait défaut à celui de l'écrivain, se circonscrit spécifiquement autour de cette capacité à exprimer incontinent ce que le langage écrit, pour viser à la même expressivité, se voit contraint de développer dans le temps de la lecture. L'art figuratif excelle dans la représentation instantanée, là où, pour tendre au même but, le verbal risquerait de confiner à la prolixité. De fait, Gautier considère la peinture comme un art plus habile à représenter la beauté physique : « Il est à regretter qu'aucun de nos peintres n'ait vu Soudja-Sari, car c'était bien la plus mignonne et la plus ravissante créature que l'on puisse imaginer, et les mots, si bien arrangés qu'ils soient, ne donnent toujours qu'une idée imparfaite de la beauté d'une femme. » (*Fortunio*, XXIV, p. 717). La beauté ne se *dit* pas, elle se contemple, elle s'apprécie *visuellement* : « Je n'essayerai pas de te décrire sa beauté », dira d'Albert à Sylvio, « Il est des choses auxquelles les mots se refusent. Comment dire l'indicible ? » (*MM*, IV, p. 307). Parce que la femme peinte est « sûre d'être éternellement belle » (*Tdo*, IV, p. 802), l'écriture va relever le défi que se lance le peintre contrarié pour exprimer à son tour l'éternité de la beauté. Les métaphores artistiques, picturales ou statuaire, envahissent les descriptions : sans cesse comparée à une œuvre d'art, la femme gautierienne elle-même est purement *artificielle*. Gautier se heurte ainsi aux écueils de la métaphorisation : écrire la peinture, c'est forcer la langue hors de ses frontières artistiques, c'est nier les principes dynamiques de la narration pour les contraindre à l'immobilité picturale. Car le temps, précisément, caractérise la littérature ; en outre, lorsque Gautier feint de suspendre ce dernier,

³ Emile BERGERAT, *Théophile Gautier, Entretiens, souvenirs et correspondance, Op. Cit.*, p. 250.

⁴ On reconnaît les indices suggestifs abandonnés par l'auteur.

Dans « Omphale », en 1834, le narrateur se présente ainsi : « Il ne serait peut-être pas inutile [...] d'apprendre à mes belles lectrices qu'à cette époque j'étais en vérité un assez joli garçon. J'avais les yeux les plus beaux du monde : je le dis parce qu'on me l'a dit ; un teint un peu plus frais que celui que j'ai maintenant, un vrai teint d'œillet ; une chevelure brune et bouclée que j'ai encore, et dix-sept ans que je n'ai plus. » (p.202).

annonçant sa mort dans « Le Club des hachichins » (*Cdh*, IX, p. 1022), l'angoisse ne tarde pas à saisir le personnage principal : figer le temps, c'est, du même coup, condamner l'acte narratif. L'écriture ne peut foncièrement s'absoudre de tout mouvement. Aussi, pour dépasser cette apparente aporie artistique, elle va reconsidérer la notion de durée, ménageant ses intrigues dans le lointain d'un passé immémorial, envisageant la temporalité toute singulière de la tradition folklorique, des rêves ou des hallucinations, afin de disproportionner les mesures chronologiques sensibles. L'écriture est tournée vers le passé, un passé authentique ou supposé, qui lui garantit la rémanence de la beauté. À l'opposé de la fuite du présent et de l'incertitude du futur, il a quant à lui déjà réalisé l'idéal, reste aux personnages, à la sensibilité exacerbée, à convoquer les belles par-delà les temps : ainsi du narrateur d' « Omphale » ou de « La Morte amoureuse », mais également, et creusant davantage l'amplitude temporelle qui sépare la femme passée de l'homme moderne, de Lord Evandale épris de Tahoser ou d'Octavien vis-à-vis d'Arria. La rencontre de l'un et de l'autre est le résultat d'une contorsion du continuum temporel, rendue possible par l'artifice de la rétrospection, par la mise en perspective du passé par rapport à un temps plus récent. Parler d'élan rétrospectif, c'est donc déjà mettre en présence deux temporalités distinctes : d'un côté une époque reculée associée à l'idéal hiératique, de l'autre l'actualité du *vulgum pecus*. À première vue, l'éventualité d'un quelconque rapprochement entre ces deux modes, hermétiques l'un à l'autre, ne peut s'envisager autrement que dans l'espace circonscrit de la fiction. Depuis « La Cafetière » jusqu'à *Spirite*, la rétrospection n'aura cessé d'alimenter les intrigues de Gautier. Le récit de 1831 pose en substance les jalons majeurs de l'œuvre intégrale⁵ : il embraye toute la poésie de l'auteur, et, notamment, la trame spécifique des amours à

⁵ Peter Whyte s'est entre autre intéressé à ces points capitaux du fantastique de Gautier : [...] [L]e voyageur dépaysé dans la chambre close d'une maison isolée qui doit affronter des terreurs fantomatiques ; l'animation des objets, des tableaux et des tapisseries ; la suppression provisoire de la temporalité ; l'initiation d'un jeune héros à un amour impossible avec la femme idéale venue d'au-delà du tombeau ; l'objet témoin dont la subsistance authentifie le songe et constitue un souvenir tangible de la bien-aimée repartie au royaume des morts.

Cf. *Théophile Gautier, conteur fantastique et merveilleux, Op. Cit.*, p. 16.

contretemps. L'omniprésence du motif⁶, son implication dans le traitement narratif comme ses incidences sur l'appréhension de l'idéal, fonctionnent comme les premiers vecteurs du fantastique gautierien. Parce qu'elle est idéale, la beauté des héroïnes est sacrée, au sens où l'entend Mircea Eliade, à savoir exempte de toute succession chronologique.

Si le temps et le visuel font en effet la différence entre la littérature et les arts figuratifs, celle-là tire son épingle du jeu en proposant, quant à elle, ce que peinture ou sculpture ne peuvent représenter : le mouvement. « Chacun de ces artistes est dévoré d'un désir ardent, inextinguible », confie Gautier : celui du poète d' « écri[re] des strophes qui se tradui[sent] en belles femmes », celui du « peintre et [du] sculpteur », de « réalis[er] des formes douées d'idées et de mouvement »⁷. Déplorant la supériorité de la peinture dans l'expression de la beauté, l'écrivain peut en revanche compenser les lacunes de son art dans l'écriture du désir. Le mouvement propre à la narration répond au désir en tant qu'aspiration dynamique. « Comment dire en humble prose [...] ce désir infatigable renaissant de ses cendres, comme le phénix, toujours plus avide et plus ardent, sans tomber dans le pathos et dans le galimatias ? » (*Fortunio*, XXII, p. 706). Telle est la question que se pose Théophile Gautier, et il y répond en explicitant ses artifices. S'il considère que « Tout a été dit sur tout », « ce n'est pas une raison » ajoute-t-il, « pour nous taire » :

[...] [O]n ne pourrait plus ni parler ni écrire, si l'on avait la prétention d'être neuf. Une demi-douzaine de lieux communs défrayent le monde depuis la création [...]. Qu'est-ce que la vie, sinon une redite perpétuelle, une répétition des mêmes actes accomplis de temps immémorial par nos aïeux inconnus ? 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

⁶ Cf. Marie-Claude SCHAPIRA, *Le regard de Narcisse, Romans et nouvelles de Théophile Gautier*, Presses Universitaires de Lyon, 1984, p. 223 :

De fait, comportent bien ce fantasme de désir rétrospectif : *La Cafetière* *Onuphrius Omphale* *La Morte amoureuse* *L'Âme de la maison* *Le Pied de momie* *La Pipe d'opium* *Arria Marcella* *Avatar* *Jettatura Spirite*.

⁷ Théophile GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 3^{ème} série, *Op. Cit.*, pp. 302-303.

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.⁸

L'écriture exploite forcément des motifs convenus, et Gautier, loin de s'en cacher, les revendique. Beautés idéales, désirs impossibles, amours contrariées, éternité de l'esprit, l'auteur fait valoir des poncifs éculés pour les présenter à nouveau, pour les *représenter*. Le thème du « déjà-vu » recoupe précisément le concept de la représentation : ses personnages font l'expérience du beau tel qu'il se présentait préalablement dans leur esprit. Mais cette beauté-là demeure inaccessible et laisse aux héros gautieriens en général, à leur auteur en particulier, une profonde nostalgie : « Toi, [...] tu n'as pas, comme nous, le sens de l'exotique. [...] Nous sommes pleins de nostalgies. Et puis, quant à la nostalgie d'un pays se joint la nostalgie d'un temps... [...] oh ! alors c'est complet... »⁹ Le *sens de l'exotique*, selon Gautier, c'est le désir de l'*autre*, d'un idéal pressenti dans un ailleurs spatial et temporel ; aussi ses personnages, qu'ils remontent les siècles ou s'évadent provisoirement grâce aux rêves ou aux drogues, font l'expérience de l'étranger à leur réalité. La toute-puissance de leur désir, aiguïlé par la prescience de la beauté, ranime les perfections disparues.

Selon la philosophie de Platon, les désirs sont les médias par lesquels l'homme peut accéder à l'essence même de l'Idée. Le désir de la beauté, notamment, élève jusqu'à la Vérité, jusqu'à l'Idée de beauté. En ce sens, l'écriture gautierienne est assez proche des conceptions du philosophe : le désir du beau, dans les fictions, ressuscite la beauté et fait revivre les belles disparues ; mais la démarche de Gautier prend en réalité les théories platoniciennes à rebours.

⁸ *La Presse*, 27 janvier 1845, repris dans *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 4^{ème} série, *Op. Cit.*, 1859, p. 35.

Guy de Maupassant aura plus tard une réflexion similaire (1887). Cf. Guy DE MAUPASSANT, « Le Roman », in *Pierre et Jean*, in *Romans*, Nrf Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p.711 :

Après tant de maîtres aux natures si variées, au génie si multiple, que reste-t-il à faire qui n'ait été fait, que reste-t-il à dire qui n'ait été dit ? Qui peut se vanter, parmi nous, d'avoir écrit une page, une phrase qui ne se trouve déjà, à peu près pareille, quelque part ? Quand nous lisons, [...] trouvons-nous jamais une ligne, une pensée qui ne nous soit familière, dont nous n'ayons eu, au moins, le confus pressentiment ?

⁹ Edmond GONCOURT, « Préface », in Émile Bergerat, *Théophile Gautier, Entretiens, souvenirs et correspondance*, *Op. Cit.*, pp. II-III.

L'écrivain estime quant à lui que le beau préexiste dans l'imaginaire de l'artiste¹⁰, qu'il est présent dans l'esprit de ce dernier, et représenté par le talent :

C'est ce sentiment de beau préconçu qui inspire au sculpteur une statue, au poète une églogue, au musicien une symphonie ; chacun tente de manifester avec son moyen cette rêverie, cette aspiration, ce trouble et cette inquiétude sublimes que causent au véritable artiste la prescience et le désir du beau.¹¹

Le beau lui-même est artificiel : il n'existe pas autrement que dans l'esprit ou dans la représentation. Comme Gautier, les personnages en sont réduits à espérer « voir se réaliser l'idée absolue de pure beauté qu[ils] caress[ent] depuis si longtemps dans [leur] cœur » (*MM*, XIII, p. 477).

Idéale, la femme se fait inaccessible, et ce constat est résolument inenvisageable pour des personnages à la fois contemplatifs devant *la* beauté, mais également déterminés à en posséder *un* échantillon. « Ce n'est pas *la* femme que je veux » écrit d'Albert à Sylvio, « c'est *une* femme, *une* maîtresse » (*MM*, I, p. 252) ; l'indéfini prend ici tout sons sens : l'idéal génère inévitablement la frustration, et le personnage insatisfait, se détourne du défini pour « [s]e mettre en quête » : « [...] j'ai assez rêvé », conclut-il, « à l'action maintenant » (*Ibid.*, p. 259). Dans une moindre mesure, Tiburce se trouve également dans l'impasse : « [...] ces beautés sur toile ne lui suffisaient pas. Il était venu chercher des types vivants et réels. Depuis assez longtemps il se nourrissait de poésie écrite et peinte, et il avait pu s'apercevoir que le commerce des abstractions n'était pas des plus substantiels. » (*Tdo*, II, p. 784). Toute concrétisation de l'acte charnel est fondamentalement impossible devant une beauté abstraite, pressentie mais insaisissable.

Vaine expérience, la quête de l'idéal, si elle aspire à la perfection, appartient à l'univers clos de l'imagination et ne saurait combler la réalité sensible de l'auteur à l'instar de celle de ses personnages. L'entreprise est d'emblée vouée à l'échec : pour être parfaite, la beauté gautierienne doit nécessairement rester intouchable, dans ce monde ou dans l'autre. Elle représente un modèle originel de pérennité, tour à tour égyptienne ou pompéienne, esprit ou chimère, tableau ou statue. Au-

¹⁰ Cet artiste que, précisément, Platon plaçait sixième sur neuf des hommes les plus méritoires quant aux âmes, soit trois rangs à peine avant le tyran...
Cf. *Phèdre ou de la Beauté*, *Op. Cit.*, pp. 53-54.

¹¹ Théophile GAUTIER, *L'Art moderne*, *Op. Cit.*, p. 136.

delà du réel, et plus singulièrement au-delà du réalisme de ses récits, l'idéal relève toujours d'un ordre supérieur en marge de toute loi naturelle, véritable ou fictive. La réalité de l'art est, de toute évidence, étrangère au temps comme à l'espace. L'amour présente tous les caractères de l'idéal, et, comme lui, ne peut exister perpétuellement qu'en dehors d'une réalité inévitablement médiocre et décevante. La satisfaction du héros appartient donc exclusivement au domaine de l'imaginaire : aussi l'étreinte physique, si elle a lieu, apparaît comme exempte de la réalité parce qu'assimilée à un rêve. Que l'on songe aux orgies oniriques du narrateur prêtre-libertin de « La Morte amoureuse », à la nuit de débauche de Meïamoun et de Cléopâtre¹², ou à l'initiation érotique menée par la libidineuse Omphale, l'assouvissement sexuel est sans cesse comparé au rêve :

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. Qui vous en empêche ? La vision s'est évanouie avant le jour, à l'heure où les songes rentrent chez eux par la porte de corne ou d'ivoire [...].

[...] Quoique absente, je penserai souvent à vous, plus souvent que si vous étiez avec moi.
(*MM*, XVII, pp. 521-522).

Si l'amour consommé périlite sous l'effet du temps, le souvenir, en revanche, peut subsister : « [...] je vous jure, et ceci est une promesse que l'on peut tenir, de garder toujours un charmant souvenir de vous » (*MM*, XVI, p. 514) que « personne ne pourra effacer » (*MM*, XVII, p. 521). Il s'inscrit ici dans un « toujours » inconcevable à la fugacité du rapprochement intime. Attendu qu'il résiste seul au temps, il se fait expédient précieux à la pérennité des sentiments :

Au fond, peut-être vaut-il mieux que cela se soit passé ainsi et que j'aie gardé intact ce délicieux souvenir. On dit qu'il ne faut pas revenir sur ses premières amours ni aller voir la rose qu'on a admirée la veille.
(« Omphale », p. 207).

Quand les personnages voient fugitivement leurs appétences contentées, c'est pour mesurer toute la grandeur du manque et regretter d'autant ce qui désormais leur sera défendu : aussi, interrompue au paroxysme du plaisir, la relation ne peut

¹² Cf. « Une nuit de Cléopâtre », VI, pp. 771-772 : « Vous voyez bien que le moment est arrivé ; il fait jour, c'est l'heure où les beaux rêves s'envolent [...]. »

qu'être éphémère. Arria Marcella « laiss[e] à son jeune amant un inéluctable souvenir » (*AM*, p. 312), quant au narrateur de « La Morte amoureuse », il ne peut lutter contre les souvenirs suscités par sa passion amoureuse : « [...] de cette vie somnambulique il m'est resté des souvenirs d'objets et de mots dont je ne puis pas me défendre [...]. » (*Ma*, p. 525). Le souvenir a sur le temps cet apanage singulier qu'il ne cesse d'évoluer pour se conformer aux attentes de personnages en quête d'idéal : « [...] l'imagination [travaille] comme un peintre qui poursuit un portrait en l'absence du modèle, adoucissant les méplats, fondant les teintes, estompant les contours, et ramenant malgré lui le type à son idéal particulier. » (*Spirite*, IX, p. 1481). L'écriture fictionnelle permet ainsi de déplacer les perspectives sur la scène d'une imagination idéalisante : « Artifice de l'écrivain », ou « privilèges de romancier »¹³ ?

¹³ Cf. *Partie carrée*, III, p. 23, reprise derechef au chapitre IV, p. 30.

Bibliographie

Théophile GAUTIER :

Fictions narratives :

Romans, contes et nouvelles, Pierre Laubriet (dir.) avec la collaboration de Jean-Claude Brunon, Jean-Claude Fizaine, Claudine Lacoste-Veysseyre et Peter Whyte, Paris, Nrf Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Tomes I et II, 2002.

Poésies :

Œuvres poétiques complètes, édition établie par Michel Brix, Paris, Bartillat, 2004.

Voyages :

Caprices et Zigzags, Paris, Victor Lecou éditeur, 1852.

Constantinople, Paris, Michel Lévy frères, Libraires-Éditeurs, 1853.

Italia, Deuxième édition, Paris, Louis Hachette et C^{ie}, 1855.

Loin de Paris, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1865.

Orient (L'), Tomes I et II, Paris, Charpentier, 1877.

Quand on voyage, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1865.

Vacances du lundi. Tableaux de montagnes (Les), Préface de Sylvain Jouty, Éditions Champ Vallon, Collection « Dix-Neuvième », 1994.

Voyage en Égypte, Présentation et Notes de Paolo Tortonese, Paris, La Boîte à Documents, 1991.

Voyage en Espagne, Paris, Charpentier et C^{ie}, Libraires-Éditeurs, 1870.

Voyage en Italie, Paris, Charpentier, 1879.

Voyage pittoresque en Algérie (1845), édité avec une introduction et des notes par Madeleine Cottin, Genève-Paris, Librairie Droz, 1973.

Voyage en Russie, in *Œuvres Complètes, Voyages*, Tome 5, Établissement du texte, notice et variantes par Serge Zenkine, Notes par Natalia Mazour et Serge Zenkine, Paris, Honoré Champion, 2007.

Théâtre et ballets :

Théâtre —Mystère, Comédies et Ballets, Paris, Charpentier et C^{ie}, Libraires-Éditeurs, 1872.

Théâtre et ballets, in *Œuvres Complètes*, Section III, Édition établie par Claudine Lacoste-Veysseyre et Hélène Laplace-Claverie, avec la collaboration de Sarah Mombert, Paris, Honoré Champion , 2003.

Critiques :

Art moderne (L'), Paris, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1856.

Beaux-Arts en Europe (Les), Paris, Michel Lévy frères, Libraires-Éditeurs, 1856.

Dieux et les demi-dieux de la peinture (Les), Paris, Morizot, Libraire-Éditeur, 1864.

Fusains et Eaux-fortes, Paris, Charpentier, 1880.

Grotesques (Les), Paris, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1856.

Guide de l'amateur au Musée du Louvre, Paris, G. Charpentier Éditeur, 1882.

Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans,

1^{ère} série, Hetzel, Paris, 1858. (juillet 1837-décembre 1839).

2^{ème} série, Hetzel, Paris, 1859. (janvier 1840-février 1843).

3^{ème} série, Hetzel, Bruxelles, 1859. (mars 1843-décembre 1844).

4^{ème} série, Hetzel, Leipzig, 1859. (janvier 1845-décembre 1846).

5^{ème} série, Hetzel, Paris, 1859. (janvier 1847-septembre 1848).

6^{ème} série, Hetzel, Paris, 1859. (octobre 1848-avril 1852).

Histoire du Romantisme, suivi de *Quarante portraits romantiques*, Édition préfacée et établie par Adrien Goetz, Gallimard, « Folio classique », 2011.

Honoré de Balzac, Paris, Poulet-Malassis et De Broise Libraires-Éditeurs, 1859.

Portraits contemporains : littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques, Paris, Charpentier et C^{ie}, Libraires-Éditeurs, 1874.

« Rapport sur les progrès de la poésie », pp. 67-141, in *Rapport sur le progrès des lettres*, par MM. Sylvestre de Sacy, Paul Féval, Théophile Gautier et Édouard Thierry, Paris, Librairie de L. Hachette et C^{ie}, 1868.

Tableaux à la plume, Paris, G. Charpentier, 1880.

Salons et Expositions :

Abécédaire du Salon de 1861, Paris, Édouard Dentu Éditeur, 1861.

Exposition de 1859, Texte établi d'après les feuillets du *Moniteur universel*, annoté par Wolfgang Drost et Ulrike Hennings, Carl Winter Universitätsverlag, 1992.

« Exposition du Louvre », *La Presse*, 22 mars 1838.

« Salon de 1833 », in *La France Littéraire*, mars 1833.

Disponible en ligne :

<http://www.theophilegautier.fr/wp-content/uploads/2010/05/Salonde1833.pdf>

« Salon de 1834 », in *La France industrielle*, avril 1834.

Disponible en ligne :

<http://www.theophilegautier.fr/wp-content/uploads/2010/06/Salon-de-1834.pdf>

« Salon de 1836 », *Ariel*, 13 avril 1836.

« Salon de 1837 », *La Presse*, 13 mars 1837.

« Salon de 1837 », *La Presse*, 11 mars 1837.

« Salon de 1839 », *La Presse*, 21 mars-18 mai 1839.

Disponible en ligne :

<http://www.theophilegautier.fr/wp-content/uploads/2010/06/Salon-de-1839.pdf>

« Salon de 1844 », *La Presse*, 26 mars 1844.

« Salon de 1845 », *La Presse*, 11 mars-19 avril 1845.

Disponible en ligne :

<http://www.theophilegautier.fr/wp-content/uploads/2010/06/SALON-DE-1845.pdf>

« Salon de 1847 », *La Presse*, 10 avril 1847
(repris dans *Salon de 1847*, Hetzel, Paris, 1847).

« Salon de 1848 », *La Presse*, 22 avril-7 mai 1848.
Disponible en ligne :
<http://www.theophilegautier.fr/wp-content/uploads/2010/06/Salon-1848.pdf>

« Salon de 1869 », *L'Illustration*, 15 mai 1869.
Disponible en ligne :
<http://www.theophilegautier.fr/wp-content/uploads/2010/06/Salon-de-1869.pdf>

Autres :

Correspondance Générale de Théophile Gautier, (1818-1872) éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, sous la direction de Pierre Laubriet, Tomes I à XII, Genève, Droz, 1985-2000.

« Critique Littéraire. Contes d'Hoffmann », in *Chronique de Paris*, 14 août 1836.

« Introduction », pp. I-XX, in *Œuvres Complètes de Madame Émile de Girardin*, Tome premier, Paris, Henri Plon, 1861.

« Nécrologie de Louis Boulanger en annexe à la "Revue des théâtres" », *Le Moniteur universel*, 11 mars 1867.

« Photosculpture », Extrait du *Moniteur universel*, 4 janvier 1864 (in *Photosculpture*, Paris, Imprimerie administrative de Paul Dupont, 1864).

Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne, Ouvrage publié sous le patronage de sa majesté l'empereur Alexandre II, dédié à Sa Majesté l'Impératrice Marie Alexandrovna. 200 planches héliographiques par Richebourg, Paris, Gide, 1859-1861.

Jugements et témoignages contemporains

BANVILLE (DE) Théodore, *Mes souvenirs*, Édition d'Aujourd'hui, "Les Introuvables", Plan de la Tour, 1980.

BAUDELAIRE Charles, *Curiosités esthétiques et autres écrits sur l'art*, Paris, Michel Lévy frères, Libraires-Éditeurs, 1868.

BAUDELAIRE Charles, *L'Art romantique*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1869.

BERGERAT Émile, *Théophile Gautier, Entretiens, souvenirs et correspondance*, Troisième édition augmentée, Genève, Slatkine Reprints, 1998.

BERGERAT Émile, *Souvenirs d'un enfant de Paris, Les années de Bohème*, Paris, Charpentier, 1911.

DEMENEY Paul, *Palette magique*, in *Le tombeau de Théophile Gautier*, Paris, François Brunet ed, Champion, 2001.

DERMEE Paul, « Théophile Gautier », pp. 67-96, in *Portraits d'Hier*, Troisième année, n°57, 15.07.1911.

DOUCET Camille, *Il n'est pas mort*, in *Le tombeau de Théophile Gautier*, Paris, François Brunet ed, Champion, 2001.

DU CAMP Maxime, *Le Nil (Égypte et Nubie)*, Paris, Librairie Nouvelle, 1854.

DU CAMP Maxime, *Souvenirs littéraires*, Préface de Michel Chaillou, Éditions complexe, « Le regard littéraire », 2002.

DU CAMP Maxime, *Théophile Gautier*, Paris, Hachette et Cie, 1890.

FAGUET Émile, *Dix-neuvième siècle, Études littéraires*, Paris, H. Lecène et H. Oudin Éditeurs, 1887.

FEYDEAU Ernest, *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens*, Tome premier, Paris, Gide et J. Baudry, Libraires-Éditeurs, 1856.

FEYDEAU Ernest, *Théophile Gautier, Souvenirs Intimes*, Paris, Plon, 1874.

FLAUBERT Gustave, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Éditions du Boucher, 2002.

FRANK Félix, *Le Magicien*, in *Le tombeau de Théophile Gautier*, Paris, François Brunet ed, Champion, 2001.

FRÉHNER Guillaume, « Le Roman archéologique en France », *Revue contemporaine*, 31 décembre 1862.

GAUTHIER FERRIÈRES Léon Adolphe, *Gérard de Nerval, La vie et l'œuvre, 1808-1855*, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 1906.

GAUTIER Judith, *Le Second rang du collier, Souvenirs littéraires*, L'Harmattan, « Les Introuvables », 1999.

Journal des Goncourt, Mémoires de la vie littéraire, Tomes I à IX (1851-1895), Paris, Bibliothèque Charpentier, 1888-1896.

Journal des Goncourt, Mémoires de la vie littéraire, 22 volumes (1851-1896), Texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte, Monaco, Imprimerie Nationale de Monaco, 1956-1958.

LEVALLOIS Jules, « Balzac et sa queue », pp. 112-142, in *Le Correspondant*, Recueil périodique, 10 août 1877, Paris, Charles Douniol Libraire-Éditeur, 1877.

MERY Joseph, *Les uns et les autres*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1864.

MIRECOURT (DE) Eugène, *Théophile Gautier, Les contemporains*, Paris, Roret et C^{ie} Éditeurs, 1855.

MOREAU Joseph, *Du hachisch et de l'aliénation mentale, Études psychologiques*, Paris, Librairie de Fortin, Masson et C^{ie}, 1845.

SAINTE-BEUVE Charles Augustin, *Causeries du lundi*, Tome quatorzième, Paris, Garnier Frères Libraires, 1857.

SAINTE-BEUVE Charles Augustin, *Les Nouveaux Lundis*, Tome sixième, Paris, Michel Lévy frères, Libraires-Éditeurs, 1866.

SPOELBERCH DE LOVENJOUL Charles (vicomte de), *Histoire des Œuvres de Théophile Gautier*, Tome I et II, Genève, Slatkine Reprints, 1968.

SPOELBERCH DE LOVENJOUL Charles (vicomte de), *Les Lundis d'un chercheur*, Genève, Slatkine Reprints, 1968.

TAILHADE Laurent, *Quelques fantômes de jadis*, Paris, Édition française illustrée, 1920.

TÖPFFER Rodolphe, *Réflexions et Menus-propos d'un peintre genevois ou Essai sur le beau dans les arts*, Paris, Hachette, 1858. 1861.

Autres références :

BALZAC (DE) Honoré, *La Peau de chagrin*, Paris, Flammarion, 1996.

BALZAC (DE) Honoré, *Œuvres*, Paris, Michel Lévy frères, Libraires Éditeurs, 1867.

CONSTANT Benjamin, *Journal Intime de Benjamin Constant et lettres à sa famille et à ses amis*, précédés d'une introduction par Dora Melegari, Paris, Paul Ollendorff éditeur, 1895.

DIDEROT Denis, *De la poésie dramatique*, in *Œuvres*, Tome quatrième, I^{ère} partie, Paris, Belin, 1818.

FLAUBERT Gustave, « À propos de *Salammbô* », pp. 413-419, in *Revue Contemporaine*, 2^{ème} série, Tome Trente et unième, Paris, Bureaux de la Revue Contemporaine, le 21 janvier 1863.

GOETHE Johann Wolfgang von, *Faust et le Second Faust de Goethe*, Traduits par Gérard de Nerval, Précédés d'une notice par Théophile Gautier, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1868.

HOFFMANN E.T.A, *Les Souffrances musicales du maître de chapelle Jean Kreisler*, in *Contes fantastiques*, traduits par Loève-Veimars, Tome XII, Paris, Eugène Renduel, 1830.

HOFFMANN E.T.A, *Kreisleriana*, (Traduction d'Albert Béguin), in *Romantiques allemands*, Édition présentée et annotée par Maxime Alexandre, Tome I, Paris, Nrf Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963.

HUGO Victor, *Cromwell*, in *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Tome 1^{er}, Paris, Alexandre Houssiaux, Libraire Éditeur, 1864.

HUGO Victor, *Les Orientales*, in *Œuvres poétiques*, I, Édition établie et annotée par Pierre Albouy, Paris, Nrf Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964.

JAMES Henry, « Théâtre : mystère, comédies et ballets », in *North American Review* (avril 1873), in *Théophile Gautier*, Traduction d'Emmanuel Saussier et Myriam Faten Sfar, Paris, Éditions Manucius, 2011.

LAMARTINE (DE) Alphonse, *Souvenirs, Impressions, Pensées et Paysages pendant un Voyage en Orient, 1832-1833*, in *Œuvres de Lamartine*, Paris, Ador Libraire-Éditeur, 1836.

LAMARTINE (DE) Alphonse, *Nouvelles méditations poétiques*, in *Œuvres Complètes*, Tome II, Paris, Pagnerre, L. Hachette et C^{ie}, Furne et C^{ie} Éditeurs, 1858.

LECONTE DE LISLE, *Derniers Poèmes*, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 1895.

MAUPASSANT (DE) Guy, *Romans*, Nrf Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987.

MAUPASSANT (DE) Guy, *La Vie Errante*, Paris, Albin Michel, 1953.

MÉRIMÉE Prosper, *Correspondance Générale*, V, établie et annotée par Maurice Parturier, avec la collaboration de Pierre Josserand et Jean Mallion, Paris, Le Divan, 1946.

MUSSET (DE) Alfred, *Œuvres Complètes en prose*, Texte établi et annoté par Maurice Allem et Paul Courant, Paris, NRF Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960.

NEVAL (DE) Gérard, *Œuvres Complètes*, Tomes I à III, édition dirigée par Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, NRF Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978-1993.

NODIER Charles, « Du fantastique en littérature » (1830), in *Contes fantastiques*, Elibron Classics, 2006.

POE Edgar, *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, Traduction de Charles Baudelaire, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1857.

STAËL (MME DE), *De l'Allemagne*, Paris, Charpentier, Libraire-Éditeur, 1839.

VIVANT DENON Dominique, *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes du général Bonaparte*, Paris, Pygmalion-Gérard Watelet, 1990.

ZOLA Émile, *Œuvres Complètes*, Tome 2, « Le feuilletoniste », 1866-1867, sous la direction de Henri Mitterrand, Présentation et notices par Colette Becker, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2002.

Ouvrages Généraux :

Ouvrages théoriques

ADAM Jean-Michel, *La Description*, PUF, "Que sais-je ?", 1993.

BACHELARD Gaston, *L'Air et les Songes — Essai sur l'imagination du mouvement*, Le livre de Poche, « Biblio essais », 2007 [Paris, José Corti, 1943].

BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, PUF, 2007.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Éléments de sémiologie*, Paris, Éditions Gonthier, 1965.

BARTHES Roland, « L'effet de réel », pp. 81-90, in Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Ian Watt, *Littérature et réalité*, Seuil, "Points", Paris, 1982.

BERGEZ Daniel, GERAUD Violaine, ROBRIEUX Jean-Jacques, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1994.

BROOK Peter, *L'Espace vide – Écrits sur le théâtre*, Christine Estienne et Franck Fayolle trads, Seuil, « Points » « Essais », Paris, 1977.

CAILLOIS Roger, *Obliques précédé de Images, Images...*, Paris, Gallimard, Nrf, 1987.

DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992.

ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

ELIADE Mircea, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1967.

FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.

GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.

GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

HAMON Philippe, *La Description littéraire, De l'Antiquité à Roland Barthes : Anthologie des textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991.

HAMON Philippe, *Imageries, Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, "Les Essais", 2007.

MOLINIE Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le livre de Poche, 1992.

MORIER Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1989.

RIFFATERRE Michel, « L'illusion d'ekphrasis », pp. 211-229, in *La Pensée de l'image*, Sous la direction de Gisèle Mathieu-Castellani, Presses Universitaires de Vincennes, 1994.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

SCHAEFFER Jean-Marie, « De l'Imagination à la Fiction », 2002.

Article en ligne, URL :

<http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, « Points », 1976.

VAX Louis, *La séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965.

WILLEMART Philippe, *Au-delà de la psychanalyse : les arts et la littérature*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Dictionnaires et usuels :

BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Editions du Rocher, 2002.

BRUNEL Pierre et VION-DURY Juliette (ed.), *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003.

GRAN-AYMERICH Ève, *Les chercheurs du passé : 1798-1945, Naissance de l'archéologie moderne, Dictionnaire biographique d'archéologie*, Paris, CNRS Éditions, 2007.

JACQ-MIOCHE Sylvie, *Dictionnaire de la danse*, Larousse, 1999.

LAFORGUE Pierre, *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, François Pouillon éd., Éditions Karthala, 2008.

LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866-1877.

PROT Robert, *Précis d'histoire de la radio et de la télévision*, Paris, L'Harmattan, 2007.

REY Alain (ed.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2000.

Trésor de la langue française (Le), Version en ligne : <http://atilf.atilf.fr>

VAPEREAU Gustave, *Dictionnaire universel des Littératures*, Paris, Hachette, 1876.

Autres

MOIGNO (L'Abbé) François, « Photographie, son histoire, ses procédés, sa théorie », pp. 321-374, in *Revue scientifique et industrielle*, Tome 14, Deuxième série, Paris, Chez Louis Colas, Libraire-Éditeur, 1847.

NADAR Félix, *Quand j'étais photographe*, Sources of modern photography, Ayer Publishing, 1899.

NIEPCE Joseph Nicéphore, « Notice sur l'héliographie », pp. 339-345, in *Exposition et Histoire des principales découvertes scientifiques modernes* par Louis Figuier, Tome deuxième, Paris, Langlois et Leclercq, Victor Masson, 1855.

Bibliographie critique :

Ouvrages critiques :

ALBOUY Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 2005.

AUSTIN Lloyd, *Essais sur Mallarmé*, New York, Malcolm Bowie ed., Manchester University Press, 1995.

BALDENSPERGER Fernand, *Goethe en France*, Paris, Michel-E. Slatkine, 1920, p. 131.

BEGORRE-BRET Cyrille, *Le désir, De Platon à Sartre*, Paris, Éditions Eyrolles, 2011.

BEGUIN Albert, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1991.

BELLEMIN-NOËL Jean, *Plaisirs de vampire, Gautier, Gracq, Giono*, Paris, PUF, 2001.

BINNEY Edwin, *Les Ballets de Théophile Gautier*, Paris, Librairie Nizet, 1965.

BRIX Michel, *Le romantisme français, esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Louvain-Namur, Éditions Peeters, Collection d'études classiques, Société des Études Classiques, 1999.

BRIX Michel, *Éros et littérature. Le discours amoureux en France au XIX^{ème}*, Louvain, Éditions Peeters, 2001.

BRIX Michel, *Le Nez de Cléopâtre. Sainte-Beuve et la philosophie de l'histoire*, Cahors, La Louve Editions, 2007.

BRUNET François, *Théophile Gautier et la danse*, Paris, Honoré Champion, 2010.

CAILLOIS Roger, *Puissances du Rêve*, repris dans *Le Rêve et les sociétés humaines*, sous la direction de Roger Caillois et Gustave Edmund Von Grunebaum, Paris, Gallimard, 1967.

CARAION Marta, *Pour fixer la trace, Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle*, Droz, 2003.

CARRE Jean-Marie, *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, Genève, Slatkine reprints, 2006.

CARTIER Julia, *Un intermédiaire entre la France et l'Allemagne, Gérard de Nerval : étude de littérature comparée*, Société générale d'imprimerie, 1904.

CASSAGNE Albert, *La Théorie de l'Art pour l'Art, En France Chez les Derniers Romantiques et les Premiers Réalistes*, Préface de Daniel Oster, Paris, Champ Vallon, 1997.

CASTEX Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.

CHELEBOURG Christian, *L'Imaginaire littéraire, Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan Université, « Fac », 2000.

CHELEBOURG Christian, *Jules Verne, la science et l'espace. Travail de la rêverie*, Paris, Minard Lettres Modernes, « Archives de Lettres Modernes », 2005.

CHELEBOURG Christian, *Le Surnaturel, Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, 2006.

CONDE Michel, *La Genèse sociale de l'individualisme romantique*, Tübingen, Max Niemeyer, 1989.

Version en ligne, URL :

http://users.skynet.be/conde.michel/Romantisme_3.pdf

DALGALIAN Robert, *Le réel et le fantastique*, Paris, L'Harmattan, 1998.

DAVID-WEILL Natalie, *Rêve de Pierre : La Quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève, Droz, 1989.

EIGELDINGER Marc, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Éditions Slatkine, 1987.

GEISLER-SZMULEWICZ Anne, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris, Champion, 1999.

GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, Le Livre de poche, Collection Pluriel, 1978.

GOLLUT Jean-Daniel, *Conter les rêves : la narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, José Corti, 1993.

GUEGAN Stéphane, *Théophile Gautier*, Gallimard, Nrf "Biographies", 2011.

JASINSKI René, *Les Années romantiques de Théophile Gautier*, Paris, Librairie Vuibert, 1929.

JEAN Raymond, *Lectures du désir : Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Paris, Seuil, 1977.

JOURDA Pierre, *L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand*, Tomes I et II, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

JUILLIARD Colette, *Imaginaire et Orient : L'écriture du désir*, L'Harmattan, 1996.

KEYSER (DE) Eugénie, *L'Occident romantique, 1789-1850*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1965.

LABARTHE Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999.

LAVAUD Martine, *Théophile Gautier — Militant du romantisme*, Paris, Honoré Champion, 2001.

MILNER Max, *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit*, Paris, Gallimard, 1991.

MILNER Max, *Imaginaire des drogues. De Thomas de Quincey à Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2000.

MONNEYRON Frédéric, *L'androgynisme romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Éditions Ellug, 1994.

MONTANDON Alain, *La cuisine de Théophile Gautier*, Paris, Éditions Alternatives, « De bouche à oreille », 2010.

MONTANDON Alain, *Théophile Gautier entre enthousiasme et mélancolie*, Paris, Éditions Imago, 2012.

MOURA Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, coll. « Lettres Sup. », 1992.

NOËL Marie-Laurence, *La peinture hollandaise du siècle d'or dans le roman : représentation dans les littératures françaises et anglophones*, Paris, L'Harmattan, 2009.

OUTRELIGNE-SAIDI (D') Narjess, *De l'Orient des Mille et Une Nuits à la magie surréaliste*, Paris, L'Harmattan, 2001.

PASI Carlo, *Théophile Gautier o il fantastico volontario*, Roma, Bulzoni, 1974.

POULET Georges, *Études sur le temps humain*, I, Paris, Plon, Pocket Agora, 2006.

PRAZ Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^{ème}, le romantisme noir*, Traduction de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Tel Gallimard, 1998.

RICHER Jean, *Études et recherches sur Théophile Gautier prosateur*, Paris, Nizet, 1981.

SAVALLE Joseph, *Travestis, métamorphoses, dédoublements. Essai sur l'œuvre romanesque de Théophile Gautier*, Paris, Minard, 1981.

SCHAPIRA Marie-Claude, *Le regard de Narcisse, Romans et nouvelles de Théophile Gautier*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, Éditions du CNRS, 1984.

SCHWENTZEL Christian-Georges, *Cléopâtre*, PUF, 1999.

TORTONESE Paolo, *La vie extérieure, essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, « Archives des Lettres Modernes », Paris, Minard, 1992.

UBERSFELD Anne, *Théophile Gautier*, Paris, Stock, 1992.

VOISIN Marcel, *Le Soleil et la Nuit, Introduction à l'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981.

WHYTE Peter, *Théophile Gautier, conteur fantastique et merveilleux*, Durham, University of Durham, 1996.

Articles, chapitres d'ouvrages et introductions

ALBOUY Pierre, « Le mythe de l'androgynie dans *Mademoiselle de Maupin* », pp. 600-608, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, juillet-août 1972 (repris dans *Mythographies*, Paris, Corti, 1976, pp. 324-333).

AURAIJ-JONCHIERE Pascale, « Le thème isiaque dans *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier : de la fiction du sens au sens de la fiction », pp. 155-166, in *Isis, Narcisse, Psyché, entre Lumières et Romantisme, Mythe et écritures, écritures du mythe*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.

AURAIJ-JONCHIERE Pascale, « *Ekphrasis* et mythologie dans *La Toison d'or* de Théophile Gautier (1839) : la Madeleine prétexte », pp. 451-463, in *Écrire la peinture entre XVIII^e et XIX^e siècles*, Études réunies et présentées par Pascale Auraix-Jonchière, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Collection Révolutions et Romantismes, 2003.

AURAIJ-JONCHIERE Pascale, « Avant-Propos ; Maine-Giraud », pp. 9-16, in *Eidolon, Châteaux romantiques*, n°71, études réunies par Pascale Auraix-Jonchière et Gérard Peylet, Presses Universitaires de Bordeaux, Décembre 2005.

AYATI Akram, « Les stratégies d'écriture de la poésie exotique chez Théophile Gautier », paru dans *Loxias*, Loxias 30, mis en ligne le 02 septembre 2010, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6321>.

BAILBE Joseph-Marc, « Les villes espagnoles dans l'imaginaire de Théophile Gautier », pp. 52-58, in *La ville : du réel à l'imaginaire* (Colloque du 8 au 10 novembre 1988), Textes rassemblés par J-M Pastre, Publications de l'université de Rouen, n°162, 1991.

BELLATI Giovanna, « Fonctions narratologiques de l'euphémisme dans le conte *Jettatura* de Théophile Gautier », pp. 31-39, in *Euphémismes et stratégies d'atténuation du dire*, Cordonné par Paola Paissa et Ruggero Druetta, *Synergies Italie*, Revue du Gerflint, Numéro Spécial – Année 2009.

BELLATI Giovanna, « La "pudeur hautaine" du poète. Un aspect de la quête du Beau chez Théophile Gautier », 14.03.2013.

Article en ligne, URL :

<http://www.griseldaonline.it/temi/pudore/pudeur-theophile-gautier-bellati.html>

BERTHIER Patrick, « L'Humour chez Théophile Gautier critique d'art (1833-1837) », pp. 153-163, in *BSTG, L'esprit de Théophile Gautier : Grotesque, humour, fantaisie*, n°23, 2001.

BERTHIER Patrick, « Présentation », pp. 7-26, in *Gautier Journaliste*, Articles et chroniques choisis et présentés par Patrick Berthier, Paris, Éditions Flammarion, 2011.

BERTHIER Philippe, « L'injure chrétienne », pp. 15-25, in *Panorama Gautier*, Textes réunis par Sarga Moussa et Paolo Tortonese, Lille, *Revue des Sciences Humaines*, n°277, 2005.

BOSCHOT Adolphe, « Introduction », pp. I-XXXVIII, in *Le Roman de la Momie*, Paris, Classique Garnier, 1971.

BOUCHARD Anne, « Introduction », pp. 5-21, in *Fortunio et autres nouvelles*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977.

BRIX Michel, « Gautier, *Arria Marcella* et le monde gréco-romain », pp. 99-110, in *Retours du mythe. Vingt études pour Maurice Delacroix*, Études réunies et publiées par Christian Berg, Walter Geerts, Paul Pelckmans, Bruni Tritsmans, Amsterdam-Atlanta, Éditions Rodopi, « Faux titre », 1996.

BRIX Michel, « Gautier, Nerval et le platonisme », pp. 165-178, in *Relire Théophile Gautier : le plaisir du texte*, Études réunies et présentées par Freeman G. Henry, Amsterdam, Éditions Rodopi, « Faux titre », 1998.

BRIX Michel, « Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique », pp. 43-60, in *Romantisme*, n°113, 2001.

BRUNET François, « Introduction », pp. 11-45, in *Le Tombeau de Théophile Gautier*, François Brunet ed, Paris, Champion, 2001.

BUISINE Alain, « Préface », pp. 5-37, in Théophile Gautier, *Contes et récits fantastiques*, Paris, Le Livre de Poche, 1990.

CERMAKIAN Marianne, « Les années d'apprentissage de Théophile Gautier : peintre ou poète », pp. 223-230, in *BSTG, L'Art et l'Artiste*, n°4, 1982.

CHAMBERS Ross, « Gautier et le complexe de Pygmalion », pp. 641-658, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Juillet août, 1972.

CHAOUACHI Slaheddine, « Écriture de peintre : poésie dans *Une Nuit de Cléopâtre* de T. Gautier », pp. 119-134, in *L'histoire et la géographie dans le récit poétique*, Sylviane Coyault dir., CRLMC Université Blaise Pascal, 1997.

CHELEBOURG Christian, « "Une représentation de l'Océan!", L'écriture de l'espace dans *Le Mont Saint-Michel* de Théophile Gautier », pp. 253-267, in *Espaces et Paysages, Représentations et inventions du paysage de l'Antiquité à nos jours*, Textes réunis par Serge Meitinger, Paris, L'Harmattan, 2006.

CHELEBOURG Christian, « Petit lexique de poétique du sujet à l'usage des critiques soucieux d'étudier l'imaginaire de l'auteur », in *Image [&] Narrative*, [e-journal], 2009, article en ligne, URL :

http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l_auteur_et_son_imaginaire/Chelebourg.htm

COMBE Dominique, « Le "poème épique condamné" », pp. 53-64, in *Les Fleurs du mal, Actes du Colloque de la Sorbonne* (10 et 11 janvier 2003), André Guyaux et Bertrand Marchal, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2003.

COURT-PEREZ Françoise, « *Partie carrée*, roman de 1848 », pp. 183-198, in *BSTG, Théophile Gautier : Une écriture paradoxale de l'histoire*, n°34, 2012.

CROUZET Michel, « "Mademoiselle de Maupin" ou l'Éros romantique », pp. 2-21, in *Romantisme*, n°8, 1974.

CROUZET Michel, « Monstres et merveilles : poétique de l'Androgyne. À propos de *Fragoletta* », pp. 25-42, in *Romantisme*, n°45, 1984.

CROUZET Michel, « Introduction », pp. VII-CXXXI, in Théophile Gautier, *L'œuvre fantastique*, tome I, Édition de Michel Crouzet, Paris, Bordas, "Classiques Garnier", 1992.

CROUZET Michel, « Introduction », pp. VII-XXXI, in Théophile Gautier, *L'œuvre fantastique*, tome II, Édition de Michel Crouzet, Paris, Bordas, "Classiques Garnier", 1992.

DARRIULAT Jacques, « La statue amoureuse », Article en ligne, URL :

<http://www.jdarriulat.net/Essais/StatueAmoureuse/StatueAmoureuse.html>

DAVID Henri, « Théophile Gautier : "Le Pavillon sur l'eau" », pp. 647-668, in *Modern Philology*, Vol. 13, N°11, mars 1916.

Version en ligne, URL :

<http://www.jstor.org/stable/432738>

DAVID Henri, « L'exotisme hindou chez Théophile Gautier », pp. 515-564, in *Revue de littérature comparée*, 9, 1929.

DERMEE Paul, « Théophile Gautier », pp. 67-96, in *Portraits d'Hier*, Troisième année, n°57, 1911.

DIAZ José-Luis, « La dandysme littéraire après 1830, ou la badine et le parapluie », pp. 31-47, in *Romantisme*, n°72, 1991.

EIGELDINGER Marc, « L'image solaire dans la poésie de Théophile Gautier », pp. 626-640, in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-août 1972.

EIGELDINGER Marc, « Arria Marcella et le "jour nocturne" », pp. 3-14, in *BSTG, Varia*, n°1, 1979.

EIGELDINGER Marc, « L'inscription de l'œuvre plastique dans les récits de Gautier », pp. 297-310, in *BSTG, L'Art et l'Artiste*, n°4, 1982.

FIZAINÉ Jean-Claude, « Orient et mélancolie dans l'œuvre de Théophile Gautier », pp. 399-416, in *BSTG, L'Orient de Théophile Gautier*, n°12, 1990.

GEISLER-SZMULEWICZ Anne, « Le château féodal, forme ou vecteur de la création dans l'œuvre de Théophile Gautier », pp. 295-308, in *Eidôlon, Châteaux romantiques*, n°71, études réunies par Pascale Auraix-Jonchière et Gérard Peylet, Presses Universitaires de Bordeaux, Décembre 2005.

GEISLER-SZMULEWICZ Anne, « Gautier et le conte de fées », pp. 219-240, in *BSTG, Théophile Gautier conteur et novelliste*, n° 28, 2006.

GINE-JANER Marta, « L'écriture d'Isis dans *Le Roman de la momie* de Gautier et *Isis* de Villiers de L'Isle-Adam », pp. 141-154, in *Isis, Narcisse, Psyché, entre Lumières et Romantisme, Mythe et écritures, écritures du mythe*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.

GIRARD Marie-Hélène, « Présentation », pp. 9-30, in *Théophile Gautier, Critique d'Art : Extraits des salons, 1833-1872*, Paris, Séguier, 1994.

GIRARD Marie-Hélène, « La résurrection du passé ou le *Second Faust* revisité », pp. 15-31, in *Études Littéraires*, n°3, volume 42, 2011.

GOSSELIN SCHICK Constance, « L'invitation à la danse », pp. 481-500, in *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, n°55, 2003.

GUEGAN Stéphane, « "Ces bonheurs-là n'arrivent qu'aux habiles". Gautier et la photographie artiste », pp. 6-23, in *48/14, La revue du musée d'Orsay*, n°28, printemps 2009.

GUYOT Alain, « Théophile Gautier et le "cheval de vapeur". Le premier voyage ferroviaire de Gautier (Belgique, 1836) », pp. 49-57, in *Écritures du chemin de fer*, sous la direction de François Moureau et Marie-Noëlle Polino, Paris, Klincksieck, 1997.

GUYOT Alain, « Présentation », pp. 11-16, in *Voyager en France au temps du romantisme, poétique, esthétique, idéologie*, Textes réunis et présentés par Alain Guyot et Chantal Massol, Grenoble, Ellug, 2003.

GUYOT Alain, « Récréation, devoir et chant du monde. Pour une poétique du voyage et de son récit chez Théophile Gautier », pp. 89-114, in *Panorama Gautier*, Textes réunis par Sarga Moussa et Paolo Tortonese, Lille, *Revue des Sciences Humaines*, n°277, 2005.

GUYOT Alain, « (Dé)voy(ag)er : le rire de l'écrivain romantique en voyage, ou le genre subverti » pp. 127-137, in *Rire et littérature*, Mélanges en l'honneur de Jean Serroy, sous la direction de Bernard Roukhomovsky, in *Recherches et travaux*, n°67, 2005.

GUYOT Alain, « Contradictions et ambiguïtés ferroviaires chez Théophile Gautier », pp. 45-56, in *Feuilles de rail. Les littératures du chemin de fer*, sous la direction de Gabrielle Chamarat et Claude Leroy, Paris, Paris- Méditerranée, 2006.

GUYOT Alain, « Gautier en voyage ou l'ailleurs à deux pas d'ici », pp. 105-130, in *L'Ailleurs depuis le romantisme, Essais sur les littératures en français*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, publiés sous la direction de Daniel Lançon et Patrick Néé, Hermann éditeurs, Collection "Savoir lettres", 2009.

HUGHES Randolph, « Vers la contrée du rêve, Balzac, Gautier et Baudelaire disciples de Quincey », pp. 545-593, in *Mercure de France*, 1^{er} août 1939.

HURE Jacques, « Un Orient sans frontières », pp. 251-258, in *BSTG, L'Orient de Théophile Gautier*, n° 12, 1990.

KERLOUEGAN François, « Une relecture de l'androgynie romantique : la quête du genre dans *Fragoletta*, *Sarrasine* et *Mademoiselle de Maupin* », pp. 36-53, in *Insignis*, n°1, mai 2010.

LACOSTE Claudine, « Gautier et le théâtre en liberté : *Une Larme du Diable* », pp. 81-88, in *Impossibles théâtres : XIXe- XXe siècles*, Textes réunis par Bernadette Bost, Jean-François Louette et Bertrand Vibert, Chambéry, Éditions Comp'Act, "L'acte même", 2005. (Réédition de son article paru dans *BSTG*, n°23, 2001).

LAMBERT Hervé-Pierre, « La synesthésie : vues de l'intérieur », in *Épistémocritique*, Volume VIII, Printemps 2011.

Version en ligne URL :

<http://www.epistemocritique.org/spip.php?article210>

LAVAUD Martine, « Le paganisme dans le roman archéologique au XIX^e siècle », pp. 51-60, in *Travaux de Littérature, La littérature française au croisement des cultures*, Genève, Droz, 2009.

LEDDA Sylvain, « Gautier juge du théâtre de Musset », pp. 79-93, in *BSTG, Théophile Gautier et le théâtre*, n°26, 2004.

LE MARINEL Jacques, « Structure et signification de l'imaginaire dans les récits de "la Mille et Deuxième Nuit" », pp. 91-116, in *L'École des Lettres*, n°9, 15 mars 1994.

MILNER J.M., « Théophile Gautier et le dandysme esthétique », pp. 128-136, in *Studies in French Language, literature and history*, Cambridge University Press, 1949.

MILNER Max, « Narcisse maléfique : le thème du miroir chez Théophile Gautier », pp. 217-230, in *Isis, Narcisse, Psyché, entre Lumières et Romantisme, Mythe et écritures, écritures du mythe*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.

MONTANDON Alain, « La séduction de l'œuvre d'art chez Gautier », pp. 349-368, in *BSTG, L'Art et l'Artiste*, n°4, 1982.

MOUSSA Sarga « Clichés et intertextualité dans "Un tour en Belgique et en Hollande" de Gautier », pp. 201-214, in *Voyager en France au temps du romantisme, poétique, esthétique, idéologie*, Textes réunis et présentés par Alain Guyot et Chantal Massol, Grenoble, Ellug, 2003.

MOUSSA Sarga, « La médiation picturale dans les récits de voyage de Théophile Gautier », 01.12.2013.

Article en ligne, URL :

http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/91/00/45/PDF/Gautier-meI_diation_picturale.pdf

NEE Patrick, « De Nerval et Gautier, l'empiègement romantique du trajet de l'âme », pp. 107-123, in *Romantisme*, n°142, décembre 2008.

Version en ligne, URL :

http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=ROM_142_0107#no10

POULET Georges, « Théophile Gautier et le *Second Faust* », pp. 67-83, in *Revue de Littérature Comparée*, janvier-mars 1948, repris pour l'essentiel et développé dans *Études sur le temps humain, Op. Cit.*

RION Valéry, « Goethe méduse Gautier », pp. 1-21, in *MuseMedusa*, 1, 2013.

Version en ligne, URL :

http://musemedusa.com/dossier_1/rion/#note-1

RIZZA Cécilia, « Les formes de l'imaginaire dans les contes fantastiques de Théophile Gautier », pp. 1-16, in *BSTG, L'imaginaire de Théophile Gautier*, n° 10, 1988.

ROULIN Jean-Marie, « Confusion des sexes, mélange des genres et quête du sens dans *Mademoiselle de Maupin* », pp. 31-40, in *Romantisme*, n°103, 1999.

RUBY Franck, « Théophile Gautier et la question de l'Art pour l'Art », pp. 3-13, in *BSTG, Varia*, n°20, 1998.

SAMINADAYAR-PERRIN Corinne, « Pages de pierre. Les apories du roman archéologique », pp. 123-146, in *Rêver l'archéologie au XIX^e siècle : de la science à l'imaginaire*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001.

SAMINADAYAR-PERRIN Corinne, « Introduction », pp. 9-70, in Théophile Gautier, *Œuvres Complètes*, Section I, Tome 5 : *Le Roman de la momie—Spirite*, Édition établie par Alain Montandon et Corinne Saminadayar-Perrin, Paris, Honoré Champion, 2003.

SAMINADAYAR-PERRIN Corinne, « *Le Roman de la momie* : apories d'un improbable roman historique », pp. 71-88, in *Panorama Gautier*, Textes réunis par Sarga Moussa et Paolo Tortonese, Lille, *Revue des Sciences Humaines*, n°277, 2005.

SCHAPIRA Marie-Claude, « Théophile Gautier, l'Orient et *Le Gastronomes* », pp. 815-828, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, sept.-oct. 1968.

SCHAPIRA Marie-Claude, « Le langage de la couleur dans les *Nouvelles* de Théophile Gautier », pp. 269-280 », in *BSTG, L'Art et l'Artiste*, n°4, 1982.

SEGINGER Gisèle, « Narratologie et épistémologie, Gautier et l'invention du roman archéologique », pp. 195-210, in *Problèmes du roman historique*, textes réunis par Aude Déruelle et Alain Tassel, Paris, L'Harmattan, 2008.

STEINMETZ Jean-Luc, « Gautier, Jensen et Freud », pp. 50-56, in *Europe*, n° 601, 57^e année, mai 1979.

TORTONESE Paolo, « Les hiéroglyphes, ou l'écriture de pierre », pp. 273-282, in *BSTG, L'Orient de Théophile Gautier*, n°12, 1990.

TORTONESE Paolo, « Présentation », in Théophile Gautier, *Voyage en Egypte*, Paolo Tortonese ed., Paris, La Boîte à Documents, 1991.

TORTONESE Paolo, « Introduction », pp. I-XXIX, in Théophile Gautier, *Œuvres, Choix de romans et de contes*, Paolo Tortonese ed., Paris, Robert Laffont, "Bouquins", 1995.

TORTONESE Paolo, « Tirésias romancier. L'inversion dans *Mademoiselle de Maupin*, in *Panorama Gautier*, Textes réunis par Sarga Moussa et Paolo Tortonese, Lille, *Revue des Sciences Humaines*, n°277, 2005.

TORTONESE Paolo, « Drogue, morale et morphologie ; Questions autour de Gautier et de Baudelaire », pp. 133-154, in *Image et pathologie XIX^e siècle, Cahiers de littérature française*, n°6, janvier 2008.

UBERSFELD Anne, « Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion », pp. 51-59, in *Romantisme, Folie de l'art*, n°66, 1989.

UBERSFELD Anne, « Le Parthénon de Gautier, ou Comment le marbre s'évanouit », , pp. 207-214, in *Pratiques d'écriture : mélanges de poétique et d'histoire littéraire offerts à Jean Gaudon*, sous la direction de Pierre Laforgue, Éditions Pierre Laforgue, Paris, Klincksieck, 1996.

VOISIN Marcel, « Introduction à la poétique de la mort dans l'œuvre de Théophile Gautier » pp. 94-104, in *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1973/1, Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 1973.

WEBB Ruth, « *Ekphrasis* ancient and modern : the invention of a genre », pp. 7-18, in *World and image*, vol. 15, n°1, january-march 1999.

WHYTE Peter, « La référence artistique comme procédé littéraire dans quelques romans et contes de Gautier », pp. 281-296, in *BSTG, L'Art et l'Artiste*, n°4, 1982.

WHYTE Peter, « Théophile Gautier et les stratégies du récit poétique », pp. 161-172, in *Mythe et récit poétique*, sous la direction de Véronique Gély-Ghedira, Association des Publications de la F.L.S.H de Clermont-Ferrand, 1998.

WHYTE, Peter, « État présent des études sur Théophile Gautier », pp. 11-34, in *Relire Théophile Gautier : le plaisir du texte*, Études réunies et présentées par Freeman G. Henry, Amsterdam-Atlanta, Éditions Rodopi, "Faux titre", 1998.

WHYTE, Peter « "L'Art" de Gautier : genèse et sens », pp. 119-139, *Ibid.*

Thèses :

ALLOUCHE Raoudha, *La Représentation de l'Architecture dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Universités de Tunis et de Clermont-Ferrand, 7 juin 2012, Disponible en ligne :

<http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/70/53/28/PDF/2011CLF20006.pdf>

AVALLONE-LE TOURNEAU Cécile, *L'Art poétique de Théophile Gautier, Des Poésies (1830) aux Émaux et Camées*, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

CHAOUACHI Slaheddine, *Les sensations orientales et le merveilleux dans l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, Centre de publication universitaire, Faculté des sciences humaines et sociales de Tunis, Université de Tunis, 2005.

CORADO BEGUE Lydia, *Théophile Gautier et le bonheur*, Université de Barcelone, septembre 1989, Disponible en ligne :

http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/1737/02.LCB_2de3.pdf.txt;jsessionid=57053EB494F668C360F398BF0DBD8838.tdx2?sequence=5

Site officiel (Société Théophile Gautier) :

<http://www.theophilegautier.fr>

Bibliographie critique, établie par Paolo Tortonese :

<http://www.theophilegautier.fr/bibliographie-critique/>
(Dernière mise à jour par Anne Geisler-Szmulewicz, le 17 octobre 2013).

Index

Des récits et critiques de Théophile Gautier

- A**
Albertus, 77, 95, 137, 156, 230
Âme de la maison (L'), 6, 7, 13, 14, 297, 397
Arria Marcella, 6, 7, 80, 166, 169, 171, 172, 182, 187, 193, 194, 199, 200, 201, 225, 227, 228, 230, 231, 232, 237, 238, 239, 242, 248, 267, 272, 273, 275, 278, 295, 302, 307, 308, 311, 323, 328, 371, 399, 415
Art moderne (L'), 22, 28, 39, 46, 52, 97, 105, 127, 128, 131, 133, 178, 225, 230, 413
Avatar, 6, 28, 53, 169, 170, 171, 175, 193, 228, 230, 236, 243, 249, 261, 265, 266, 269, 273, 288, 297, 308, 343, 344, 347, 373, 374, 395, 396, 399, 411
- B**
Beaux-Arts en Europe (Les), 39, 76, 88, 89, 98, 143, 226
Berger (Le), 6, 14, 97, 98, 131
- C**
Cafetière (La), 6, 203, 208, 236, 272, 279, 296, 342, 343, 362, 398, 410
Capitaine Fracasse (Le), 6, 7, 15, 77, 81, 82, 89, 103, 104, 110, 131, 134, 182, 228, 240, 296, 297, 319, 345, 347, 350, 351, 352, 355, 356, 362, 364, 368, 369, 370, 371, 372, 375, 402, 403, 404, 405
Caprices et Zigzags, 29, 99, 123, 143, 152, 157, 190, 198, 259, 416
Chaîne d'or (La), 7, 186, 261, 281, 319, 327, 333, 388, 400
Chevalier double (Le), 6, 7, 208, 345
Club des hachichins (Le), 6, 7, 207, 230, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 410
Constantinople, 32, 33, 36, 38, 40, 41, 42, 44, 69, 71, 84, 85, 153, 156, 157, 416
- D**
Deux acteurs pour un rôle, 6, 7, 208, 395
Dieux et les demi-dieux de la peinture (Les), 20, 417
- E**
Émaux et Camées, 19, 48, 77, 118, 119, 183, 197, 279, 286, 339, 437
Enfant aux souliers de pain (L'), 6, 209
- F**
Fusains et Eaux-fortes, 136, 143, 153, 417
- G**
Gemma, 124, 266, 279
Giselle, 124
Grotesques (Les), 185
Guide de l'amateur au Musée du Louvre, 342, 417
- H**
Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, 17, 90, 100, 116, 125, 137, 150, 205, 225, 226, 266, 269, 316, 346, 367, 411, 412, 417
Histoire du Romantisme, 7, 95, 101, 115, 116, 117, 121, 136, 166, 226, 230, 417
- I**
Italia, 11, 85, 91, 159, 416
- J**
Jean et Jeannette, 6, 7, 18, 90, 97, 328, 347, 357, 358, 360, 361, 387, 388
Jettatura, 6, 28, 133, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 201, 245, 261, 262, 263, 264, 265, 267, 284, 297, 322, 343, 345, 374, 385, 394, 411, 430
Jeunes-France (Les), 6, 7, 78, 86, 116, 123, 238, 243, 247, 248, 273, 367, 401
- L**
Laquelle des deux, 6, 7, 212, 326, 327

Larme du diable (Une), 9, 10, 11, 13, 230

Loin de Paris, 30, 32, 34, 111, 153, 156, 234, 236, 416

M

Mademoiselle Dafné, 6, 102, 103, 169

Mademoiselle de Maupin, 6, 7, 9, 20, 26, 47, 51, 77, 80, 91, 92, 96, 98, 117, 122, 130, 137, 139, 142, 144, 156, 161, 181, 182, 191, 194, 195, 248, 251, 277, 296, 308, 322, 329, 330, 331, 332, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 346, 347, 348, 359, 360, 362, 365, 366, 367, 372, 373, 374, 390, 392, 398, 401, 402, 409, 413, 414, 418, 429, 431, 433, 435

Militona, 6, 18, 130, 322, 334, 344, 350, 351, 353, 354, 357, 364, 376, 383, 384, 395

Mille et Deuxième Nuit (La), 6, 7, 58, 159, 163, 203, 205, 206, 207, 208, 242, 347

Morte amoureuse (La), 6, 7, 13, 175, 176, 177, 203, 207, 208, 236, 241, 243, 244, 245, 246, 247, 273, 274, 282, 283, 318, 328, 343, 345, 380, 388, 394, 410, 414, 415

N

Nid de rossignols (Le), 6, 7, 209, 325, 326

Nuit de Cléopâtre (Une), 6, 7, 16, 27, 34, 42, 51, 52, 53, 58, 59, 60, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 82, 83, 85, 113, 134, 140, 159, 188, 189, 191, 192, 207, 216, 220, 261, 287, 290, 293, 300, 310, 316, 317, 318, 322, 328, 331, 333, 334, 347, 351, 357, 359, 373, 381, 382, 383, 388, 389, 403, 414

O

Omphale, 6, 173, 174, 175, 203, 215, 244, 347, 378, 379, 409, 410, 414

Oreiller d'une jeune fille (L'), 6, 7, 209, 210

Orient (L'), 35, 63, 87, 99, 135, 197, 199, 253, 255, 259, 301, 314

P

Pâquerette, 124

Partie carrée, 7, 322, 328, 376, 384, 385

Pavillon sur l'eau (Le), 6, 7, 211, 212, 213, 214, 333, 337, 397, 405

Péri (La), 124, 159, 160, 206, 251, 256, 257, 320

Petit Chien de la marquise (Le), 6, 255

Pied de momie (Le), 6, 7, 52, 55, 59, 112, 159, 171, 172, 173, 175, 182, 189, 190, 199, 203, 208, 233, 241, 242, 244, 273, 277, 280, 290, 298, 299, 309, 310, 311, 312, 321, 347

Pipe d'opium (La), 7, 208, 230, 241, 243, 250, 251, 256, 258, 266, 284, 398

Portraits contemporains, 14, 37, 70, 95, 97, 138, 418

Q

Quand on voyage, 28, 29, 30, 33, 35, 43, 75, 111, 165, 166, 183, 416

R

Rapport sur les progrès de la poésie, 139, 185, 418

Roi Candaule (Le), 6, 7, 121, 134, 171, 186, 187, 216, 217, 223, 273, 280, 281, 299, 319, 331, 347, 363, 364, 374, 381, 382, 383, 403

Roman de la momie (Le), 6, 7, 27, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 79, 85, 86, 104, 106, 107, 108, 109, 134, 135, 141, 159, 167, 172, 182, 189, 198, 207, 220, 221, 226, 227, 233, 242, 271, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 298, 300, 301, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 321, 323, 324, 332, 333, 351, 355, 356, 358, 361, 369, 383, 396, 429, 432, 435

Roués innocents (Les), 6, 7, 18, 258, 318, 324, 325, 332, 349, 350, 353, 356, 363, 368, 388

S

Sacountala, 124

Salon(s), 22, 33, 52, 99, 100, 105, 115, 121, 142, 144, 156, 163, 196, 270, 271, 275, 286, 316, 317, 318, 378, 418, 419

Spirite, 6, 28, 46, 70, 71, 81, 113, 114,
122, 135, 171, 202, 227, 230, 233,
247, 261, 262, 264, 268, 269, 270,
295, 328, 329, 343, 347, 352, 354,
355, 362, 391, 393, 396, 398, 410,
411, 415, 435

Statue amoureuse (La), 277, 278, 279

T

Toison d'or (La), 7, 98, 102, 103, 112,
129, 218, 219, 235, 274, 275, 276,
277, 283, 353, 373, 390, 393, 398,
409, 413

V

Vacances du lundi (Les), 25, 416

Visite nocturne (Une), 6, 203

Voyage en Égypte, 42, 51, 52, 164,
301, 416

Voyage en Russie, 35, 36, 42, 71, 155,
172, 235, 417

Voyage pittoresque en Algérie, 150,
417

Y

Yanko le bandit, 124