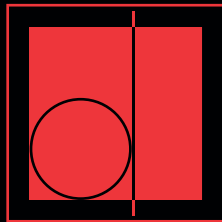


ÉTUDES LITTÉRAIRES



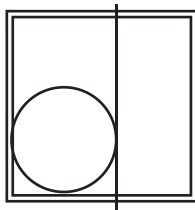
UNIVERSITÉ LAVAL

Gautier. Comme il vous plaira ■
Automne 2011 ■

ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

GAUTIER. COMME IL VOUS PLAIRA



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Alain Beaulieu, Université Laval ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Emilia Deffis, Université Laval ■ Pascale Fleury, Université Laval ■ Danielle Forget, Université d'Ottawa ■ Monique Moser-Verrey, Université de Montréal ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Matthieu Fortin et Myriam Dumais-Desrosiers, adjoints à la rédaction.

COMITÉ CONSULTATIF

■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard, McMaster University ■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle ■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : *Études littéraires*, Département des littératures, Faculté des lettres, Université Laval, Québec (Québec), Canada, G1V 0A6. Téléphone : 418 656-7844 ■ Télécopieur : 418 656-2991 Adresse électronique : revueel@lit.ulaval.ca ■ Site Internet : www.etudes-litteraires.ulaval.ca ■ Édition numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt/ ■ Facebook : facebook.com/etudeslitt

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP : www.sodep.qc.ca) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS : www.calj-acrs.ca) ■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département des littératures de l'Université Laval et avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires ■ La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère*, dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp et dans le *MLA*.

Abonnement annuel : contactez-nous, voir à la fin de ce numéro.

Vente au numéro : voir bon de commande à la fin de ce numéro.

Abonnement institutionnel à la version numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt
pour un individu : contactez-nous, voir coordonnées à la fin de ce numéro.

© 2012 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal — 2^e trimestre 2012

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X ISBN 2-920949-47-0

Maquette : Richard Ouellette

Infographie : Sophie Robichaud

Impression : Marquis Imprimeur inc.

Diffusion en France et en Europe :

Presses de l'Université Paris-Sorbonne

Maison de la recherche

28, rue Serpente

75006 – Paris

pups.paris-sorbonne.fr

SOMMAIRE

GAUTIER. COMME IL VOUS PLAIRA

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ SOUS LA DIRECTION DE
CYNTHIA HARVEY

PRÉSENTATION 7

Études

MARIE-HÉLÈNE GIRARD
La résurrection du passé ou le *Second Faust* revisité 15

BARBARA BOHAC
La « plastique de la civilisation » chez Gautier critique 33

L. CASSANDRA HAMRICK
Entre *barbare* et *civilisé* ou Pour aller en Chine avec Gautier 49

CHRISTIANO MERLO
Gautier critique d'Hoffmann 71

CHRISTOPHER BAINS
Rencontres vénitiennes : l'héritage esthétique de Gautier 83

CATHERINE THOMAS-RIPAULT
Pour une esthétique de la désinvolture : *Jean et Jeannette*,
Le petit chien de la marquise, ou le goût du joli chez Théophile Gautier 93

Notices sur les collaborateurs

Résumés / *Abstracts*



Présentation

CYNTHIA HARVEY

À la fin du précédent millénaire, un colloque international avait réuni des spécialistes de Théophile Gautier autour de la question de ses héritiers et de son héritage¹, perspective qui ouvrait la voie à une relecture de l'histoire littéraire du XIX^e siècle. Si la critique s'entend généralement sur les héritiers qui vont de Baudelaire au décadentisme fin-de-siècle, en passant par le naturalisme de Zola, celle de l'héritage dont Gautier serait le bénéficiaire reste sujette à caution. En 1997, soit deux ans avant la tenue de ce colloque, Paolo Tortonese osait un « titre vieux jeu² » pour résumer l'ambivalence de cet héritage, « Gautier classique, Gautier romantique », soulignant ainsi l'impuissance des classements traditionnels à reconstruire l'idéologie esthétique de l'auteur. Il invitait alors les lecteurs à renouveler leur répertoire d'étiquettes sur les arts du XIX^e siècle afin de « mieux cerner les nuances, les rapports secrets, les différences cachées, et surtout pour ne plus risquer de négliger un grand vin en le prenant pour de la piquette³ ».

S'il faut éviter de confondre l'auteur et son personnage, comme le souligne Gautier lui-même dans la « Préface » de *Mademoiselle de Maupin*⁴, l'on ne peut cependant nier la coexistence de positions esthétiques apparemment contradictoires tant dans l'œuvre narrative que dans la critique ou même les récits de voyage de Gautier⁵. Renoncer à un des termes de l'opposition reviendrait à abandonner l'un des cépages de ce savant assemblage. Comme D'Albert, Gautier se cramponne-t-il désespérément à la matière, à la pureté de la forme, « par une espèce de réaction

1 Actes du colloque international *Héritiers et héritage*, *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 21 (1999).

2 Paolo Tortonese, « Gautier classique, Gautier romantique. Considérations en marge de l'exposition Gautier au musée d'Orsay », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 19 (1997), p. 93.

3 *Id.*

4 « Il est aussi absurde de dire qu'un homme est un ivrogne parce qu'il décrit une orgie, un débauché parce qu'il raconte une débauche que de prétendre qu'un homme est vertueux parce qu'il a fait un livre de morale ; tous les jours on voit le contraire. — C'est le personnage qui parle et non l'auteur ; son héros est athée, cela ne veut pas dire qu'il soit athée ; il fait agir et parler les brigands en brigands, il n'est pas pour cela un brigand. À ce compte, il faudrait guillotiner Shakespeare, Corneille et tous les tragiques... » (Théophile Gautier, « Préface », *Mademoiselle de Maupin*, 1973, p. 48).

5 C'est la conclusion de l'article de Paolo Tortonese (« Gautier classique, Gautier romantique. Considérations en marge de l'exposition Gautier au musée d'Orsay », *art. cit.*).

instinctive » à son penchant naturel pour « l'excentrique et le bizarre⁶ » ? « Dans ma frêle poitrine habitent ensemble les rêveries semées de violettes de la jeune fille pudique et les ardeurs insensées des courtisanes en orgie⁷ », confesse D'Albert à son ami Sylvio. L'une ne saurait aller sans l'autre, comme l'on ne peut retirer l'un des termes de l'oxymore « marbre vivant » pour parler de l'idéal de beauté de Gautier. « Car la poésie vraie, écrit Hugo dans la préface de *Cromwell*, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires. » Les fantaisies, le grotesque, l'onirisme, l'orgiasme même trouvent leur unité dans une œuvre autrement dédiée à la quête de beauté formelle.

En 2002, l'œuvre narrative de Gautier est enfin parue dans « La Bibliothèque de la Pléiade », signe de sa reconnaissance institutionnelle, c'est-à-dire de son adhésion à la liste des grands crus. Les écrits de Gautier sur la peinture, le théâtre, la danse, la musique suscitent à leur tour l'intérêt, sans parler de sa poésie, de sa correspondance et de ses ballets. Parmi les questions qui occupent la critique, celle de l'esthétique alimente toujours les discussions. Dans un article publié dans les actes du colloque *Gautier et les arts de la danse*⁸, François Brunet reconduit notamment la question de l'ambivalence des positions esthétiques de l'auteur en empruntant à Nietzsche les termes de l'opposition classique / romantique : Gautier est-il « apollinien ou dionysien » ? Selon lui, « Gautier fut trop un amant de la beauté pure, de la clarté, de la rigueur, de la logique — du moins à partir de 1840 — pour accorder au dionysien plus qu'une part souterraine dans ses œuvres⁹ ». Or me suis-je demandé, comment connaître les œuvres de Gautier sans explorer aussi cette partie souterraine ? À l'occasion de son bicentenaire, le moment m'a semblé bien choisi pour entreprendre l'exploration de la cave.

Jusqu'à présent, la critique s'est occupée de déterminer la place de Gautier dans l'histoire littéraire et de faire connaître ses œuvres méconnues ainsi que ses écrits sur l'art et le théâtre. Les contradictions présentes chez Gautier me poussent à examiner une autre dimension de son œuvre, soit sa philosophie. Aussi suspecte que pouvait sembler cette question il y a quelques années avec la vogue du structuralisme, elle retrouve aujourd'hui un intérêt et une légitimité, surtout grâce à la critique anglo-saxonne qui a entrepris un virage philosophique et éthique au cours des dernières années¹⁰, notamment dans les études shakespeariennes. Il va sans dire que l'œuvre monumentale du dramaturge anglais se prête à ce type d'analyse, mais qu'en est-il

6 Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., p. 281.

7 *Ibid.*, p. 278.

8 François Brunet, « Apollinien ou dionysien ? », *Gautier et les arts de la danse, Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 31 (2009), p. 295-302. Bien que publié dans les Actes, cet article n'a pas fait l'objet d'une communication.

9 *Ibid.*, p. 301.

10 Je pense notamment à l'ouvrage de Colin McGinn, *Shakespeare's Philosophy*, New York, Harper Collins Publishers, 2006 et au collectif dirigé par Michael Bristol, *Shakespeare and Moral Agency*, London / New-York, Continuum Shakespeare Studies, 2010.

de l'œuvre de Gautier ? Est-ce que ses personnages, dépourvus de psychologie selon plusieurs, peuvent supporter une pareille analyse¹¹ ?

Je me limite ici à en faire la proposition. Les articles qui suivent approfondiront certains aspects d'une éventuelle philosophie de Gautier, mieux que je ne saurais le faire dans cette brève présentation. À l'appui de cette proposition, j'aimerais cependant rappeler la place centrale de la comédie shakespearienne *Comme il vous plaira* au cœur même de *Mademoiselle de Maupin* et poser l'hypothèse d'une possible clef de lecture de l'esthétique gautiériste. Plusieurs avant moi ont relevé cet apport fondamental, notamment Michel Crouzet qui s'est intéressé au motif de l'androgynie et à la liberté de l'artiste. Il ne s'agit pas ici d'en reprendre l'analyse, mais d'indiquer la voie ouverte par cette mise en abyme du texte shakespearien dans le roman. Si les propos de D'Albert sur le théâtre témoignent de positions esthétiques bien affirmées en faveur de la liberté souveraine de l'auteur¹², sur le plan formel, le choix de cette pièce apparaît comme une réponse de Gautier à l'invitation de Shakespeare à voir le monde comme un théâtre¹³. On sait le pouvoir de révélation que recèle la pièce de théâtre pour les personnages qui se découvrent à travers le jeu. L'art apparaît ainsi comme ce moment d'intensité qui permet la révélation de l'être. Or, plus qu'une thématique, un jeu *dans* l'œuvre (bientôt devenu un lieu commun même pour les contemporains de Gautier), ce topos entraîne également un jeu *sur* l'œuvre. Tous les procédés de mise à distance utilisés par Gautier — le personnage désigné comme personnage, l'autoréflexivité du roman sur lui-même, etc. — participent selon moi de ce jeu *sur* l'œuvre, c'est-à-dire de cette esthétique¹⁴. Or, une lecture attentive aux procédés formels et métatextuels de l'œuvre ne doit pas se limiter à l'étude de la structure de l'œuvre ; elle doit inclure une étude de sa philosophie. Comme l'écrit Milan Kundera : « dans l'art, la forme est toujours plus qu'une forme. Chaque roman, bon gré mal gré, propose une réponse à la question : qu'est-ce que l'existence humaine et où réside sa poésie¹⁵ ? » Quelle est la réponse de Gautier à cette question fondamentale ? Les personnages de Gautier qui jouent des rôles, par exemple ceux bien connus du *Capitaine Fracasse*, mais aussi tous ceux qui empruntent leur nom à un autre personnage littéraire ou à un

11 Lors du colloque sur *Gautier et les arts de la danse*, j'ai tenté une analyse de l'esthétique comme éthique chez Gautier à l'aide de son conte fantastique « La Cafetière ». Voir « La vie et l'art comme une danse : lecture nietzschéenne de *La Cafetière* de Gautier », *Gautier et les arts de la danse*, *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 31 (2009), p. 303-313.

12 « Rosette goûte peu mon système, elle 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 [...]. Quel pandémonium ! quelle cohue énorme et inextricable doit être un théâtre véritable ! » (Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, *op. cit.*, p. 281-285).

13 Bien qu'elle apparaisse dans plusieurs pièces de Shakespeare, cette comparaison trouve une de ses meilleures expressions dans *As you like it* (Acte 2, scène 7, ligne 139) : « *All the world's a stage, / And all the men and women merely players : / They have their exits and their entrances ; / And one man in his time plays many parts, / His acts being seven ages...* » (William Shakespeare, *As you like it*, 2000, p. 44).

14 J'ai traité ailleurs de ces derniers. Voir *Théophile Gautier, romancier romantique*, Québec, Nota Bene, 2007.

15 Milan Kundera, *L'art du roman*, 1995, p. 193.

type, ne témoignent-ils pas à leur façon de la performativité de l'identité humaine ? Ces réponses nous permettraient sans doute de répondre à cette autre question liée à la fortune littéraire de l'auteur : Pourquoi lit-on encore Gautier ? Entre-t-on dans son œuvre comme en un musée poussiéreux ? Qu'est-ce qui, dans son œuvre, permet au lecteur du XXI^e siècle de s'y reconnaître ? Dans cet esprit, j'ai invité les chercheurs à relire Gautier à la lumière de perspectives nouvelles. Des chercheurs de l'Amérique et de l'Europe ont répondu à l'appel afin d'offrir leur contribution à cette entreprise de commémoration, mais aussi de revitalisation et de célébration de l'œuvre de Gautier. Je les en remercie infiniment.

Tout d'abord, Catherine Thomas relit deux récits quasi oubliés de Gautier, *Jean et Jeannette* et *Le petit chien de la marquise*, qui illustrent selon elle l'« esthétique de la désinvolture ». Jouant avec le langage contourné du XVIII^e siècle, dont il retrouve les tournures caractéristiques et les termes privilégiés, Gautier y oscille entre la restitution attentive et la parodie, laissant percevoir, derrière l'adhésion au passé, une prise de distance souriante. Ces petites histoires pittoresques, sans prétention, relèvent pourtant d'une esthétique de la désinvolture et de l'excentricité qui font encore la saveur des textes gautiéristes pour le lecteur moderne. Révélateur d'options littéraires chères à l'auteur, le joli, qui n'est qu'agrément de décor, dégagé de toute visée morale ou sociale, plus libre et plus vivant que le beau, satisfait le rejet de l'utilitarisme de Gautier. Aussi ces deux nouvelles apparaissent-elles comme emblématiques du goût de l'auteur pour un art gratuit, libre, qui vise à distraire et à charmer le lecteur.

Dans un article de la *Revue de littérature comparée* de janvier-mars 1948, Georges Poulet a montré comment le *Second Faust* de Goethe, commenté par Nerval en 1840, a exercé une influence déterminante sur la conception du fantastique élaborée et mise en œuvre par Gautier notamment dans *Arria Marcella* qui offre un parfait exemple de « rétrospection évocatrice ». Dans « La résurrection du passé ou le *Second Faust* revisité », Marie-Hélène Girard soutient que cette influence dépasse la conception du temps et du fantastique chez Gautier pour s'étendre à sa conception de l'art, telle qu'elle se donne à lire dans ses feuilletons et ses *Salons*. Elle retrouve dans la critique d'art de Gautier un même regard surplombant à la recherche de la beauté, une même quête des origines, mais aussi une même philosophie de l'art inspirée de Platon et d'Aristote : comme le héros de Goethe, le peintre est pour Gautier l'un de ces hommes qui ont « la puissance de suivre toute leur vie une idée unique ». Par cet article, Marie-Hélène Girard explore en outre une voie de réconciliation entre romantisme et classicisme et tente d'expliquer pourquoi il n'est peut-être pas plus « facile » d'aimer Gautier que d'« aimer Goethe » (Todorov).

L'étude de Barbara Bohac, « La « plastique de la civilisation » chez Gautier critique » porte sur une part mal connue de la critique artistique de Théophile Gautier : les articles consacrés aux arts décoratifs (ameublement, costume, céramique, etc.). Bohac met au jour les principes de ce que Gautier a appelé la « plastique de la civilisation », c'est-à-dire l'esthétique étendue à tous les aspects de la vie, y compris les plus ordinaires. Si les écrits de Gautier sur les arts majeurs (le théâtre, la danse, la musique, les beaux-arts) ont été abondamment commentés, ces articles, consacrés à des arts que la hiérarchie traditionnelle désigne comme mineurs, sont beaucoup

moins étudiés. Or concevoir la pensée esthétique de Gautier uniquement du point de vue des arts majeurs ne permet pas de saisir sa cohérence profonde ni de mesurer toute sa portée : Gautier aspire à réformer la civilisation moderne et à la sortir de la décadence dans laquelle elle est tombée, soutient Barbara Bohac. L'enjeu est certes esthétique, puisque l'ère industrielle et bourgeoise connaît un « appauvrissement graduel et général de toute forme », mais il est également moral et politique : car la forme, aux yeux de Gautier, ne fait qu'un avec l'idée et peut agir insensiblement sur les masses ; l'esthétique devient dès lors une thérapeutique, surtout lorsqu'elle passe par des gestes quotidiens comme manger ou s'habiller.

Dans « Entre *barbare* et *civilisé* ou Pour aller en Chine avec Gautier », L. Cassandra Hamrick s'inspire d'un feuilleton de Gautier racontant la visite d'une jonque chinoise en exhibition dans les docks à Londres en 1849. Tout en étant humoristique de ton, ce feuilleton fait réfléchir à la notion de *civilisé* par opposition à celle de *barbare*, démontre-t-elle, à un moment où les projets de colonisation en France et en Grande-Bretagne se développent. L. Cassandra Hamrick se demande comment la dichotomie *barbare* / *civilisé*, loin d'avoir des connotations politiques pour Gautier, renferme l'essentiel de sa perspective esthétique. Par la découverte de l'altérité, Gautier adopte momentanément une autre façon de voir, un art du voyageur, essentiel au regard du critique d'art. « En devenant *autre*, le critique devient *barbare* », nous dit-elle. Quant à la civilisation occidentale, elle devient suspecte à travers le regard emprunté de cet *autre* venu de l'Orient.

Dans « Gautier critique d'Hoffmann », Christiano Merlo entreprend quant à lui de démontrer la modernité de la réflexion de Gautier sur le fantastique. La fortune et l'influence d'E. T. A. Hoffmann sur la production fantastique de la France du XIX^e siècle sont bien connues. Christiano Merlo nous rappelle que Gautier a été subjugué par le grand maître allemand : *Les Jeunes-France* — et *Onuphrius* notamment — portent les signes visibles de cette fascination ; selon lui, toute son œuvre fantastique est pétrie, dans ses interstices, de la *lectio* de « Hoffmann, le fantastiqueur ». Cet engouement l'amena également à réfléchir sur l'œuvre de l'auteur allemand. Si son premier article, rédigé quand il n'avait que 19 ans, montre l'enthousiasme exaspéré et un peu naïf de la jeunesse romantique en assumant beaucoup de poncifs de la vogue hoffmannienne, nous dit Merlo, l'essai suivant (*Les contes d'Hoffmann*, 1836) apporte un point de vue tout à fait nouveau sur la production de ce conteur. Gautier présente selon Merlo une réflexion fort lucide et ponctuelle, d'une logique infaillible, démystifiant tout cliché, qui va bien au-delà de l'analyse de l'œuvre de Hoffmann, pour proposer une véritable théorie générale du *fantastique* (au sens propre), qui anticipe les théorisations de la critique du XX^e siècle.

De son côté, Christopher Bains s'intéresse au *Voyage en Italie* de Gautier. Dans « Rencontres vénitiennes : l'héritage esthétique de Gautier », il montre la rupture opérée par Gautier avec le lieu commun du récit de voyage romantique centré sur l'intériorité du voyageur ; dans son pèlerinage, Gautier insiste sur l'extériorité des êtres et des objets, s'attachant aux détails comme métonymie de l'« harmonie vénitienne ». Christopher Bains soulève du coup le paradoxe inhérent à ce parti pris esthétique : c'est par l'extérieur que l'on parvient à cerner l'objet dans son essence.

La Venise de Gautier devient dès lors le point de départ de l'analyse de la position éthique de l'auteur de *Mademoiselle de Maupin*.

Enfin, Alain Montandon nous offre une belle réflexion sur la mélancolie chez Gautier, sur ce « soleil noir », ou ce « jour nocturne », qui trouverait son origine dans l'enfance de l'auteur et qui, loin d'être guérie par la pensée de l'Orient, en serait exacerbée. Cette étude s'inspire tant de la biographie que des récits ou de la poésie de Gautier et permet d'éclairer cette œuvre sous un nouveau jour en montrant non seulement l'entropie de la mélancolie, mais aussi son « excès », sa « démesure », son « trop-plein ».

À l'instar de Don Quichotte, Gautier a peut-être eu « pour seul tort de se tromper d'époque¹⁶ ». Deux cents ans après sa naissance, on ne peut que se réjouir du regain d'intérêt dont il bénéficie, de cette seconde vie qu'il nous offre, de cette quête qu'il nous invite à poursuivre. Je remercie l'équipe de la revue d'avoir accepté d'accueillir ce numéro spécial qui, je l'espère, saura créer de nouveaux adeptes de la philosophie de Gautier.

16 Pierre Laubriet, « Introduction », dans Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, 2002, p. LXI.

Références

- BRUNET, François, « Apollinien ou dyonisien », dans Corinne SAMINADAYAR-PERRIN (dir.), *Gautier et les arts de la danse*, édition spéciale du *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 31 (2009), p. 295-302.
- GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Gallimard (Folio Classique), 1973.
- KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1995.
- LAUBRIET, Pierre, « Introduction », dans Théophile GAUTIER, *Romans, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2002, p. XI-LXII.
- SHAKESPEARE, William, *As you like it*, London, Penguin Books, 2000.
- TORTONESE, Paolo, « Gautier classique, Gautier romantique. Considérations en marge de l'exposition Gautier au musée d'Orsay », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 19 (1997), p. 75-94.



La résurrection du passé ou le *Second Faust* revisité

MARIE-HÉLÈNE GIRARD

Passé en quelques mois de l'atelier de Rioult au Cénacle hugolien, Théophile Gautier présentait toujours sa conversion à la critique d'art comme la résultante naturelle d'une double vocation de peintre et d'écrivain — comme si sa brève expérience de rapin l'eût d'avance qualifié pour tenir pendant près de quarante ans, de 1833 à 1872, la chronique artistique tour à tour de *La Presse*, du *Moniteur universel*, de *L'Artiste* et de quelques autres revues. La légende du peintre-poète a été si bien accréditée qu'elle a longtemps détourné les chercheurs de l'idée d'enquêter sur la formation du critique d'art. Alors que les choix et les jugements de Gautier ont fait l'objet de plusieurs études¹, l'influence qu'ont pu exercer Diderot, Hogarth, Stendhal ou Cousin sur l'élaboration de sa critique reste encore largement à explorer. Mais la tâche la plus surprenante est sans doute celle qui occulte la part revenant à Goethe, dont les *Entretiens*² de Bergerat, calqués sur ceux d'Eckermann³, disent pourtant la place qu'il a tenue dans le paysage mental de Gautier. Georges Poulet demeure à ce jour le seul à avoir exploré ce champ, en montrant l'importance qu'avait eue pour le poète la lecture en 1840 du *Second Faust*. Mais tout en soulignant l'« influence [...] incalculable⁴ » du drame goethéen et ses répercussions sur l'imaginaire de Gautier, l'étude laisse de côté ses éventuelles retombées dans la critique d'art, qui en 1948 demeurerait, il est vrai, encore largement hors champ. Pourtant les allusions, implicites ou explicites, au *Second Faust* ne sont pas moins nombreuses dans les *Salons* et les chroniques artistiques que dans

1 Voir notamment M. C. Spencer, *The Art Criticism of Théophile Gautier*, Genève, Droz, 1969 ; R. Snell, *Théophile Gautier, a Romantic Critic of the Visual Arts*, Oxford, Clarendon Press, 1982 et le catalogue de l'exposition *Théophile Gautier, la critique en liberté*, Paris, Musée d'Orsay, 1997.

2 Émile Bergerat, *Théophile Gautier. Entretiens, souvenirs et correspondance*, Paris, Charpentier, 1879.

3 Goethe, *Entretiens de Goethe et d'Eckermann. Pensées sur la littérature, les mœurs et les arts*, traduits pour la première fois par M. J.-N. Charles, Paris, Hetzel, 1862.

4 Georges Poulet, « Théophile Gautier et le *Second Faust* », *Revue de littérature comparée*, vol. 22 (1948), p. 69, repris et développé dans « Théophile Gautier », *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1949, t. 1, p. 278-307. Le seul article antérieur, à notre connaissance, est celui de C. Grillet, « Goethe et Gautier », *La Grande revue*, 36^e année, n° 11 (1932), p. 65-86, qui s'en tient aux échos de *Faust* dans les œuvres de la décennie 1828-1838.

le reste de l'œuvre. De la « fantaisie ubiquiste » associée aux *fairies* de Paton⁵ aux palingénésies de Chenavard, « profondément imbu de la doctrine secrète du *Second Faust*⁶ », les multiples échos du drame de Goethe suggèrent que sa lecture a eu un effet aussi déterminant sur les convictions du critique que sur sa conception du temps ou du fantastique. C'est à partir de cette hypothèse que nous voudrions proposer ici quelques remarques, en manière de prolégomènes à une réévaluation de la critique d'art de Gautier, qu'il faudra bien un jour entreprendre.

Faute de pratiquer l'allemand, Gautier dut pour l'essentiel à son ami Nerval la découverte du *Second Faust*, dont le texte inachevé avait été publié à titre posthume en 1832. L'auteur des *Chimères* en avait entrepris en 1840 une traduction partielle, qui se limitait à l'épisode « publié en 1827, du vivant de l'auteur sous le titre *Hélène*⁷ », mais s'accompagnait d'une préface et d'« une analyse détaillée mêlée des scènes les plus remarquables⁸ ». Nerval n'était ni le premier, ni le seul à s'intéresser alors au *Second Faust*, déjà commenté en 1828 par J.-J. Ampère et en 1839 par son autre traducteur, Blaze de Bury ; mais il fut le premier à donner sa pleine résonance au drame, et l'écho en fut sans doute amplifié chez Gautier par l'amitié qui leur valait alors de partager projets et feuilletons⁹. L'article de Georges Poulet a montré comment, en proie à la hantise de la mort et en quête du « *retour* dans le temps d'un être éternel¹⁰ », l'écrivain avait trouvé dans la quête de Faust une « confirmation de ses propres croyances¹¹ », et dans le « thème de la *rétrospection évocatrice*¹² » l'une de clefs de son œuvre de fiction. Mais ce thème devait s'avérer tout aussi providentiel pour le critique qui, titulaire depuis 1836 de la rubrique artistique de *La Presse*, en était encore à forger son arsenal conceptuel.

Le commentaire de Nerval invitait du reste à transposer les leçons de Faust au domaine des arts. Non seulement il présentait Goethe — à l'inverse de Schiller — comme un poète préoccupé avant tout de la « forme plastique¹³ », mais les termes qu'il appliquait à Faust le rapprochaient de la figure de l'artiste aussi bien que du spectateur. N'avait-il pas le double privilège de contempler « sous les portiques splendides » les ombres de Pâris et d'Hélène, avant de se lancer à la conquête de cette « créature éternelle et divine » qui représentait « le type le plus pur de l'antique beauté¹⁴ » ? Qu'il dût en outre, « par la seule force du désir rappeler à la vie des formes

5 Théophile Gautier, « Exposition universelle de 1855. Peinture — Sculpture », *Le Moniteur universel*, 8 juin 1855, repris dans *Les beaux-arts en Europe*, 1855-1856, p. 169 (désormais respectivement MU et BAE).

6 Théophile Gautier, « Salon de 1869 », *Journal officiel*, 20 juin 1869.

7 Gérard de Nerval, « Avertissement sur le *Second Faust* et sur la légende », dans Goethe, *Faust et le Second Faust*, 1883, p. 177.

8 *Ibid.*, p. 178.

9 Voir C.-M. Senninger, *Théophile Gautier*, Paris, Sedes, 1994, p. 121-123.

10 Georges Poulet, « Théophile Gautier », *Études sur le temps humain*, op. cit., p. 280.

11 Georges Poulet, « Théophile Gautier et le *Second Faust* », art. cit., p. 70.

12 *Ibid.*, p. 73.

13 Gérard de Nerval, « Notice sur les poètes allemands », dans Goethe, *Faust et le Second Faust*, op. cit., p. 302.

14 Goethe, *Faust et le Second Faust*, op. cit., p. 203.

abstraites et uniques¹⁵ » et les « faire vivre matériellement dans notre atmosphère¹⁶ », l'apparentait clairement à l'artiste et particulièrement au sculpteur. Ses efforts pour ressusciter les « types perdus de l'antique beauté » et « appeler dans le rayon de ces âmes quelques éléments de matière qui les rende perceptibles¹⁷ » pouvaient aisément se lire comme une allégorie de la création artistique et l'interprétation avait déjà été proposée par Ampère, qui reconnaissait dans l'exploration des « vagues régions des images¹⁸ » une véritable « psychologie de l'imagination poétique¹⁹ ». Cette résurrection des types antiques et la notion de « rétrospection » qui lui était associée allaient d'autant plus facilement s'inscrire dans la panoplie critique de Gautier qu'il aimait opposer à la pédanterie du jargon technique, la préciosité et l'aura poétique de termes aussi rares que « microcosme », « climatérique » ou encore « avatar ». À en croire Larousse et Robert, ce terme « didactique et rare²⁰ » de *rétrospection*, désignant l'« action de regarder en arrière, et, par extension, de regarder dans le passé », ne serait entré dans la langue qu'au début des années 1850. En fait en 1839, dans les premières pages de *Béatrix*²¹, il traduisait déjà la résilience du passé dans la mémoire, en l'associant aux « monuments », et il est vraisemblable, compte tenu de l'étroitesse de ses relations avec Balzac à cette date²², que le terme n'avait pas échappé à Gautier, toujours attentif à ce qui touchait au temps. Les résonances nouvelles que le *Second Faust* et le commentaire de Nerval lui ajoutaient, n'en apparurent sans doute que plus intéressantes, en ce qu'elles déplaçaient le terme aux frontières du psychologique, de l'affectif et du paranormal, sinon du fantastique²³.

C'est à propos d'Ernest Meissonnier — qui s'impose précisément dans les années 1840²⁴ — que se vérifie d'emblée l'efficace de ce champ de la rétrospection dans le répertoire critique de Gautier. Après l'avoir salué comme un virtuose du petit format, il découvre en effet très vite chez lui bien plus qu'un peintre de genre. Dès 1841, il laisse éclater son enthousiasme devant la « perfection » des *Joueurs d'échecs* :

[N]est-ce pas une résurrection complète de la vie d'autrefois ? et par quelle miraculeuse intuition M. Meissonnier a-t-il pu donner aux physionomies qu'il représente un si profond sentiment de la réalité ? a-t-il assisté aux parties de Philidor et autres célèbres joueurs d'échecs, car c'est d'une partie d'échecs qu'il s'agit ? [...] M. Meissonnier est assurément un des plus grands artistes de ce temps-ci²⁵.

15 *Id.*

16 Gérard de Nerval, « Préface de la troisième édition », dans Goethe, *Faust et le Second Faust*, *op. cit.*, p. 19.

17 *Ibid.*, p. 18.

18 Goethe, *Faust et le Second Faust*, *op. cit.*, p. 192.

19 Georges Poulet, « Théophile Gautier et le *Second Faust* », *art. cit.*, p. 68.

20 *Grand Robert de la langue française* (2001), qui en date l'entrée de 1850 tandis que le *Grand Larousse* (1977) indique 1854.

21 Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, 1976, t. 2, p. 638.

22 Voir C.-M. Senninger, *Honoré de Balzac par Théophile Gautier*, Paris, Nizet, 1980, p. 14-16.

23 Il est significatif que Larousse rattache l'apparition du mot au *Rapport [...] sur le concours relatif à question du sommeil* de Lelut [1854], qui le liait entre autres au somnambulisme.

24 Sur J. L. E. Meissonnier (1815-1891), voir C. Cain-Hungerford, *Ernest Meissonnier. Master in his Genre*, Cambridge (MA), Cambridge University Press, 1999.

25 Théophile Gautier, « Salon de 1841. — Dernière partie », *Revue de Paris*, avril 1841, p. 261.

De même devant les *Trois amis* du Salon de 1848 :

On dirait vraiment que M. Meissonnier [*sic*], par un miracle d'intuition rétrospective, passe ses soirées à voir jouer aux dominos et aux échecs les habitués du café Procope du temps de Diderot, du neveu de Rameau, de Piron et de Voltaire, tant il possède familièrement l'air, l'attitude et le geste, la manière de couper les habits et de porter les choses de cette époque²⁶.

Cette « intuition rétrospective » est la coalescence d'une nébuleuse de termes par lesquels il avait célébré tour à tour la « vérité²⁷ » du *Liseur*, le « sentiment intime de la vie²⁸ » d'*Un fumeur*, « l'illusion complète²⁹ » produite par le *Jeune homme jouant de la basse*, ou encore « la pénétrante intimité » du *Jeune homme regardant des dessins*³⁰. Mieux encore que « la nature prise sur le fait³¹ », les œuvres du peintre communiquent la fascination d'un voyage dans le temps « avec une lorgnette retournée³² » :

[Q]uel charme intime vous retient devant ce jeune homme qui écrit, penché sur sa table au milieu de livres et de paperasses, établi dans un bon fauteuil, au milieu d'une chambre ancienne où le jour arrive par une fenêtre à volet articulé ! Il semble qu'on soit transporté en plein dix-huitième siècle. [...] Qu'on étudierait bien dans cet intérieur si calme, si tranquille, si patriarcal, où l'âme des aïeux semble habiter encore³³ !

L'efficacité de l'illusion tient au pouvoir de recreation du peintre, sous le pinceau duquel « tout prend une valeur [...] et s'anime de cette mystérieuse vie de l'art³⁴ » — que l'*ekphrasis* gautiériste se donne précisément pour objet de relayer et de déployer. C'est cette « miraculeuse intuition » qui, plus encore que son exceptionnelle maîtrise technique, garantit à Meissonnier une place au panthéon des grands maîtres : « Autant que cela est donné à la nature humaine, il a atteint la perfection et peut marcher à côté des premiers maîtres, car nul n'a été plus loin dans le genre qu'il a adopté³⁵. » Il arrive même à Gautier de le mettre — honneur suprême — sur un pied d'égalité avec Ingres, au motif qu'ils ont « cette ressemblance d'être tous deux des peintres absolus³⁶ », formule qui renvoie autant à leur capacité commune à ressusciter le passé, qu'à leur *maestria*. Car Ingres est doué du même pouvoir résurrectionniste, comme le montrent ses toiles à sujet antique : « L'*Edipe devinant l'énigme du sphinx* semble avoir été peint par un artiste grec de l'école de Sicyle, tellement un pur sentiment d'antiquité y respire ; ce n'est pas de l'archaïsme, c'est

26 Théophile Gautier, « Salon de 1848. Peinture », *La Presse*, 6 mai 1848.

27 Théophile Gautier, « Salon de 1840 », *La Presse*, 24 mars 1840.

28 Théophile Gautier, « Salon de 1842 », *Le cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, 1842, t. 1, p. 123.

29 *Id.*

30 Théophile Gautier, « Salon de 1845 », *La Presse*, 16 avril 1845.

31 *Id.*

32 *Id.*

33 Théophile Gautier, *BAE*, p. 528.

34 *Ibid.*, p. 72.

35 Théophile Gautier, « Salon de 1841. — Dernière partie », *Revue de Paris, art. cit.*, p. 262.

36 Théophile Gautier, « Salon de 1857 », *L'Artiste*, 6 septembre 1857, p. 3.

de la résurrection³⁷. » Et Gautier relève la même qualité dans ses variations sur la vie de Raphaël ou de celle d'Henri IV :

Cette facilité à s'empreindre de la couleur locale d'un sujet est une des nombreuses qualités du grand artiste qu'on a le moins remarquées, et sur laquelle nous insistons, car nul n'a poussé plus loin cette puissance de transformation³⁸.

Cette « puissance » est devenue à partir des années 1850 l'une des pierres de touche de la valeur des artistes, aux yeux d'un critique toujours plus réceptif à leur capacité à réinvestir les époques passées. C'est elle qui lui fait remarquer en 1859 chez Puvis de Chavannes une « similitude de nature³⁹ » avec Mantegna. Et il célébrera dans les *Salons* suivants la « récurrence de génie bizarre » qui semble le faire « sort[ir] directement de l'atelier du Primatice ou du Rosso » et le situe du même coup « dans la plus haute sphère de l'art⁴⁰ ». C'est aussi ce qui, dans ses chroniques, fait le prix de peintres considérés aujourd'hui comme des petits maîtres, mais qui confortaient la validité de la rétrospection goethéenne. Ainsi en va-t-il d'Henri Leys, découvert en 1855, à qui il trouve une « similitude de tempérament et de race » avec les « anciennes peintures des maîtres flamands et hollandais, ou plutôt allemands⁴¹ », ou encore de l'« intimité de sentiment gothique » qu'il reconnaît en 1861 dans les œuvres de James Tissot :

Ce qui fait l'originalité de ces sujets si simples d'ailleurs et des autres scènes modernes peintes par M. Tissot, c'est qu'il les traite comme le ferait un artiste du XV^e siècle ramené au moyen de quelque prodige résurrectionniste. Albert Durer, Wolgemuth ou Van Eyck verraient nos costumes et nos types sous ce point de vue, et les représenteraient avec cette fidélité minutieuse et ce rendu poursuivi jusqu'au bout⁴².

À la rétrospection Gautier associe volontiers l'idée de « réincarnation » ou d'« avatar », autre terme mis à la mode dans les années 1840, qu'il allait prendre pour titre d'un récit fantastique en 1856 et qu'il applique volontiers aux artistes, tel ce « contemporain rétrospectif » qu'est Gustave Moreau :

Il lui a plu, par un caprice moins rare qu'on ne pense aux époques de critique et de recherche, de sortir de son temps, de déplacer son âme et de s'incarner dans la peau d'un artiste du XV^e siècle ; cette faculté d'avatar, M. Gustave Moreau la possède au plus haut degré⁴³.

37 Théophile Gautier, *BAE*, p. 278. Pour la localisation des œuvres, voir le catalogue de l'exposition *Ingres*, Paris, Musée du Louvre, 2006.

38 *Ibid.*, p. 163.

39 Théophile Gautier, *Exposition de 1859*, 1992, p. 78.

40 Théophile Gautier, *Abécédaire du Salon de 1861*, 1861, p. 104.

41 Théophile Gautier, *BAE*, p. 712. Henri Leys (1815-1869), peintre et graveur belge.

42 Théophile Gautier, « Salon de 1868 », *MU*, 26 mai 1868. James Tissot (1836-1902), peintre émailleur et graveur français.

43 Théophile Gautier, « Salon de 1866 », *MU*, 15 mai 1866.

Les mêmes termes valent pour tous les « disciples retardataires » des maîtres anciens, pour peu que leur penchant à l'archaïsme s'avère convaincant. C'est ainsi qu'il découvre Bracquemond, en 1855 :

Holbein est mort depuis des siècles, sans cela on pourrait croire que le portrait de M. Bracquemond est de lui, tant ce dessin se découpe sur son fond d'or avec une patiente finesse et une vigoureuse étude de la nature ! Il faut une singulière puissance pour s'incarner à ce point dans l'originalité d'un autre⁴⁴.

Gautier avait déjà relevé le processus dans le « Salon de 1848 » à propos de Wattier et du « culte » qu'il rendait à Watteau dans ses multiples variations sur les sujets rococos, et il en tirait une loi qui plaçait clairement les artistes sous le même régime de réversibilité du temps que Faust :

À force d'admiration, il s'est presque métamorphosé en son modèle ; ces *avatars* ou incarnations d'un artiste mort dans un artiste vivant se renouvellent assez fréquemment, et l'on en pourrait citer plus d'un exemple singulier : — il semblerait qu'il ait été formé au commencement du monde un nombre déterminé de talents, qui se continuent sous plusieurs noms, et qui, au fond, sont toujours les mêmes. — Ce serait un travail curieux que de faire la généalogie d'une individualité et de la poursuivre sous ses diverses apparitions, en remontant du temps actuel au jour où elle est sortie des mains du Créateur⁴⁵...

Le phénomène se vérifie aussi bien à propos de Meissonier⁴⁶ que de Leys :

[C]'est un peintre du seizième siècle venu deux cents ans plus tard ; voilà tout. Les âmes n'ont pas toujours l'âge de leur apparition dans le monde. M. Leys est un élève de Wolgemuth ou d'Albert Durer qui ne s'est produit que de nos jours, par une de ces combinaisons mystérieuses qui ne sont pas si rares qu'on le pense, et dont on pourrait citer maints exemples⁴⁷.

Et la même loi vaut pour Tissot : « Ce n'était pas, comme on l'a dit, un copiste ou un pasticheur, mais seulement une âme en retard. On ne naît pas toujours dans son siècle⁴⁸. »

On pourrait multiplier les exemples, tant ces catégories reviennent souvent sous la plume du critique. Il leur avait de fait trouvé un vaste champ d'application dans cette innovation du XIX^e siècle qu'on a appelée le genre historique. Cette variante de la peinture de genre avait émergé avec les peintres « troubadours » et s'était imposée avec les succès de Paul Delaroche, en réponse à la fois au déclin de la peinture d'histoire *stricto sensu* et à l'insatiable curiosité du siècle pour l'histoire et pour l'anecdote historique. Elle allait connaître au fil des *Salons* un

44 Théophile Gautier, *BAE*, p. 629-630. Voir J.-P. Bouillon, *Félix Bracquemond*, Genève, Skira, 1987.

45 Théophile Gautier, « Salon de 1848. Peinture », *La Presse*, 7 mai 1848. Émile Wattier (1800-1868), peintre, graveur et lithographe.

46 « La génération pittoresque n'est pas nécessairement immédiate » (Théophile Gautier, « Meissonier », *Gazette des beaux-arts*, 1^{er} mai 1862, p. 421.)

47 Théophile Gautier, *BAE*, p. 712.

48 Théophile Gautier, « Salon de 1868 », *MU, art. cit.*

succès spectaculaire, dont témoignent entre autres Meissonier, Gérôme et leurs nombreux épigones. Malgré une hostilité déclarée à l'endroit de Delaroche — qu'il ne devait se résoudre à approuver qu'en 1859 — Gautier avait dès les années quarante résolu d'encourager le genre historique comme une alternative plausible à la peinture d'histoire — transférable, du reste, aussi bien à la littérature, comme allait le montrer son œuvre de fiction. De fait s'il dénonçait agressivement le goût du mélodrame dans *Jane Grey* ou *Cromwell*, c'est précisément parce que Delaroche trahissait l'idée qu'il se faisait du rapport à l'histoire : « c'est [...] le sentiment intime de la vie, qui flaijt la composition en peinture, et non la représentation théâtrale d'un fait quelconque⁴⁹. » Car il attend des peintres qui ressuscitent le passé le même pouvoir d'illusion qui transportait Faust dans l'Antiquité grecque et l'aptitude à la rétrospection devient pour le critique un précieux repère dans ce territoire aux contours un peu flous qu'est alors le genre historique. C'est elle qui marque la distance de la « restauration » à la « résurrection » et du « chroniqueur » au véritable créateur. Gautier établit en effet une différence non seulement de degré, mais de nature entre l'« histoire anecdotique et familière⁵⁰ » pratiquée par d'habiles petits maîtres, tel Comte, Hamman ou Plassan, et la convaincante « résurrection du passé⁵¹ » constatée chez Meissonier⁵² ou encore chez Heilbuth, qui lui inspire une variation inédite sur le terme de rétrospection : « M. Heilbuth, un Vénitien de Hambourg continue à réduire Titien, Paul Véronèse et Bonifazio aux proportions du chevalet. [...] L'assimilation est du reste des plus habiles, et par sa rétrospectivité prend une physionomie originale⁵³. » C'est la même vertu qui lui fait reconnaître dans les *Fureurs d'Oreste* de Desgoffe « tout un monde retrouvé et réalisé par une intuition profonde⁵⁴ ». Inversement, l'impuissance à transporter le spectateur dans le passé marque la limite de son intérêt pour la « curiosité exquise⁵⁵ » des sujets antiques de Gérôme ou des pastiches néo-grecs de ses disciples. Il n'est pas donné à tous de se hausser au même niveau que Tissot capable de porter « le pastiche [...] à ce point de perfection » où il « vaut presque une œuvre originale⁵⁶ ». Et Gautier se méfie des affectations d'archaïsme qui se limitent à une recherche formelle, dépourvue de toute fascination pour le passé. C'est le reproche essentiel qu'il adresse aux disciples français des Nazaréens, impuissants à retrouver la foi naïve du moyen-âge, ou encore à certains préraphaélites comme Leighton, dont les œuvres lui parlent trop directement de l'Angleterre contemporaine :

C'est une très-bizarre peinture que celle de M. Leighton, et qui sent son terroir.
[...] Figurez-vous sur un dessin archaïque imitant celui des anciens peintres

49 Théophile Gautier, « Salon de 1842 », *Le cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, art. cit., p. 123.

50 Théophile Gautier, « Salon de 1870. IV », *Journal Officiel*, 7 juillet 1870.

51 Théophile Gautier, *Abécédaire du Salon de 1861*, op. cit., p. 212.

52 Voir Théophile Gautier, « Salon de 1841. — Dernière partie », *Revue de Paris*, art. cit., p. 261.

53 Théophile Gautier, « Exposition de 1859 », *MU*, 3 août 1859. Ferdinand Heilbuth (1826-1889), peintre français.

54 Théophile Gautier, « Salon de 1857 », *L'Artiste*, 25 octobre 1857, p. 113.

55 Théophile Gautier, *Abécédaire du Salon de 1861*, op. cit., p. 181.

56 *Ibid.*, p. 338.

primitifs, tout le flamboiement soyeux et métallique de la palette anglaise, et sur tout cela une élégance bizarre, un maniérisme de keepsake, une fantaisie de touche extravagante⁵⁷.

Relue à la lumière du *Second Faust*, l'histoire ne saurait être un subterfuge pour parler du présent ; elle doit être au contraire le moyen de s'en dégager en retournant le sablier du temps pour remonter à « la source de la beauté pure⁵⁸ ». En cela la conception du temps qui régit pour l'essentiel la critique d'art de Gautier échappe délibérément à l'idéologie avant-gardiste, en ce qu'elle procède d'une sorte d'inversion récurrente, qui revient *in fine* à la même compénétration relevée par Nerval dans le parcours de Faust : « Va-t-il vers les figures du passé ou vers celles de l'avenir ? Elles coexistent toutes, comme les personnages divers d'un drame qui ne s'est pas encore dénoué, et qui pourtant est accompli déjà dans la pensée de son auteur⁵⁹. » Dans cette perspective, l'avenir n'est jamais qu'un retour aux formes originelles, ce qui jette, sur la question si controversée du rapport de Gautier à la modernité, un éclairage un peu moins négatif. Ce n'est ni la peur des audaces, ni un conservatisme obtus qui l'ont détourné du courant qui propulsait Courbet ou Manet dans l'avenir glorieux des avant-gardes ; c'est plutôt le pessimisme propre à la génération romantique qui a tourné son regard vers cette vision radieuse des temps anciens, dont il fait à la suite de Goethe les dépositaires d'un trésor de formes et d'images qu'il appartient aux artistes de réactiver pour les préserver de l'effacement définitif. Il s'agit moins d'inventer que de régénérer, comme le rappelle le « Salon de 1872 » :

Les anciens ne cherchaient pas dans l'art l'originalité mais la beauté. Ils n'avaient pas le désir de se créer un style particulier [...]. Ils tâchaient de perfectionner le type reçu du héros ou de la divinité, sans essayer d'en trouver un nouveau⁶⁰.

Telle est pour Gautier la vocation de l'art en général et des artistes en particulier. Quelque mérite qu'il y ait à exprimer, comme Delacroix, les « inquiétudes et les aspirations de son époque⁶¹ », le devoir de l'artiste est essentiellement de « remonter contre le courant aux véritables sources du beau⁶² ».

Cet alignement sur la trajectoire faustienne, qui aura des implications décisives sur l'ensemble de son esthétique, explique sans doute en partie comment Gautier passa des flamboyances du Petit Cénacle au rigoureux manifeste d'*Émaux et Camées*. La référence goethéenne semble en effet avoir contribué de manière déterminante à la réorientation d'un certain nombre de notions héritées des années 1830, en leur offrant une interface dynamique avec le classicisme weimarien. Il n'y a pas que le mot d'ordre romantique de la « couleur locale » qui ait trouvé, dans le *Second*

57 Théophile Gautier, « Exposition de 1859 », *MU, art. cit.* ; il s'agit du *Comte de Paris se rendant chez les Capulets*. Voir *Frederic, Lord Leighton, 1830-1896*, éd. M. T. Brandlhuber et M. Buhrs, Munich, New York, Prestel, 2009.

58 Goethe, *Faust et le Second Faust*, *op. cit.*, p. 196.

59 *Ibid.*, p. 15.

60 Théophile Gautier, « Salon de 1872 », *Le Bien public*, 7 juin 1872.

61 Théophile Gautier, *BAE*, p. 301.

62 Théophile Gautier, « Salon de 1857 », *L'Artiste*, 6 septembre 1857, p. 3.

Faust, une convergence inattendue avec la « rétrospection », pour devenir l'aptitude générale à se couler dans l'esprit du passé, qu'il s'agisse d'Ingres, de Delacroix ou des peintres de genre. On perçoit, de *Faust* aux *Salons*, beaucoup d'autres échos qui confirment ce reformatage du langage et du regard critique. Ainsi la métaphore de la « sphère de l'art⁶³ », par laquelle Gautier distingue les œuvres véritables de celles incomplètes ou trop faciles, apparaît-elle singulièrement proche de la « sphère » que Nerval dessinait virtuellement autour d'Hélène et du « spectre [...] que son siècle a laissé dans l'espace⁶⁴ ». De même le « cycle » que referme le « grand art⁶⁵ » à la mort d'Ingres en 1867 rappelle de près la puissante vision du « cercle⁶⁶ » des siècles qu'évoquait le commentaire nervalien pour éclairer la chronologie de Faust. Mais ce ne sont pas les seuls concepts que Gautier ait alignés sur le modèle intemporel et universel du classicisme goethéen. L'« intuition rétrospective », si proche de « l'intuition merveilleuse⁶⁷ » de Faust en contemplation devant Hélène, offre elle aussi une alternative à l'inspiration que le romantisme avait fétichisée sous les espèces de la fulgurance et de l'originalité. Et le mythe prométhéen de la création qui habitait l'emblématique Frenhofer va faire place, au fil des *Salons* de Gautier, à une représentation à la fois plus tempérée et plus abstraite de l'acte créateur, où l'« amour d'intelligence⁶⁸ » prêté à Faust va s'accommoder d'une exigence formelle littéralement indéfinie — comme si la courbe des progrès accomplis par l'artiste était la clef de la dynamique susceptible de ranimer les « ombres » de l'extramonde. Si Gautier ne remet pas en cause l'intransigeance passionnée de l'artiste romantique, il l'épure et l'intellectualise en la subsumant à la valeur absolue du modèle grec qu'imposait de fait Goethe ; et la plupart des artistes que promeut sa critique pourraient souscrire à la déclaration de Faust à Hélène : « L'image adorée qui me charma jadis dans le miroir magique n'était que le reflet vague d'une telle beauté ! Tu deviens désormais le mobile de toute ma force, l'aliment de ma passion⁶⁹ ! »

Il en va de même du paradigme de l'étrangeté au monde, dont Balzac faisait en 1830 une conséquence regrettable de la singularité des artistes. En se calquant sur la « contemplation ascétique⁷⁰ » postulée par Nerval au principe de l'exploration faustienne, il acquiert une portée nouvelle. Le retrait du monde va en effet devenir aux yeux de Gautier, sinon une norme, du moins un gage appréciable de l'authenticité d'une vocation, comme le montre l'insistance qu'il met à promouvoir le modèle d'Ingres « enfermé volontairement au fond du sanctuaire dont il avait muré sur lui la porte⁷¹ ». Il est probable que cet exemple — Ingres s'était en 1834, après le

63 Théophile Gautier, *Abécédaire du Salon de 1861*, *op. cit.*, p. 184.

64 Gérard de Nerval, « Préface de la troisième édition », dans Goethe, *Faust et le Second Faust*, *op. cit.*, p. 18.

65 Théophile Gautier, « Ingres », *MU*, 23 janvier 1867.

66 Gérard de Nerval, « Préface de la troisième édition », dans Goethe, *Faust et le Second Faust*, *op. cit.*, p. 20.

67 *Ibid.*, p. 18.

68 *Id.*

69 Goethe, *Faust et le Second Faust*, *op. cit.*, p. 197.

70 Gérard de Nerval, « Préface de la troisième édition », dans Goethe, *Faust et le Second Faust*, *op. cit.*, p. 17.

71 Théophile Gautier, *BAE*, p. 270.

mauvais accueil fait à son *Saint-Symphorien*, définitivement éloigné de la scène publique — vint opportunément confirmer la leçon du *Second Faust* et donner valeur de loi à ce qui n'était qu'un accident de la vie artistique du XIX^e siècle. En tout cas, Gautier se montrera le plus souvent méfiant à l'endroit des peintres un peu trop répandus dans le siècle, comme Winterhalter ou les Dubufe, et prisera ceux qui vivent en marge de leur temps, tel Puvis de Chavannes :

C'est une chose vraiment merveilleuse que cet isolement où vivent certains artistes au milieu de leur époque. Vous les rencontrez dans la rue, vous dînez avec eux, ils parlent des choses du jour et regardent les voitures qui remontent les Champs-Élysées pour aller faire le tour du lac. Ils semblent vos contemporains, et cependant ils n'ont rien de commun avec vous. [...] Puvis de Chavannes est une de ces âmes-là. Toutes les roueries modernes lui sont inconnues, et comme un imagier du XV^e siècle, il croit avoir assez fait lorsqu'avec le moyen le plus simple il a fixé sur toile ou sur panneau le rêve de son cœur⁷².

Ce qui était pour Balzac la fatalité d'une originalité radicale devient ainsi un choix de vie, réclamant toujours peu ou prou « la puissance d'abstraction qu'il fallut à Ingres pour s'isoler du milieu indifférent et même hostile où il vivait⁷³ ». Et cette sorte de dédoublement ne rapproche pas seulement l'artiste de l'âme de Faust « à demi dégagée de la terre⁷⁴ », il l'apparente aussi aux héros qu'une irrépressible nostalgie qualifie pour l'aventure fantastique, tel Octavien dans *Arria Marcella* ou le narrateur du *Pied de momie*. À cette nouvelle psychologie de l'art d'inspiration platonicienne, la foi de Gautier dans les vertus de « l'abstraction » associe également une manière de continuité entre ascèse morale et orientation esthétique. Car c'est la même posture qui détermine le retrait du monde et l'ambition de dégager l'épure des formes, telle que l'avaient reformulée au XVI^e siècle les tenants florentins du *disegno*. Le pouvoir d'abstraction, solidaire d'un entraînement austère aux exigences de la ligne, prédispose supérieurement à la contemplation du Royaume des Mères. Ce qui dans les *Salons* se traduira par le privilège de plus en plus ouvertement accordé aux artistes dessinateurs et particulièrement à Ingres.

On peut sans doute reconnaître là non seulement l'orientation majeure de la critique de Gautier, mais aussi le point sur lequel elle entre le plus fortement en résonance avec la vision goethéenne, car il a voué au « pur et noble exemple⁷⁵ » d'Ingres un véritable culte, faisant du peintre l'*Apothéose d'Homère* l'incarnation parfaite de l'artiste. Salué dès le « Salon de 1833 », Ingres prendra à partir des années 1840 une importance de plus en plus grande dans l'horizon du critique, jusqu'à devenir le référent implicite de la plupart de ses jugements. Et on ne peut manquer d'être frappé par tout ce qu'il partage avec Faust. Les affinités que Gautier a très tôt entretenues avec l'univers d'Ingres convergent si précisément avec la leçon idéaliste du *Second Faust*, qu'il semble littéralement y avoir trouvé une grille de lecture.

72 Théophile Gautier, « Salon de 1870. III », *Journal officiel*, 17 juin 1870.

73 Théophile Gautier, « Ingres », *MU*, 23 janvier 1867.

74 Gérard de Nerval, « Préface de la troisième édition », dans Goethe, *Faust et le Second Faust*, *op. cit.*, p. 18.

75 Théophile Gautier, « Ingres », *MU*, 23 janvier 1867.

Comme le héros de Goethe « en proie à une pensée unique⁷⁶ », le peintre est de ces hommes qui ont « la puissance de suivre toute leur vie une idée unique⁷⁷ ». Comme lui encore, il est capable de sortir du temps pour revenir aux sources de la beauté : « Ingres, quoiqu'il puisse sembler classique à l'observateur superficiel, ne l'est nullement ; il remonte directement aux sources primitives, à la nature, à l'antiquité grecque, à l'art du seizième siècle⁷⁸ ». Et leurs mondes sont si proches que l'éloge composé par Gautier en 1855 à l'occasion de la rétrospective qui fut point d'orgue de la carrière d'Ingres est tout entier parcouru d'échos du texte de Nerval :

Sa sphère est celle où se meuvent les personnifications de la beauté suprême, l'éther transparent et bleu que respirent les Sibylles de la Sixtine, les Muses du Vatican et les Victoires du Parthéon. Loin de nous l'intention de blâmer les artistes qui se pénètrent des passions contemporaines et s'enfièvent des idées qu'agite leur époque [...] ; mais nous préférons la beauté absolue et pure, qui est de tous les temps, de tous les pays, de tous les cultes, et réunit dans une communion admirative le passé, le présent et l'avenir. Cet art, qui n'emprunte rien à l'accident, insoucieux des modes du jour et des préoccupations passagères, paraît froid, nous le savons, aux esprits inquiets, et n'intéresse pas la foule, incapable de comprendre les synthèses et les généralisations. C'est cependant le grand art, l'art immortel et le plus noble effort de l'âme humaine ; ainsi l'entendirent les Grecs, ces maîtres divins dont il faut adorer la trace à genoux⁷⁹.

Au-delà des similitudes de lexique, on voit cristalliser dans cet hommage, la leçon majeure que Gautier avait retenue du *Second Faust*, sur le plan éthique et esthétique. Non seulement Ingres actualise la posture de Faust fasciné par la beauté d'Hélène, mais il réalise son ambition de faire revivre les « ombres » en réactivant la tradition garante de leur pérennité. L'hommage posthume de 1867 résumera éloquemment ce parcours ; venu en un temps où « l'art grec était presque inconnu [...] et le grand art du XVI^e siècle, tombé dans l'oubli, n'exerçait plus d'influence », le peintre a rallumé le « flambeau de l'idéal que Phidias, à travers les âges, avait passé à Raphaël » et l'a tenu « élevé pendant plus de deux tiers de siècle⁸⁰ ». Gautier déclina à plaisir ce thème de l'exception ingriste qui fait du peintre l'analogue de Faust : « Seul, peut-être, entre les maîtres modernes il pourrait s'asseoir à côté des demi-dieux de l'antiquité et de la renaissance⁸¹ » ; et la « région sereine » où il « vi[t] avec Phidias et Raphaël cette vie éternelle de l'art, qui est la vraie⁸² » n'est pas différente de la vision goethéenne, dont l'*Apothéose d'Homère* est en quelque sorte la parfaite illustration :

Il règne dans la portion supérieure du tableau une sérénité lumineuse, une atmosphère élyséenne argentée et bleue, d'une douceur infinie ; les tons réels s'y éteignent comme trop grossiers, et s'y fondent en nuances tendres, idéales.

76 Gérard de Nerval, « Préface de la troisième édition », dans Goethe, *Faust et le Second Faust*, *op. cit.*, p. 19.

77 Théophile Gautier, « Ingres », *L'Artiste*, 5 avril 1857, p. 3.

78 *Ibid.*, p. 5.

79 Théophile Gautier, *BAE*, p. 270-271.

80 Théophile Gautier, « Ingres », *MU*, 23 janvier 1867.

81 Théophile Gautier, « La néo-critique. À propos de M. Ingres », *L'Artiste*, *art. cit.*, p. 101.

82 Théophile Gautier, « Ingres », *L'Artiste*, 5 avril 1857, p. 5.

Ce n'est pas le soleil des vivants qui éclaire les objets dans cette région sublime, mais l'aurore de l'immortalité. [...] Quel style noble et pur ! quelle ordonnance majestueuse ! quel goût véritablement antique⁸³ !

La « foule illustre » qui peuple le tableau, figée « dans le marbre éthéré de l'apothéose » est tout aussi proche des « ombres » qui se « meuvent gravement en *ruminant* leur vie passée⁸⁴ » dans le commentaire de Nerval et confirme, s'il en était besoin, l'affinité entre ces deux mondes.

Mais les leçons de *Faust* n'ont pas seulement structuré l'image que le critique a imposée d'Ingres, elles ont aussi contribué à recentrer sa conception de l'art sur l'antique. De nombreuses convergences avec la représentation que donnait Goethe de l'antiquité grecque confirment l'usage qu'en a fait Gautier dans ses jugements. Il partage sans réserve avec le sage de Weimar la conviction que les Grecs avaient le secret de la perfection⁸⁵ et que le « type éternel » de l'« antique beauté », « toujours admirable, toujours reconnu de tous », était universellement transposable en tout lieu et toute époque — au risque sans doute d'en faire un univers aussi éthéré et abstrait que celui où se mouvait Faust. Mais ces « régions sereines de l'antiquité et de la mythologie⁸⁶ » ont fini par devenir l'horizon de référence du critique qui l'érige en précepte en 1861 :

Quoi qu'on fasse et qu'on dise, on revient toujours à la mythologie ; la Sculpture, la Peinture, la Poésie sentent de temps en temps le besoin d'aller revoir et embrasser leur mère à toutes, l'Antiquité⁸⁷.

Et il avoue tout aussi clairement sa prédilection pour les « motifs vagues en dehors des temps et des lieux, et qui par leur généralité même, restent éternellement humains ; ils transportent le fait vulgaire dans la sphère de l'art⁸⁸ ». Cette allégeance au modèle antique ne l'incite pas seulement à promouvoir la phalange des disciples d'Ingres, qui à travers Chassériau, Lehmann ou les Flandrin ne cesse de réaffirmer la suprématie des modèles hérités de Raphaël et de Phidias : elle dicte aussi bien la défense de l'École de Rome et de ses élèves, tels Benouville ou Cabanel, perçus comme les gardiens de la tradition, et désigne prioritairement à l'attention du critique ceux qui, comme Puvis de Chavannes, savent traiter les grandes allégories « dans un sens synthétique, en dehors des circonstances de temps, de lieu et de particularité quelconque [...] » ; car « c'est l'idée elle-même rendue sensible avec une singulière puissance poétique⁸⁹ » qu'y retrouve encore une fois Gautier. Il en va de même des sculpteurs, dont la défense au fil des *Salons*, révèle peut-être encore plus clairement l'empreinte des leçons goethéennes. Le plaidoyer du critique en faveur d'un art tout à la fois exigeant et menacé s'est en effet rapidement structuré au-delà des années

83 Théophile Gautier, « Exposition universelle de 1855. XV », *MU*, 14 juillet 1855.

84 Gérard de Nerval, « Préface de la troisième édition », dans Goethe, *Faust et le Second Faust*, *op. cit.*, p. 18.

85 Tzvetan Todorov, « Introduction », dans Goethe, *Écrits sur l'art*, 1996, p. 18-19.

86 Théophile Gautier, *Abécédaire du Salon de 1861*, *op. cit.*, p. 35.

87 *Ibid.*, p. 290.

88 *Ibid.*, p. 80.

89 *Ibid.*, p. 104.

trente autour d'une conception de la sculpture calquée sur la description que Nerval donnait du retour des âmes « dans le domaine de la matière créée » :

Serait-il possible de condenser dans leur *moule* immatériel et insaisissable quelques éléments purs de la matière qui lui fassent reprendre une existence visible plus ou moins longue, se réunissant et s'éclairant tout à coup comme les atomes légers qui tourbillonnent dans un rayon de soleil⁹⁰ ?

Non seulement Gautier adhère à peu près sans réserve à l'idée que la sculpture est par essence l'art de l'antiquité, mais comme Goethe, dont il invoque à l'occasion l'autorité⁹¹, et à la suite de Winckelmann, il lui fixe pour but et pour sujet quasi exclusif, la beauté du corps humain, en plaidant pour la nudité païenne contre le puritanisme chrétien. Les œuvres de Pradier « qui s'est trompé de temps pour naître et qui aurait dû vivre contemporain de Périclès⁹² » offrent dès les années 1840 la confirmation que la sculpture est par excellence le *medium* susceptible de nous remettre en communication avec le miracle grec ; et la défense de la « forme abstraite⁹³ » et des « blancs poèmes de marbre⁹⁴ » est un des *leitmotive* les plus constants des *Salons*, d'autant plus significatif que cette vision goethéenne d'une Antiquité idéalisée à plaisir s'avère inadaptée aux œuvres romantiques ou réalistes. De fait, même s'il se fit un devoir de les défendre, Gautier regarda toujours le romantisme de Barye ou de Préault comme l'heureuse exception à une loi qui imposait le respect de l'héritage grec. Il préféra Pradier à Clésinger, et la sagesse de Rude continuant à boire à « larges traits aux sources de l'Antiquité et de la nature⁹⁵ » à la modernité de Carpeaux. Sa défense des sculpteurs est d'autant plus ardente que les sociétés modernes lui paraissent en avoir fait « une plante de serre chaude, cultivée à grands frais⁹⁶ » et que « la foule avide de drames [...] ne comprend pas la somme d'idéal renfermée dans cette forme pure, impassible et blanche⁹⁷ ». On peut évidemment regretter les limites d'une telle conception, mais elle confirme la cohérence profonde de l'esthétique à laquelle Gautier s'est rallié dans le sillage de l'idéalisme gothéen, et sur laquelle il a fondé en grande partie sa religion de l'art.

Tout se passe en fait comme si l'autorité du modèle gothéen était venue à point nommé, au seuil des années 1840, valider aux yeux du critique des choix qu'il hésitait à affirmer contre les courants contemporains, qu'il s'agisse du romantisme ou du réalisme naissant. Il y a de ce point de vue une certaine similitude entre le parcours de Goethe, du *Sturm und Drang* au classicisme weimarien, et celui de Gautier, de la bataille d'*Hernani* aux variations d'*Émaux et Camées*. De même que l'*Italienische Reise* avait marqué un tournant dans la carrière du premier en lui découvrant la sérénité de l'art antique et la perfection des temples de Grande Grèce,

90 Tzvetan Todorov, « Introduction », dans Goethe, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 17.

91 Voir Théophile Gautier, *BAE*, p. 242.

92 Théophile Gautier, « Salon de 1845 », *La Presse*, 18 avril 1845.

93 Théophile Gautier, *Abécédaire du Salon de 1861*, op. cit., p. 390-391.

94 Théophile Gautier, *BAE*, p. 240.

95 Théophile Gautier, « Salon de 1857 », *L'Artiste*, art. cit., p. 162.

96 Théophile Gautier, *BAE*, p. 239.

97 Théophile Gautier, « Salon de 1857 », *L'Artiste*, art. cit., p. 161.

de même voit-on chez le second l'enthousiasme romantique qui traversait encore le *Voyage en Espagne* de 1840, perdre de sa force dans *Italia*, puis disparaître tout à fait, au retour de Constantinople, en 1852, devant la splendeur absolue du Parthénon, qui allait rendre Venise « grotesquement décadente⁹⁸ ». Ce tournant décisif, dont les conséquences se développeront en 1855, dans les *Beaux-arts en Europe*, sur le mode antagoniste de l'apothéose d'Ingres et de la condamnation du réalisme, s'amorce dans les années 1840 et tout porte à penser que l'esthétique classique mise en œuvre dans le *Second Faust* vint opportunément avaliser les leçons que l'admirateur d'Ingres s'efforçait alors d'extraire d'une peinture parfaitement accordée à sa sensibilité, mais en porte-à-faux avec l'esthétique qu'il avait défendue jusque-là. Le texte de Goethe apparaît au final comme l'interface la plus convaincante entre les deux postulations du romantisme et du classicisme, souvent décrites comme des phases antinomiques de la carrière de Gautier. La quête de Faust et son exploration du Royaume des Mères renvoyaient de fait à une célébration du modèle antique, car comme le rappelle T. Todorov, ce sont les œuvres des Grecs qui pour Goethe représentaient l'idéal de l'art à l'état pur⁹⁹. Mais ce qu'enseignait aussi Faust, c'est la valeur effective de la tradition. Loin de se confondre avec ce compendium de recettes et de formules éprouvées auquel l'avait réduite « la queue de l'école davidienne¹⁰⁰ », la tradition devenait dans le drame de Goethe un retour authentique aux sources de la beauté parfaite et elle engageait une double dynamique du voyage hors du temps et de la résurrection de formes qu'il fallait arracher au « monde des fantômes¹⁰¹ ». En impliquant à la fois la force du désir et la « puissance du souvenir », elle rédimait la référence antique de toutes les scories dont l'avait encombrée le néoclassicisme et lui rendait une authenticité à la hauteur des ambitions romantiques. Faust partant en quête d'Hélène est tout aussi « possédé de la soif de l'impossible¹⁰² » que l'artiste tel que se le représentait le romantisme et le drame de Goethe relu par Nerval offrait une alternative crédible au dilemme auquel l'auteur des *Jeunes-France* ne pouvait manquer d'être confronté en ce début des années 1840.

Ces remarques n'épuisent évidemment pas la dette de Gautier envers Goethe, dont l'ombre tutélaire se projette aussi bien dans la poésie d'*Émaux et Camées* que dans les récits de voyage ou les textes de fiction. Elles ne prétendent pas davantage épuiser l'analyse d'une méthode critique qui s'est abreuvée à de multiples sources et qui ne saurait se résumer à ce noyau dur des convictions antiquisantes. Mais nous espérons avoir montré l'empreinte durable et profonde qu'a laissée le *Second Faust* dans l'œuvre du critique aussi bien que de l'écrivain et du poète. Les affinités que nous avons relevées sont trop nombreuses pour n'être que de rencontre et elles donnent corps à l'ambition que lui prêtait Bergerat d'être le Goethe français. Gautier a très tôt pressenti la valeur opératoire des notions goethéennes mises en

98 Théophile Gautier, « Lettre à Cormenin », 22 [septembre] 1852, *Correspondance générale*, 1991, t. 5, p. 104.

99 Tzvetan Todorov, « Introduction », dans Goethe, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 19.

100 Théophile Gautier, *BAE*, p. 301.

101 Gérard de Nerval, « Préface de la troisième édition », dans Goethe, *Faust et le Second Faust*, op. cit., p. 19.

102 Goethe, *Faust et le Second Faust*, op. cit., p. 203.

lumière par Nerval. Par-delà le concept de rétrospection, c'est un ensemble d'idées et de convictions qui, dans ses années cruciales de formation, a nourri sa réflexion esthétique et contribué à structurer l'idée qu'il s'est faite du rapport de l'art au passé. En quête comme Goethe, d'une nouvelle « alliance du monde ancien et du monde nouveau¹⁰³ », il ne trouva pas seulement dans l'arrière-monde de *Faust* une réponse à sa hantise du temps qui passe, mais il y découvrit aussi un « retournement de l'élan poétique du romantisme¹⁰⁴ », qui ouvrait une voie de réconciliation entre romantisme et classicisme. On peut sans doute regretter que ce modèle goethéen ne l'ait pas aidé à comprendre l'évolution de l'art dans la seconde moitié du siècle, car à privilégier trop exclusivement le modèle grec, il allait contre le relativisme qui devait au fil du XIX^e siècle s'imposer comme la clef de la modernité. C'est sans doute pourquoi notre époque ne juge pas plus « facile » d'aimer Gautier que « d'aimer Goethe¹⁰⁵ ». Mais cela ne doit pas oblitérer la cohérence ni l'originalité de sa critique, même si la prévalence des schèmes postromantiques en devait finalement limiter la diffusion au Parnasse.

103 *Ibid.*, p. 263.

104 Georges Poulet, « Théophile Gautier », *Études sur le temps humain*, *op. cit.*, p. 279.

105 Tzvetan Todorov, « Introduction », dans Goethe, *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 5.

Références

GAUTIER, Théophile, *Abécédaire du salon de 1861*, Paris, E. Dentu, 1861.

———, *Œuvres complètes IV. Critiques d'art. Les beaux-arts en Europe*, Paris, Honoré Champion, 2011 [1855-1856] (éd. de Marie-Hélène Girard).

———, « Salon de 1842 », *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, t. 1, 1842, p. 119-128.

———, *Correspondance générale*, Genève, Droz, 11 t., 1991 (éd. de Claudine Lacoste-Veysseyre).

———, *Exposition de 1859*, texte établi et annoté par Wolfgang Drost et Ulrike Henniges, Heidelberg, Winter, 1992.

Articles parus dans *L'Artiste* :

———, « Ingres », 5 avril 1857, p. 3-6.

———, « Salon de 1857 », le 6 septembre 1857 (p. 3-5), le 25 octobre 1857 (p. 113-115) et le 15 novembre (p. 161-163).

———, « La néo-critique. À propos de M. Ingres », 14 février 1858, p. 101-102.

Article paru dans *Le Bien public* :

———, « Salon de 1872 », 7 juin 1872.

Article paru dans la *Gazette des Beaux-arts* :

———, « Meissonier », 1^{er} mai 1862, p. 419-428.

Articles parus dans *Le Journal officiel* :

———, « Salon de 1869 », 20 juin 1869.

———, « Salon de 1870. III », 17 juin 1870.

———, « Salon de 1870. IV », 7 juillet 1870.

Articles parus dans *Le Moniteur universel* :

———, « Exposition universelle de 1855. Peinture — Sculpture », 8 juin 1855.

———, « Exposition universelle de 1855. XV », 14 juillet 1855.

———, « Exposition de 1859 », 3 août 1859.

———, « Salon de 1866 », 15 mai 1866.

———, « Ingres », 23 janvier 1867.

———, « Salon de 1868 », 26 mai 1868.

Article paru dans la *Revue de Paris* :

———, « Salon de 1841 — Dernière partie », avril 1841, p. 255-271.

Articles parus dans *La Presse* :

———, « Salon de 1840 », 24 mars 1840.

———, « Salon de 1845 », 16 et 18 avril 1845.

———, « Salon de 1848 », 6 et 7 mai 1848.

BALZAC, Honoré de, *La comédie humaine*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 12 t., 1976 (éd. de Pierre-Georges Castex).

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Faust et le Second Faust ; suivis d'un choix de ballades et de poésies de Goethe, Schiller, Burger, Klopstock, Schubart, Koerner, Uhland, J.P. Richter, Hoffmann, Heine, [etc.]*, texte traduit par Gérard de Nerval, Paris, C. Lévy, 1883 [Paris, Gosselin, 1840].

POULET, Georges, « Théophile Gautier et le *Second Faust* », *Revue de littérature comparée*, vol. 22 (1948), p. 67-83, repris et développé dans « Théophile Gautier », *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1949, t. 1, p. 278-307.

TODOROV, Tzvetan, « Introduction », dans GOETHE, *Écrits sur l'art*, textes choisis, traduits et annotés par Jean-Marie Schaeffer, Paris, Flammarion, 1996, p. 5-71.



La « plastique de la civilisation » chez Gautier critique

BARBARA BOHAC

« [N]ous qui aimons l'art sous quelque forme qu'il se présente » : tel se définit Gautier dans une chronique de *La Presse* consacrée en 1837 à la décoration de l'Hôtel de ville pour une « fête splendide, féérique¹ ». Cette remarque lui a été inspirée par le souvenir d'une simple « lanterne », « d'une forme charmante et d'un travail délicat », qui l'a « réjoui² » à tel point qu'il ne peut s'empêcher de la mentionner, au risque d'impatier le lecteur désireux d'en apprendre plus sur le clou de la fête, le diorama de Ludwigslust. Presque vingt ans plus tard, alors que le critique de *La Presse* est devenu rédacteur en chef de *L'Artiste*, son *credo* demeure inchangé, aussi généreux : « Tout ce que la forme touche est de notre ressort³ ». La contrée que Gautier revendique est d'une richesse d'autant plus inépuisable qu'il ne lui reconnaît pas de frontières rigides : « Nous ne restreignons pas [...] l'art à l'architecture monumentale, à la statuaire grandiose, à la peinture historique : nous le rechercherons jusque dans la vie familière, jusque dans ses applications industrielles, jusque dans ses fantaisies ornementales⁴ », écrit-il toujours dans l'« Introduction » de *L'Artiste*. Le rédacteur en chef prévient ses lecteurs : il compte les initier à des formes d'art qui ont été longtemps négligées voire méprisées au nom du « grand Art », de l'Art « noble » et « désintéressé ». Elles tombent sous la catégorie un peu vague des arts dits « utiles », appelés plus volontiers « arts décoratifs » à la fin du XIX^e siècle. À la faveur de la révolution industrielle et de la compétition économique, ces arts connaissent au fil du siècle un regain d'intérêt. Jusqu'à la fin de sa vie, Gautier leur consacrera des textes dans la grande presse (*Le Figaro*, *La Presse*, *Le Moniteur universel*, pour ne citer que quelques titres) et les journaux spécialisés (*L'Artiste* ou *La Gazette des Beaux-arts*), dont seule une petite poignée sera recueillie. Malgré cette belle constance, le Gautier amateur d'arts décoratifs reste aujourd'hui assez peu étudié. Le vieux préjugé qui a longtemps eu cours à l'égard des arts prétendus « mineurs » y est sans doute pour quelque chose, et plus encore la difficulté d'accéder aux articles de Gautier, dont il n'existe pas d'édition séparée. Cette difficulté est en passe de s'aplanir grâce à l'entreprise

1 Théophile Gautier, « Fête de l'hôtel de ville. Bal de l'Opéra », *La Presse*, 24 juin 1837.

2 *Ibid.*

3 Théophile Gautier, « Introduction », *L'Artiste*, 4 décembre 1856, p. 5.

4 *Id.*

de numérisation des journaux et revues menée par la Bibliothèque nationale de France, qui rend leur consultation plus aisée, et grâce au patient travail de Marie-Hélène Girard dont le volume des *Œuvres complètes* consacré aux articles variés sur les arts plastiques doit paraître chez Champion. Il nous a semblé opportun, pour célébrer l'anniversaire de l'écrivain, de rendre hommage à cette dimension moins connue de son œuvre, avec l'espoir que cette mise au point sur Gautier et les arts décoratifs achèvera d'écorner quelques idées reçues tenaces (Gautier contempteur de l'utile et de la civilisation moderne) et qu'elle mettra en lumière la cohérence et le caractère précurseur de sa pensée sur l'art dans la société de son temps. Gautier déplore la décadence plastique de son époque. Aussi se livre-t-il, dans ses articles, à une défense résolue de l'ornement et de ce qu'il nomme « la plastique de la civilisation », rêvant de faire entrer l'art jusque dans la vie familière et les domaines touchés par le progrès technique.

Décadence de la plastique contemporaine

Tout porte à croire que celui dont « l'idée fixe » a toujours été, selon Baudelaire, « l'amour exclusif du Beau⁵ », s'est trompé de siècle en naissant ou a été victime, à l'instar d'Élias Wildmanstadius des *Jeune-France*, de « la plus inexplicable des distractions » commise par « l'ange chargé d'ouvrir aux âmes la porte de ce monde⁶ ». Car dès 1837, le chroniqueur de *La Presse* constate partout autour de lui « l'appauvrissement graduel et général de toute forme⁷ ». L'époque est en décadence, et il faut le lui faire savoir par ses organes les mieux accrédités, les journaux. Un article quasi contemporain du précédent s'en prend à l'éternelle rengaine du progrès au nom « de cette laideur et de cette misère de formes où nous sommes arrivés » : « meubles [...] dans un goût misérable », « [l]e costume que nous portons⁸ », tout présente pour Gautier un aspect désolant. Il suffit de jeter un œil sur le mobilier Louis XIII, Renaissance ou Régence pour s'en convaincre : « [d]e quel côté sont la beauté, la richesse, la commodité ? » demande le chroniqueur. « La main sur la conscience, et sans me poser ici en *laudator temporis acti*, je crois que nous sommes loin d'être en progrès sur ces admirables ouvrages⁹ », conclut-il. Or une telle dégradation n'est pas sans conséquences car elle affecte l'état spirituel et moral d'une société. « [R]eligion, politique, hiérarchie, tout se ressent de l'influence du costume ; — la forme, quoi qu'on en ait pu dire, ne se sépare jamais du fond, et l'on n'agit pas sur les masses avec des abstractions. Toute idée, pour être intelligible, doit avoir sa figure, sans quoi elle reste à l'état d'idée, et ne peut passer à celui de fait et d'action », note Gautier dans le même article. Ce qui vaut pour le costume vaut aussi pour le mobilier et les autres éléments de notre décor quotidien. Le critique le redira

5 Charles Baudelaire, « Théophile Gautier (I) », *Œuvres complètes*, 1976, t. 2, p. 117.

6 Théophile Gautier, « Élias Wildmanstadius, *Les Jeunes-France* », *Œuvres. Choix de romans et de contes*, 1995, p. 147.

7 Théophile Gautier, « Beaux-arts », *La Presse*, 7 février 1837.

8 Théophile Gautier, « Beaux-arts. Du costume moderne », *La Presse*, 3 janvier 1837.

9 *Id.*

ailleurs¹⁰ : la forme manifeste l'idée. Dès lors, la décadence de la plastique cache une décadence de la civilisation. Il ne se lasse pas de la dénoncer dans ses articles sur les arts décoratifs. « Les modernes et les civilisés ne savent pas faire un pot. Ils ont perdu le sentiment de l'harmonie générale et de la musique des formes¹¹ » se plaint-il dans *La Presse* en 1844. Or il n'est pas le seul à faire un tel constat : « [l]es artistes se plaignent souvent de la laideur de la civilisation moderne¹² », souligne-t-il quatre ans plus tard, dans *L'Événement*. Il y revient dans *L'Artiste* en 1858 : « notre époque n'est pas artiste [...]. Les peintres surtout se lamentent : les appartements sont affreux, les tentures ont des tons abominables¹³. » L'absence de goût artistique présente deux lacunes majeures : « le sens de l'ornement et de la couleur n'existent plus¹⁴. On touche là à ce qu'il y a de plus passionnant dans les articles de Gautier sur les arts décoratifs : non tant le constat d'une décadence de la plastique (qu'on rencontre sous la plume d'autres critiques), que l'analyse qu'il en fait et sa tentative pour en donner une explication globale.

Il y a chez Gautier une pensée de la décadence qui emprunte la forme du paradoxe. L'écrivain conçoit l'histoire sur le modèle d'un cycle au terme duquel les progrès de la civilisation aboutiraient à la ramener à une sorte de vide et de neutralité première : comme si, à force de se perfectionner, la civilisation finissait par s'autodévorer, comme si l'excès de complexité dans l'art avait pour effet de l'épuiser et de l'anéantir :

Le défaut des civilisations extrêmes est de réduire les choses à leur plus simple expression ; à force de perfectionnements dans les procédés, on arrive à des résultats pour ainsi dire mathématiques ; la ligne droite, qui est la négation de la forme, est la seule employée ; — le noir et le blanc, qui sont les négations de la couleur, sont les deux seules nuances admises : triste résultat ! — C'est vraiment quelque chose de bien agréable d'entrer par une porte carrée dans une chambre carrée, pour s'y asseoir sur un fauteuil carré devant une cheminée carrée, surmontée d'une glace carrée, et d'y voir des hommes avec des bottes noires, des pantalons noirs, des gilets noirs, des cravates noires, des chapeaux noirs, des chemises trop souvent noires, et qui parlent entre eux une espèce d'argot discordant¹⁵.

Négation de la forme, ou pour être plus exact, rejet de l'ornement, et négation de la couleur (le noir et le blanc, comme chacun sait, n'étant pas des couleurs) : on en revient toujours là. Dans un article de *La Presse* quasi contemporain, Gautier ajoute à « la ligne droite » « le plan uni » : « rien de saillant et qui exige l'artiste et

10 Le corps humain, parangon de beauté, est ainsi *informé* par l'âme qu'il manifeste : « L'âme [...] se manifestait doucement sous cette belle forme », note Gautier dans un article sur lequel on aura l'occasion de revenir, *L'Événement*, 8 août 1848.

11 Théophile Gautier, « Exposition des manufactures royales de Sèvres, des Gobelins et de Beauvais », *La Presse*, 21 juin 1844.

12 Théophile Gautier, « Plastique de la civilisation, du Beau antique et du Beau moderne », *art. cit.*

13 Théophile Gautier, « L'art dans l'industrie », *L'Artiste*, 6 juin 1858, p. 74.

14 *Id.*

15 Théophile Gautier, « Beaux-arts », *La Presse*, *art. cit.*

le ciseau¹⁶ », observe-t-il à propos des intérieurs de son époque. Cet article mérite qu'on s'y arrête, car il complète l'analyse des symptômes de la décadence, menée dans celui du 7 février 1837. Le règne de la ligne droite et du plan uni ne sont pas sans lien avec l'abandon de ce que « Plastique de la civilisation » nommera l'« idéal régulateur¹⁷ » des « conceptions artistiques », à savoir le corps humain, abandon constaté à propos du costume contemporain, dont la « forme » est « contraire à celle du corps ». Ce corps en effet n'est-il pas le lieu par excellence de la belle courbe et de la saillie séduisante (à preuve la Vénus de Milo) ? Les meubles d'autrefois, tels que les dépeint Gautier, semblent bien en harmonie avec ce corps aux lignes sinueuses encore assouplies par le repos :

On avait autrefois des fauteuils d'une belle forme, bien rembourrés, commodes pour veiller et pour dormir, des fauteuils où on se reposait vraiment d'avoir été debout, et qui étaient une transition heureuse entre la perpendicularité de l'action absolue et l'horizontalité du repos complet¹⁸.

À l'époque de Gautier, l'harmonie s'est rompue : « on a tant tourmenté ces pauvres meubles, qu'ils sont devenus difformes, d'un usage impraticable, si maigres et si mesquins, que l'on ne sait si l'on y est perché ou assis. » « [T]ant tourmenté », c'est-à-dire varié la forme en l'éloignant du modèle de toute proportion et de toute perfection.

La fin de ce passage attire l'attention sur un autre symptôme de décadence : la raréfaction excessive de la matière. Quand elle ne se raréfie pas, la matière perd en qualité : « Plus la civilisation s'avance, plus le costume s'appauvrit et se fait mesquin. Les velours, les brocards, les toiles d'or et d'argent, les diamants, les plumes disparaissent [...] ; plus de pourpoints amples et bouffants, plus de manteaux aux plis abondants, — nos manteaux ont des collets et des manches ». Pis, la matière tend vers le toc, le faux et le clinquant : « Tout le reste de nos meubles est entendu dans un goût misérable, partout du papier, du bois plaqué, de l'oripeau, des étoffes suspectes qui ont une prétention énorme à être de la soie ou du velours, et qui ont une prétention mal fondée. » Cet appauvrissement de la matière va de pair avec une « sobriété dans l'emploi de l'espace, qui réduit toute chambre à l'exiguïté de la cellule, toute maison au polypier et à la ruche ; un abaissement de plafond, pour gagner des étages, qui écrase toute proportion intérieure ». C'est l'époque des appartements bourgeois, qui occultent les beaux hôtels particuliers des siècles passés.

Autre symptôme de décadence, la négation de la couleur, qui se traduit par l'usage du blanc et du noir, mais aussi par un assourdissement des teintes : « Les couleurs éclatantes s'éteignent peu à peu, les tons vifs s'amortissent ». « [L]a suppression totale du rouge » en est un exemple frappant ; « il n'y a plus de rouge, plus d'écarlate, plus de pourpre » regrette Gautier ; il tentera en vain, avec le célèbre gilet tant remarqué lors de la bataille d'*Hernani*, de « remettre en vogue cette noble couleur oubliée ». Sa disparition est significative, car « cette nuance si ardente, si vive,

16 Théophile Gautier, « Beaux-arts. Du costume moderne », *La Presse*, art. cit.

17 Théophile Gautier, « Plastique de la civilisation, du Beau antique et du Beau moderne », *L'Événement*, art. cit.

18 Théophile Gautier, « Beaux-arts. Du costume moderne », *La Presse*, art. cit.

le sang, la flamme » était à la fois « [l]a couleur de la vie » et celle de la grandeur, apanage « des rois, des dieux ». Son éclipse présage l'agonie de la civilisation, l'éclipse de sa grandeur. D'autres textes reviennent sur cet abandon de la couleur, notamment un article de *La Presse* consacré aux civilisations prétendues « barbares » à l'Exposition internationale de 1851. Les Orientaux, maîtres de la couleur, y servent de repoussoir aux Occidentaux, dont l'impuissance est soulignée :

Nous ne pouvons associer deux couleurs sans qu'aussitôt elles ne se mettent à hurler, et encore nous faut-il, pour ces accouplements qui réussissent si mal, consulter scientifiquement les affinités prismatiques. Ce doit être cette impuissance confusément sentie qui nous a poussés à adopter les teintes neutres de notre uniforme noir. [...] Désespérant de l'harmonie, nous nous sommes jetés dans l'effacement, et nous avons évité, par un deuil général, ces contrastes qui grincent à l'œil, et que nous ne savons pas ménager¹⁹.

Enfin, il faudrait ajouter un dernier symptôme évoqué dans deux articles de la même décade. Ils associent au thème de la réduction de l'espace celui, connexe, de la miniaturisation — et finalement de la disparition — de l'art dans les intérieurs bourgeois. « Le temps des grands hommes et des colosses est passé », proclame Gautier en 1839 dans « L'art en miniature » :

Tout se fait petit ; une statue de taille ordinaire crèverait nos plafonds de sa tête ; avec la toile des *Noces de Cana*, l'on emballerait trois maisons modernes ; l'architecture tend à la ruche ; la ville devient fourmilière ; l'espace ne se mesure plus à la toise, mais au pouce²⁰.

La sculpture ou la peinture s'adaptent à l'intérieur exigü du bourgeois :

La sculpture se trouve, il est vrai, représentée chez lui par la pendule à sujet, les ornements estampés et les moulures en mastic : mais la peinture tient moins de place encore. La peinture est morte aujourd'hui ; elle est tombée de fresque en *trumeau*, de tableau en gouache ; elle s'est faite si petite, qu'on l'a enterrée dans un *album*²¹.

La peinture est évincée par « la glace » où le bourgeois peut mirer sa face épanouie par la bêtise et l'autosatisfaction.

Cette réflexion dans le miroir dévoile ce qui se joue entre le décor et celui qui l'habite : à savoir que les arts décoratifs reflètent l'esprit des contemporains. Cela est corroboré par un trait sarcastique que Gautier décoche à sa bête noire, le bourgeois : « son *to kalon* architectural se définit ainsi : tout ce qui est symétrique, blanc et nu²² ». Cette esthétique dépouillée est à l'image d'un esprit borné qui reconnaît pour valeurs suprêmes l'utilité, l'ordre et l'économie. Car quoi de plus inutile que l'ornement (que des « colonnes, les blanches filles de Grèce, coiffées de palmes et d'acantes [*sic*] ») ? Quoi de plus cher qu'une matière superbe et riche ?

19 Théophile Gautier, « Le palais de cristal : Les barbares », *La Presse*, 11 septembre 1851.

20 Théophile Gautier, « L'art en miniature », *La Presse*, 1^{er} mars 1839.

21 [Anonyme], « Des beaux-arts et autres », *Figaro*, 16 octobre 1836.

22 *Ibid.*

Aussi le bourgeois, imperméable à l'amour de l'art, mais non à celui de l'ostentation, préférera-t-il toujours le toc. Son cadre de vie reflète ses valeurs autant que le fait son langage : « cette langue est parfaitement congruente à l'habit des gens qui la parlent et à l'architecture des chambres où on la débite. [...] Figurez-vous donc une conversation de politiques et d'agents de change, remplaçant les mots par les chiffres, et se récitant l'un à l'autre les règles de trois et la table des logarithmes », ironise le chroniqueur dans l'article de *La Presse* du 7 février 1837 que nous avons amplement commenté. Laideur et sécheresse d'âme vont de pair.

Gautier ne s'en tient pas à cette explication morale de la décadence des arts de son temps. Il élargit le tableau à des dimensions historiques plus vastes pour mieux faire apparaître les forces à l'œuvre dans les grandes périodes artistiques. À cet égard, il y a chez lui une véritable philosophie de l'histoire de l'art. Celle-ci est consignée notamment dans un article important de *L'Événement* datant du 8 août 1848, c'est-à-dire (ce n'est sans doute pas un hasard) du lendemain de la révolution. Ce texte s'ouvre une fois de plus sur le constat d'une décadence de la civilisation moderne et se poursuit par une véritable étiologie :

Maintenant est-il vrai qu'au point de vue du beau, l'ère moderne soit inférieure à l'ère antique, comme on le prétend, et, dans tous les cas, quelle serait la cause de cette dégénérescence ?

La substitution des idées chrétiennes aux idées païennes nous paraît être la raison première de cette dégradation de la forme.

Autrefois le corps humain, proposé comme type du beau, comme suprême effort des configurations de la matière, servait d'idéal régulateur aux conceptions artistiques²³.

L'avènement du christianisme sonne la mort de cet idéal : « [s]ous cette doctrine, le corps non seulement n'est plus l'idéal, il est l'ennemi ». Les conséquences sont funestes : « Cette guerre acharnée faite à la chair, qu'excusait peut-être au commencement la réaction contre le sensualisme, porta un coup mortel aux arts plastiques. » « Heureusement, poursuit Gautier, le catholicisme vint au secours de la beauté sacrifiée, et para d'ornements splendides la nudité de la doctrine évangélique. » Mais bientôt « la réforme [...] fit revivre l'ancien esprit juif, la haine des images, de la beauté et du luxe ». Si l'époque contemporaine connaît une décadence de la plastique, c'est que « l'esprit protestant a prévalu », « doctrine bourgeoise, économe et chicaneuse ». En réalité, cette lutte entre deux types d'esprit représente pour Gautier une loi éternelle et un moteur de l'histoire universelle : « depuis le commencement du monde cette dualité est en lutte avec des chances diverses qui font les époques de splendeur ou de barbarie artistique. » La lutte n'est pas tant celle de l'esprit avec la chair que celle de l'esprit étroit et abstrait contre l'esprit fait chair : « Il y a toujours de certains esprits pauvres, nus, abstractifs et méticuleux que choque toute manifestation et qui haïssent comme des ennemis personnels la forme et la couleur », commente Gautier. Ces esprits-là sont l'antithèse des esprits artistes, pleins d'imagination et épris du beau sensible.

23 Théophile Gautier, « Plastique de la civilisation, du Beau antique et du Beau moderne », *L'Événement*, art. cit.

Défense de l'art arabesque

La fantaisie, voilà ce qu'il leur manque au premier chef, c'est-à-dire ce mouvement libre et capricieux de l'imagination qui féconde la vie de l'esprit. Aussi dédaignent-ils les arts décoratifs ; car à chacun de ceux-ci on pourrait étendre la remarque de Gautier sur « l'art du potier ». « C'est un art charmant, plein d'invention, de fantaisie et de caprice, et capable d'occuper profondément un esprit méditatif²⁴. » Les termes de « fantaisie », de « caprice » reviennent sans cesse sous la plume du journaliste pour qualifier ces arts, en particulier leur ornementation. Issue d'une imagination prolifique, cette dernière stimule l'imagination du spectateur : « Moins significatif que tous les autres arts, l'ornement avec ses ondulations de lignes, ses ramages contournés et ses floraisons capricieuses, éveille des idées de formes inconnues appartenant à des mondes rêvés²⁵ », écrit Gautier dans *L'Artiste*. Peu importe qu'il n'engendre pas « de pensée appréciable » comme le ferait par exemple un tableau ou une sculpture. Il est bien une *idée* rendue sensible. Si Gautier reconnaît la nature spirituelle de l'ornement, sa défense des arts décoratifs en général et de l'ornement en particulier s'appuie sur d'autres arguments, à commencer par leur fécondité inépuisable. Ainsi, dans ce qu'il appelle « l'arabesque²⁶ », « les lignes mathématiques, décomposées à l'infini, produisent des combinaisons toujours nouvelles et toujours charmantes²⁷ ». Comme dans un langage, la segmentation en unités plus petites et le principe combinatoire permettent de créer une infinité d'ornements harmonieux. Le potentiel créateur des arts décoratifs semble donc illimité : « on ne saurait imaginer, quand on n'a pas vu les stucs découpés qui plaquent les murs de l'Alhambra, quelle variété, quelle fécondité le génie humain peut atteindre dans un espace aussi fatalement circonscrit²⁸ ». Mais variété ne signifie pas nécessairement désordre, chaos, au contraire, « les formes ornementales n'étant que des mathématiques rythmées²⁹ ». Elles relèvent donc de cette « harmonie générale », de cette « musique des formes » dont l'homme contemporain a hélas souvent « perdu le sentiment³⁰ » et auxquelles tient la Beauté. Leur prédisposition à l'harmonie en même temps que leur étonnante richesse, pour ne pas dire complication, et leur abstraction les rendent particulièrement aptes — c'est là un des avantages des arts décoratifs — « à exprimer des rêves d'infini tout aussi bien que la Madone ou le Pensiero³¹ », affirme Gautier faisant fi de la hiérarchie académique des arts et des genres. Ainsi les

24 Théophile Gautier, « Exposition des manufactures royales de Sèvres, des Gobelins et de Beauvais », *La Presse*, art. cit.

25 Théophile Gautier, « L'imitation de Jésus-Christ », *L'Artiste*, 28 février 1858, p. 138.

26 Pour l'emploi de ce terme au singulier, voir entre autres « L'art chinois » (*L'Artiste*, 7 octobre 1855) et « Exposition des manufactures nationales de porcelaine, vitraux et émaux de Sèvres, de tapis et tapisseries des Gobelins et de Beauvais, faite au Palais-National » (*La Presse*, 1^{er} juin 1850).

27 Théophile Gautier, « Le palais de cristal : Les barbares », *La Presse*, art. cit.

28 *Id.*

29 *Id.*

30 Théophile Gautier, « Exposition des manufactures royales de Sèvres, des Gobelins et de Beauvais », *La Presse*, art. cit.

31 Théophile Gautier, « Le palais de cristal : Les barbares », *La Presse*, art. cit.

« splendides ornements » de la cathédrale gothique, « mille végétations sculptées, trèfles, acanthes, choux frisés, fleurons, roses, arabesques », ses vitraux « aux mille reflets prismatiques », permettent de « faire comprendre Dieu par l'infini³² ».

Ces « rêves d'infini » ont pour nom « l'idéal » : c'est le désir « obscur » de « l'idéal » qui donne aux hommes le « goût de l'ornement³³ ». « L'idéal tourmente les natures même les plus grossières. Le Sauvage qui se tatoue, se barbouille de rouge ou de bleu, se passe une arête de poisson dans le nez, obéit à un sentiment confus de la beauté. Il cherche quelque chose au-delà de ce qui est », écrit Gautier en 1851. La défense de l'ornement et des arts décoratifs prend, sous sa plume, une tournure philosophique. Leur grandeur vient en effet, selon lui, de ce qu'ils témoignent de la capacité de l'homme à s'élever au-dessus de ce qui existe, à décoller les yeux du sol pour les diriger vers le ciel, vers l'infini. Et le journaliste de conclure : « Le goût de l'ornement distingue l'homme de la brute plus nettement que toute autre particularité³⁴. » Bien plus que le langage (qui menace de n'être que l'« espèce d'argot discordant³⁵ » pratiqué par les bourgeois, où le souci de l'utilité, des besoins grossiers demeure premier), l'instinct ornemental est le propre de l'homme. Cette idée est chère à Gautier, car il la reprendra encore dans *L'Artiste* en 1858³⁶. Nul besoin d'être grand raisonneur pour en tirer la conséquence implicite : les bourgeois, ces « esprits pauvres, nus, abstractifs et méticuleux³⁷ », insensibles à l'ornement, ne sont que des brutes ; et les vrais civilisés sont à chercher du côté des prétendus « barbares », car, constate Gautier, « les siècles et les nations prétendus barbares ont un sens exquis de l'ornementation, qui se perd à mesure que la civilisation se perfectionne³⁸ ».

L'affinité étroite de l'ornement avec l'idéal, sa rupture avec ce qui est, constituent un argument décisif, avec lequel Gautier inverse complètement la hiérarchie traditionnelle des arts, qui plaçait les « arts mécaniques » (dont les arts décoratifs) bien au-dessous des arts libéraux (dont la peinture et la sculpture). Selon le critique, l'ornement seul peut être tenu pour une véritable création, susceptible de rivaliser avec la création divine. C'est là un *leitmotiv* auquel il ne cessera de revenir : en 1844, il compare l'art « mineur » du potier aux arts « majeurs », tous mimétiques (excepté la musique) :

Il est des arts comme la peinture, la sculpture et, jusqu'à un certain point, l'architecture et la littérature, qui ont leurs prototypes dans l'ordre des faits naturels. [...] Mais il nous semble que l'art du potier a du rapport avec la musique, en ce que les formes qu'il revêt n'ont point de type dans la nature³⁹.

32 Théophile Gautier, « Beaux-arts. De la peinture sur verre », *La Presse*, 24 janvier 1837.

33 *Id.*

34 Théophile Gautier, « Le palais de cristal : Les barbares », *La Presse*, *art. cit.*

35 Théophile Gautier, « Beaux-arts », *La Presse*, *art. cit.*

36 Théophile Gautier, « L'imitation de Jésus-Christ », *L'Artiste*, *art. cit.*

37 Théophile Gautier, « Plastique de la civilisation, du Beau antique et du Beau moderne », *L'Événement*, *art. cit.*

38 Théophile Gautier, « L'imitation de Jésus-Christ », *L'Artiste*, *art. cit.*, p. 139.

39 Théophile Gautier, « Exposition des manufactures royales de Sèvres, des Gobelins et de Beauvais », *La Presse*, *art. cit.*

L'art décoratif est discrètement réévalué par rapport aux Beaux-arts, et cela d'autant plus que Gautier souligne la difficulté, voire l'impossibilité « d'imaginer quelque chose en dehors de ce qui est⁴⁰ ». En 1850, à propos de la céramique, il redira la même chose, mais de manière plus nette : « L'ornement est une science immense, et celle où l'homme a peut-être déployé le plus de génie, car là tout est invention ; l'ornement est la seule création que l'homme ait pu faire en dehors de la nature⁴¹. » Il reprend ce *credo* en 1855 à propos de l'art chinois, en citant l'argument par lequel les Chinois valorisent l'ornement, « vrai domaine de la chimère » :

[I]ls pensent que l'art doit s'éloigner autant que possible de la nature, inutile selon eux à représenter, puisque l'original et la copie feraient double emploi. La belle malice de rendre les choses comme elles sont ! et le rare effort d'imaginative ! Ce n'est pas ainsi qu'un artiste prouve sa puissance créatrice⁴².

Au nom de ce principe (qu'il semble cautionner sans le revendiquer ouvertement), les arts décoratifs devraient être placés au-dessus des arts mimétiques. Trois ans plus tard, un article de *L'Artiste* sur les beaux livres, occasion de présenter « quelques réflexions sur cet art particulier, qu'on nomme l'ornement, et auquel on n'attache pas communément une importance philosophique assez grande⁴³ », fait résonner le même *credo* :

De tous les arts, c'est celui qui contient le plus de création. [...] Ce qu'il y a de plus difficile au monde c'est d'imaginer quelque chose en dehors de ce qui existe. L'ornement essaye de résoudre ce problème et invente une création à côté de la création⁴⁴.

L'artiste décoratif, auteur de « toute une Genèse mystérieuse d'objets et de couleurs », s'égale à Dieu. L'habileté de Gautier consiste à combattre la vieille hiérarchie des arts sur son terrain, en adoptant ses schémas de pensée (supériorité de l'esprit sur la matière, de la liberté créatrice sur l'ouvrage servile de la main).

Donner une plastique à la civilisation

Cette défense de l'ornement n'est qu'une pièce dans la stratégie d'ensemble de Gautier, qui consiste à lutter contre l'esprit protestant et bourgeois pour mieux réhabiliter la beauté. Le maître mot de ce combat pourrait être « PLASTIQUE DE LA CIVILISATION⁴⁵ », titre d'un article de 1848 publié dans *L'Événement*. Ce terme de « plastique », donné par les Grecs, selon le Littré, à toute imitation du corps humain, se rattache à la vaste métaphore organique qui sert à décrire la civilisation ; en même temps le mot renvoie au vaste schéma explicatif élaboré par Gautier et à la guerre

40 *Id.*

41 Théophile Gautier, « Exposition des manufactures nationales de porcelaine, vitraux et émaux de Sèvres, de tapis et tapisseries des Gobelins et de Beauvais, faite au Palais-National », *La Presse*, art. cit.

42 Théophile Gautier, « L'art chinois », *L'Artiste*, art. cit., p. 71.

43 Théophile Gautier, « L'imitation de Jésus-Christ », *L'Artiste*, art. cit., p. 137.

44 *Ibid.*, p. 137-138.

45 Théophile Gautier, « Plastique de la civilisation, du Beau antique et du Beau moderne », *L'Événement*, art. cit.

déclarée par le christianisme au corps et à la chair. La métaphore se sédimente en véritable vision de cauchemar :

Supposez, écrit le chroniqueur, des hommes écorchés qui se promèneraient tout sanglants dans les rues avec leurs artères noires et leurs veines bleues, leurs chairs rouges, leurs lacis de nerfs et leurs muscles tressaillants, rien ne serait plus horrible. Eh bien, la civilisation sous le rapport plastique offre exactement le même spectacle : les os, les leviers nécessaires y sont, mais la chair et la peau manquent, et par conséquent la forme est absente⁴⁶.

Absente ou malade, pourrait-on ajouter. Et Gautier de conclure : « Il faut que l'art donne l'épiderme à la civilisation ». Par « art » il entend l'art sous toutes ses formes, y compris celui qui s'introduit « jusque dans la vie familière », ou l'art « dans ses applications industrielles » comme il l'écrira dans l'« Introduction » de *L'Artiste* en décembre 1856. La constance avec laquelle il défend les arts décoratifs, dans *La Presse* dès la seconde moitié des années 1830 (les titres des articles sont parlants : « De l'application de l'art à la vie usuelle⁴⁷ », « Applications de l'art⁴⁸ », « L'art en miniature⁴⁹ », etc.) et d'autres journaux, montre la permanence d'une pensée et préfigure l'action du mouvement *Arts and Crafts* et de ses émules. Si l'on en croit le spécimen de *L'Événement*, daté des 30 et 31 juillet 1848, Gautier projetait de dédier un livre entier à la plastique de la civilisation :

Il nous a promis *la Plastique de la civilisation*, écrit Charles Hugo, — tout un livre ! — le livre des élégances, l'histoire des formes nouvelles dont l'art actuel relève les choses de la vie, le bulletin de la mode agrandi jusqu'aux proportions de l'idéal. Sculptures extérieures des maisons, meubles et tentures des appartements, toilettes des femmes, costume des hommes, bijoux, ustensiles, Théophile Gautier va fixer en types magnifiques et populaires, à l'usage du pauvre et du riche, tout ce qui peut devenir la poésie de chaque lieu et le charme de chaque jour⁵⁰.

Un tel livre aurait fait ressortir la cohérence de son projet de rénovation du décor quotidien.

En écrivant dans la presse, Gautier vise à changer les mentalités. Il exhorte les artistes à se mettre à l'œuvre et à créer une plastique digne de ce nom pour la civilisation. Cela implique de renoncer à quelques préjugés, dont les vieilles hiérarchies académiques qui les enferment dans des prés carrés étroits séparés de la vie. « Par une sorte d'amour-propre académique, de nos jours, le peintre se renferme trop dans le tableau, le statuaire dans la statue, et leur œuvre, pour ainsi dire abstraite, ne se relie pas assez à l'existence réelle⁵¹ », déplore l'écrivain. Dès les années 1830, il s'en prend à leur orgueil, à « la persuasion qu'ils [sont] poètes »,

46 *Id.*

47 Théophile Gautier, « Beaux-arts. De l'application de l'art à la vie usuelle », *La Presse*, 13 décembre 1836.

48 Théophile Gautier, « Beaux-arts. Application dans l'art », *La Presse*, 27 décembre 1836.

49 Théophile Gautier, « L'art en miniature », *La Presse*, *art. cit.*

50 Ce renseignement est donné par Spoelberch de Lovenjoul (voir *Histoire vraie des œuvres de Théophile Gautier*, 1968, t. 1, p. 397).

51 Théophile Gautier, « Une visite chez Barbedienne », *L'Artiste*, 9 mai 1858, p. 6.

qui leur fait oublier qu'« ils sont aussi ouvriers⁵² ». Il leur impute la décadence de la plastique :

[N]ous voudrions que les artistes comprissent qu'ils ont tort de s'isoler ainsi dans je ne sais quelle abstraction idéale en dehors de toute application possible. [...] — Le maçon a remplacé l'architecte, le ciseleur a remplacé le sculpteur, le lithographe a remplacé le peintre, et cela par une raison fort simple, l'architecte ne voulant faire que des palais féeriques, le sculpteur, que des statues colossales, le peintre, que d'immense tableaux d'histoire ; quand le bourgeois a vu qu'ils étaient tous bien entêtés dans leur chimère, il a été frapper à la porte des ouvriers dont le métier correspond à ces trois arts, et il a été servi sur le champ selon son goût ; [...] et il se passe très agréablement du concours de l'art et des artistes⁵³.

Or si les artistes voulaient bien faire non « un métier d'un art, mais bien un art d'un métier⁵⁴ », ils pourraient sortir la plastique de sa décadence. À preuve ceux qui l'ont réalisé, « les grands maîtres de l'Italie » au temps glorieux « de Léon X et de Jules II », ou, à l'époque contemporaine, tous ceux qui, à l'instar de Barbedienne, ont pris leur parti de la réduction des intérieurs bourgeois et ont créé un « art en miniature⁵⁵ » susceptible d'y entrer. Gautier investit les artistes de son temps d'une mission sociale et éducative :

On se plaint avec raison du béotisme du bourgeois [...] mais au bout du compte, qu'a-t-on fait pour éclairer son goût et pour le rectifier ? — ce n'est que par la vue perpétuelle d'objets bien composés et d'une élégante proportion, que l'on parvient à acquérir cet art et cette finesse d'appréciation naturelle aux peuples anciens qui vivaient au milieu de belles choses, de monuments et de statues d'un aspect heureux, et que ne peuvent avoir de braves marchands qui n'ont jamais vu que des commodes d'acajou et des pendules d'albâtre⁵⁶.

Le critique jette les bases de ce qu'on appellera, dans le dernier quart du XIX^e siècle, « l'art social ». On pourrait être surpris de voir Gautier défendre les nouveaux procédés industriels de reproduction, et qui plus est, au nom d'un principe moral :

C'est une noble tâche pour la science de chercher par la simplification des procédés d'où le bon marché résulte, à mettre à la portée de tout le monde les élégances qui étaient le privilège du luxe. L'homme civilisé doit apporter dans l'acte matériel de manger la recherche intellectuelle du service. C'est un être pensant qui répare sa machine, et non un animal qui dévore sa pâture ; il y a donc dans cette découverte, outre le côté industriel, le côté moral⁵⁷.

52 Théophile Gautier, « Beaux-arts. De l'application de l'art à la vie usuelle », *La Presse, art. cit.*

53 *Id.*

54 *Id.*

55 Théophile Gautier, « L'art en miniature », *La Presse, art. cit.*

56 Théophile Gautier, « Beaux-arts. De l'application de l'art à la vie usuelle », *La Presse, art. cit.*

57 Théophile Gautier, « Exposition des manufactures nationales de porcelaine, vitraux et émaux de Sèvres, de tapis et tapisseries des Gobelins et de Beauvais, faite au Palais-National », *La Presse, art. cit.*

On trouve là, n'en déplaise à Baudelaire⁵⁸, plus qu'une concession de pure surface à l'esprit du temps. Car Gautier sait qu'une rénovation approfondie de la plastique de la civilisation passe par la démocratisation de l'art ; celle-ci s'impose d'autant plus qu'elle est affaire de dignité humaine : c'est l'amour du Beau (en particulier de l'ornement) qui fait de nous des hommes.

Il ne suffit pas de rénover la plastique pour la tirer de sa décadence : dans bien des cas, il est nécessaire de la créer de toutes pièces pour donner un épiderme, une chair, à la « foule de nouveaux objets » produits par les « nouveaux besoins enfantés par la civilisation », les machines, les gares, les bâtiments industriels, etc. : « Il faut [...] que le peintre et le sculpteur achèvent l'œuvre du mécanicien⁵⁹ ». Car celle-ci est dénuée de forme ou se contente de lignes droites : « [c]e ne sont qu'angles droits, lignes raides et gauches, coudes difformes, engrenages dentus, mouvements automatiques⁶⁰ ». On touche là à un des aspects les plus visionnaires de l'article de 1848, qui entrevoit ce qu'accomplira l'Art Nouveau à la fin du siècle. La modernité de Gautier tient à sa conviction que créer une plastique propre à la société de son temps implique une rupture avec le passé, avec l'art antique comme avec la tendance rétrospective des arts décoratifs :

Ce monde de marbre blanc et d'azur qu'on appelle l'art antique peut être balancé sur la sphère du temps par un monde nouveau tout resplendissant d'acier et de gaz, aussi beau dans son activité que l'autre dans sa rêverie sereine. Des éléments admirables sont là sous la main qui ne demandent qu'à être combinés pour produire des résultats splendides⁶¹.

Alors qu'en 1836 il préconisait encore de « combiner et de varier les éléments que nous ont laissés les époques antérieures » et d'adopter l'architecture de la Renaissance, heureux équilibre entre la « mystique mélancolie de l'art gothique » et les « joyeux épanouissements du sensualisme grec⁶² », et que l'année suivante il louait la salle d'attente de la gare du chemin de fer Paris-St-Germain, « décorée d'une façon très splendide et très élégante, dans le style de la Renaissance » par les « décorateurs de l'Opéra⁶³ », au milieu du siècle, il reproche aux artistes de s'obstiner « à chercher leur idéal dans les conceptions du passé, rebutés qu'ils sont par un langage aride, des aspects ingrats et des formes ignobles⁶⁴ » qui sont ceux de la civilisation industrielle. « [N]ous comprenons, quoique artiste, la beauté de notre époque, bien que souvent la fantaisie nous ait poussé vers les temps et les pays barbares⁶⁵ » proclame-t-il en

58 Voir Charles Baudelaire, « Théophile Gautier (I) », *Œuvres complètes, op. cit.*, 1976, t. 2, p. 128.

59 Théophile Gautier, « Plastique de la civilisation, du Beau antique et du Beau moderne », *L'Événement, art. cit.*

60 *Id.*

61 *Id.*

62 Théophile Gautier, « Beaux-arts. Applications de l'art », *La Presse, art. cit.*

63 « Le Chemin de fer » article publié à l'origine dans *La Charte de 1830* le 15 octobre 1837 et repris dans *Fusains et Eaux-fortes*, Paris, Charpentier, 1880, p. 185-195.

64 Théophile Gautier, « Plastique de la civilisation, du Beau antique et du Beau moderne », *L'Événement, art. cit.*

65 Théophile Gautier, « Le palais de cristal : Les barbares », *La Presse, art. cit.*

1851. La réserve du « quoique artiste » signale le divorce initial (mais non définitif) entre l'art et la civilisation moderne. Ce texte, comme celui de *L'Événement*, jette une lumière nouvelle sur Gautier, qu'on a trop souvent voulu réduire à la formule provocatrice de la « Préface » de *Mademoiselle de Maupin* : « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid⁶⁶ ». Pour cet esprit qui est tout sauf dogmatique, les rapports entre beauté et utilité sont en réalité bien plus complexes, et « le doux » peut être avantageusement mêlé à « l'utile⁶⁷ ». Le meilleur témoignage de la modernité de sa pensée est sans doute cet article inachevé sur les ateliers de Nadar, où l'on peut lire ceci :

Un édifice doit modeler sa destination en relief et chercher ses motifs d'ornement dans son usage. Les gares de chemin de fer, les halles, les palais d'exposition, ont forcé leurs constructeurs à s'éloigner, bien à regret sans doute, des traditions de l'école ; mais ni les Grecs ni les Romains, n'ont laissé, et pour cause, des types à copier en ce genre, et les exigences du service imposent des lignes nécessaires et fatales qu'on devrait accepter avec joie, au lieu de s'en plaindre, comme cela arrive souvent, car l'architecture stérilisée depuis longtemps y puiserait de nombreux thèmes de rénovation et parviendrait à se créer un caractère⁶⁸.

Le beau naît ici de l'utile et de la compréhension intime des formes de l'époque moderne. L'architecture n'est pas seule à prouver la possibilité d'un idéal moderne. L'habillement, et particulièrement la toilette féminine, le manifeste lui aussi, comme l'écrit Gautier dans *L'Artiste* en 1858 :

Il faut toute la force de la fausse éducation classique pour n'être pas frappé de l'aspect charmant que présentent une sortie d'Opéra, un cercle de femmes assises dans un salon, ou causant debout près d'une console ou d'une cheminée⁶⁹.

Et il s'attarde à plaisir sur les coiffures ingénieuses, les robes à crinoline aux « jupes amples, étoffées » d'où la taille sort élégante et mince, et sur le maquillage, qui spiritualise la forme et la rapproche de la statuaire. Ce texte nuance le propos de l'article « Beaux-arts. Du costume moderne » de janvier 1837 et préfigure les développements baudelairiens du *Peintre de la vie moderne* consacrés au maquillage et la « haute spiritualité de la toilette⁷⁰ », d'un ou deux ans postérieurs. Il y a donc place selon Gautier pour un idéal résolument moderne, à condition de se libérer de la « fausse éducation classique » et d'aimer le beau sous toutes ses formes.

66 Théophile Gautier, « Préface », *Mademoiselle de Maupin*, *Œuvres. Choix de romans et de contes*, 1995, p. 193.

67 Théophile Gautier, « Plastique de la civilisation, du Beau antique et du Beau moderne », *L'Événement*, art. cit

68 Cité dans Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire vraie des œuvres de Théophile Gautier*, 1968, t. 2, p. 124.

69 Théophile Gautier, « De la mode », *L'Artiste*, 14 mars 1858, p. 170.

70 Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, *Œuvres complètes*, 1976, t. 2, p. 716.

Des textes sur les arts décoratifs disséminés par Gautier dans la presse se dégagent l'image d'un amant de la forme qui jette sur son époque un regard à la fois lucide, intransigeant, éminemment sensible, dénué de préjugés et visionnaire. Ce Gautier-là échappe aux idées reçues et aux caricatures. Il n'est ni le thuriféraire exclusif de la beauté antique, ni l'ennemi irréconciliable de l'utile et de la civilisation moderne, mais un esprit libre, qui sait vivre dans son temps sans se laisser prendre à ses dogmes (la hiérarchie des arts) et à ses mirages (l'utilité, le progrès et autres miroirs aux alouettes). Il porte sur lui un regard de philosophe, cherchant, par-delà les symptômes de la décadence plastique, ses causes profondes : l'esprit bourgeois entiché de ses dieux (l'utilité, l'économie), et, plus largement, la haine de la chair et du corps introduits par le christianisme. Contre la doctrine protestante et contre les hiérarchies académiques, Gautier réhabilite l'ornement, qui est au cœur des arts décoratifs. Il célèbre sa puissance créatrice et son affinité avec l'idéal, au point d'en faire la marque propre de l'homme. Le souci de donner à la civilisation contemporaine une « plastique » digne d'elle hante le critique : il s'agit d'introduire l'art partout, y compris dans la vie familière et dans les nouveaux objets de la société industrielle ; pour cela, il faut composer avec son temps, c'est-à-dire accepter de miniaturiser l'art, de compromettre le beau avec l'utile, de pénétrer dans les intérieurs bourgeois. Cette manière de vivre avec son temps est aussi une façon d'être en avance sur lui : avec sa « Plastique de la civilisation », Gautier préfigure les mouvements du futur, *Arts and Crafts* et Art Nouveau, et, au-delà, le règne moderne du *design*.

Références

GAUTHIER, Théophile, *Œuvres. Choix de romans et de contes*, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1995 (éd. Paolo Tortonese).

Articles parus dans *L'Artiste* :

- , « L'art chinois », 7 octobre 1855, p. 71-74.
- , « Introduction », 14 décembre 1856, p. 3-5.
- , « L'imitation de Jésus-Christ », 28 février 1858, p. 137-139.
- , « De la mode », 14 mars 1858, p. 169-171.
- , « Une visite chez Barbedienne », 9 mai 1858, p. 6-8.
- , « L'art dans l'industrie », 6 juin 1858, p. 74-75.

Article parus dans *L'Événement* :

- « Plastique de la civilisation, du Beau antique et du Beau moderne », 8 août 1848.

Articles parus dans *La Presse* :

- , « Beaux-arts. De l'application de l'art à la vie usuelle », 13 décembre 1836.
- , « Beaux-arts. Applications de l'art », 27 décembre 1836.
- , « Beaux-arts. Du costume moderne », 3 janvier 1837.
- , « Beaux-arts. De la peinture sur verre », 24 janvier 1837.
- , « Beaux-arts », 7 février 1837.
- , « Fête de l'hôtel de ville. Bal de l'Opéra », 24 juin 1837.
- , « L'art en miniature », 1^{er} mars 1839.
- , « Exposition des manufactures royales de Sèvres, des Gobelins et de Beauvais », 21 juin 1844.
- , « Exposition des manufactures nationales de porcelaine, vitraux et émaux de Sèvres, de tapis et tapisseries des Gobelins et Beauvais, faite au Palais-National », 1^{er} juin 1850.
- , « Le palais de cristal : Les barbares », feuilleton paru le 5, 7 et 11 septembre 1851.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2 t., 1976 (éd. Claude Pichois).

LOVENJOL, Spoelberch, *Histoire vraie des œuvres de Théophile Gautier*, Genève, Slatkine Reprints, 2 t., 1968.



Entre *barbare* et *civilisé* ou Pour aller en Chine avec Gautier

L. CASSANDRA HAMRICK

La visite d'une jonque chinoise en exhibition dans les docks à Londres fournit à Théophile Gautier la matière d'un feuilleton intitulé « En Chine », que l'auteur fait paraître dans *La Presse* du 25 juin 1849. Tout en étant humoristique de ton, l'article fait réfléchir à la notion de *civilisé*, par opposition à *barbare*, à un moment où se développent les ambitions commerciales et coloniales en France et en Grande-Bretagne. Cependant, loin de servir à renforcer des configurations occidentales de pouvoir et de dominance, la dichotomie *barbare* / *civilisé* aura pour Gautier des ramifications esthétiques qui seront à la fois complexes et ambiguës. Comment comprendre ce curieux paradoxe chez un auteur dont l'attachement au beau antique hérité de la civilisation grecque ne cesse d'occuper une place prépondérante dans sa production littéraire, de *Mademoiselle de Maupin* au *Roi Candaule*, et des poèmes sculptés des *Émaux et Camées* aux éloges de la sculpture païenne ? C'est ce que nous nous proposons d'éclairer en situant ce voyage virtuel « en Chine » par rapport à l'espace socio-politique et artistique du temps.

Pour aller en Chine

« Pour aller en Chine », écrit Gautier dans un article daté du 20 juin 1849 que ses lecteurs pouvaient lire dans *La Presse* cinq jours plus tard :

l'on s'embarque à Hereford Suspension-Bridge¹, à deux pas de Trafalgar-place², sur un de ces légers pyroscaphes³, omnibus aquatiques qui descendent et remontent perpétuellement la Tamise, à moins qu'on ne préfère prendre ce singulier chemin de fer de Blackwall qui passe sur le toit des maisons et vous fait plonger rapidement dans une foule d'intérieurs, et l'on arrive au dock de

1 Il s'agit de Hungerford Foot Bridge.

2 Trafalgar Square.

3 Le premier pyroscaphe, bateau à vapeur équipé d'aubes, inventé par Claude François Jouff pour naviguer les rivières, remonte à 1783. Voir la fig. 1, où l'on peut apercevoir plusieurs bateaux de ce type sur la Tamise.

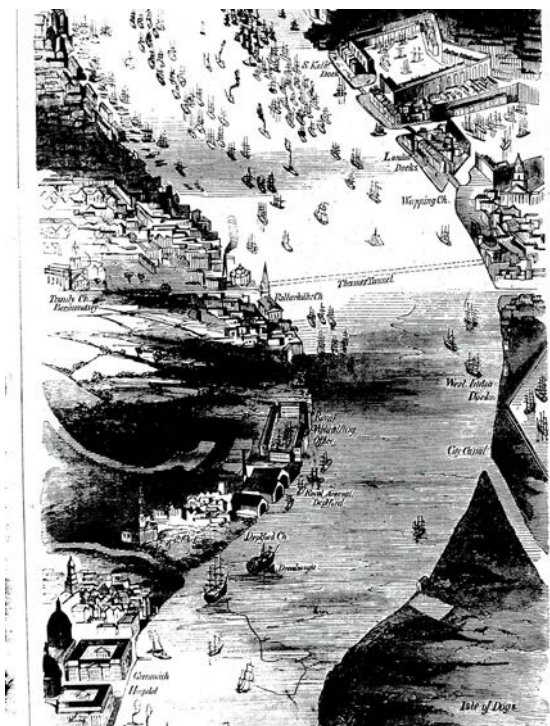


Fig. 1 « From Blackwall to the Nore »
(détail). Gravure. *The Illustrated London*.

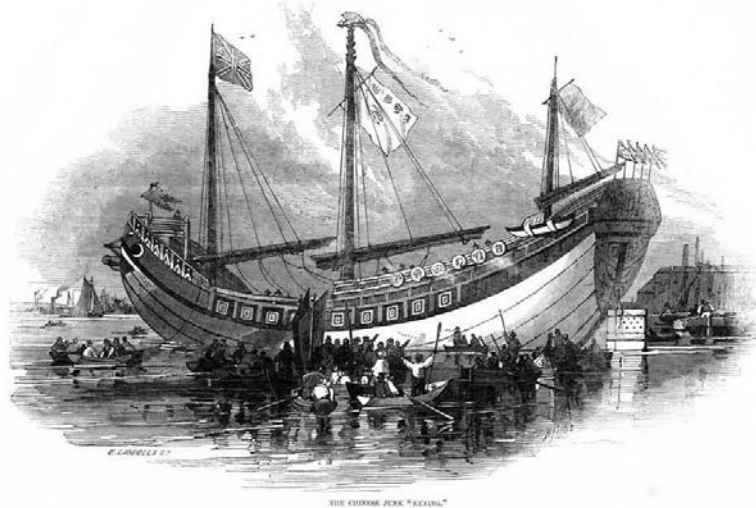


Fig. 2 La jonque « Keying ». Gravure d'Ebenezer Landells, d'après un tableau de B. Follet.
The Illustrated London News, 1^{er} avril 1848, p. 222. *News*, 26 mai 1849, p. 365.

Sainte-Catherine, au-dessous de la tour de Londres, en moins de temps qu'il n'en faudrait à Paris pour une petite course en fiacre⁴.

La Chine étant trop loin, « on vous l'a apportée » sous forme d'une jonque, explique Gautier (*Caprices*, p. 261). En effet, quelques semaines auparavant, *The Illustrated London News* avait indiqué qu'une énorme jonque chinoise (fig. 2), la première que l'on ait jamais fait venir en Angleterre, était en exhibition au-dessous de Saint Katharine's Dock, dans les docks des Indes orientales situés près du terminus ferroviaire à Blackwall⁵.

Pourtant, ce n'était pas la première fois que l'on avait entendu parler de cette jonque. Un article publié le 1^{er} avril 1848 dans le même journal avait déjà révélé de plus amples informations sur ce remarquable vaisseau⁶. C'est là où l'on apprenait que la jonque a été acquise à Canton par quelques Anglais entreprenants qui avaient réussi à contourner les lois chinoises interdisant la vente des vaisseaux chinois aux étrangers. Baptisée le *Keying*, variante anglaise du nom du commissaire impérial (*Qiyang*) qui avait négocié le traité de Nanjing à l'issue de la première guerre d'opium (1839-1842), la jonque a quitté Hong Kong le 6 décembre 1846 à destination de l'Angleterre et « d'autres endroits » où, selon l'accord signé par le capitaine Kellett, le vaisseau devait être mis en exposition⁷.

Le 27 mars 1848, presque 16 mois après son départ de Chine et après un grand détour qui l'avait conduit jusqu'à New York et à Boston, le *Keying* est arrivé

4 Théophile Gautier, « En Chine », *La Presse*, 25 juin 1849, repris dans *Caprices et zigzags*, 1856, p. 260. Nous citons d'après le texte imprimé dans *Caprices et zigzags*, 2^e édition, Paris, Hachette, 1856, p. 260-276. Dans *La Presse*, cet article remplace le feuillet dramatique hebdomadaire et a été précédé d'une introduction où l'auteur explique qu'il avait profité cette semaine de l'absence de représentations aux théâtres à Paris pour « accomplir un voyage en Chine [...]. Ce voyage nous a coûté deux heures et deux shillings ». Dans *Caprices et zigzags*, l'introduction est remplacée par les mots : « Pour aller en Chine ». *Caprices et zigzags* sera désormais indiqué dans cet article par le mot *Caprices*. L'article a reparu, avec le sous-titre inexact, « Souvenirs de l'exposition universelle de Londres », dans *L'Orient*, Paris, Charpentier, 1877, t. 1, p. 227-250.

5 « Blackwall [...] Here are the East India Docks, wherein now lies for exhibition a huge Chinese Junk, the first ever brought to this country[...] » (« From London Bridge to the River Medway », *The Illustrated London News*, 26 mai 1849, p. 366). « Blackwall [...] Voici les docks de la *East India*, où est exposée ces temps-ci une énorme jonque chinoise, la première à mouiller dans notre pays [...] ».

6 Outre les articles mentionnés ici, voir « *Visit to the Chinese Junk* », *Chambers's Edinburgh Journal*, Edinburgh, William and Robert Chambers, vol. X (juillet-décembre 1848), p. 40-42. L'article n'est pas signé.

7 Un extrait de l'accord publié dans une note soumise à *Notes and Queries* (9^e Série, vol. X, 29 novembre 1902, p. 431) par Everard Home Coleman en réponse à une question d'un lecteur qui cherchait à s'informer sur la jonque. D'après les termes de l'accord daté du 5 décembre 1846, Douglas Lapraik, William Land, Thomas Haswell Rowlands et Abraham Joesph Bailey chargent Charles Alfred Kellett, Edward Rivett, Frederick Saunders, Thomas Ash Lane, Frederick James Porter d'emmener la jonque jusqu'en Angleterre « *and other places, and upon the arrival at such place or places [...] use their utmost exertions for exhibiting her, and for the furtherance of the said speculation* ». (« et tout autre lieu et, à leur arrivée en ces lieux [...] de faire tout en leur pouvoir pour l'exposer et poursuivre ce commerce ».)

sur les côtes anglaises⁸. En Amérique, comme presque partout ailleurs, la jonque avait été reçue en grande fanfare et visitée par des milliers de personnes⁹. Dès son arrivée au premier port d'entrée sur la Tamise, on pouvait lire dans *La Presse* : « La fameuse jonque chinoise *Keying*, dont il a été question dans tous les journaux d'Amérique et de France, est arrivée dans la Tamise et a jeté l'ancre à Gravesend » (30 mars 1848). Sa Majesté, la reine Victoria, le Prince Albert, les enfants de la famille royale, ainsi que « presque toute la noblesse et tous les étrangers de haut rang à Londres¹⁰ » sont parmi les premiers visiteurs. Le 19 mai, la jonque est ouverte au public¹¹. Une annonce dans *The Illustrated London News* du 29 juillet précise que le *Keying* est ouvert de « dix à six » et que les billets, valables pour le trajet du centre de Londres jusqu'aux docks et pour la visite du vaisseau, sont distribués par les chemins de fer de Blackwall et Eastern Counties¹². À Paris, l'Office des chemins de fer inscrit la jonque à son itinéraire établi pour « UNE SEMAINE À LONDRES. — Voyage de luxe ». Dans l'annonce qu'il fait paraître dans *La Presse* du 7 juillet 1849, l'Office insère les lignes du feuilleton du 25 juin dans lequel Gautier écrivait que la Chine, « voyant que vous n'iriez pas vers elle, [...] est venue vers vous » (fig. 3). Au voyage de Londres s'ajoutait donc celui de la Chine, idée astucieuse qui a dû connaître beaucoup de succès. Déjà au moment de sa visite du vaisseau quelques jours auparavant, Gautier avait rencontré « une nouvelle colonie d'excursionnistes français » à qui les Chemins de fer français faisaient accomplir la partie chinoise de leur « voyage de luxe » (*Caprices*, p. 274).

Cependant, si fascinante que puisse paraître la célèbre jonque aux yeux des Français, ce n'est pas l'aspect insolite de ce qu'on a dénommé « la plus grande nouveauté d'Europe¹³ », qui retient le plus l'attention de Gautier. Il ne s'agit pas non plus de créer un effet de déplacement vers un ailleurs fantasmagorique à caractère oriental, ni de relater un incident banal concernant un pays dont l'exotisme dans l'esprit de l'Européen se réduisait à quelques motifs recueillis des *chinoiseries*

8 « *She sailed from Hong Kong 6th December 1846, arrived in England 27th March 1848, 477 days from Canton.* » (« Ayant levé l'ancre à Hong Kong le 6 décembre 1846, elle a atteint l'Angleterre le 27 mars 1848, à 477 jours de navigation de Canton. ») Extrait des lignes inscrites sur une médaille créée pour commémorer l'arrivée en Angleterre de la jonque *Keying*. Toutes les traductions dans cet article sont les miennes.

9 Voir John Rogers Haddad, *The Romance of China : Excursions to China in U. S. Culture : 1776-1876*, Project Gutenberg, 2005 [en ligne] (<http://www.gutenberg-e.org/haj01/index.html>). La réception de la jonque dans certaines villes sur la côte Est des États-Unis a été moins enthousiaste que dans d'autres.

10 « *nearly all the nobility and foreigners of distinction in London* » (*The Illustrated London News*, 29 juillet 1848, p. 63). Voir aussi *The Times*, 19 mai 1848, p. 5 et *The Illustrated London News*, 20 mai 1848, p. 332.

11 *The Times*, art. cit.

12 Voir la note 10. L'annonce mentionne que le transport est également assuré par omnibus et bateau à vapeur.

13 « *the greatest novelty in Europe* » (*The Illustrated London News*, 29 juillet 1848, p. 63).

CHEMINS DE FER.
Heures des départs, prix des places, avis intéressant
les Voyageurs, le Commerce et les Actionnaires.

CHEMINS DE FER. — UNE SEMAINE A LONDRES. —
Voyage de luxe. — Le huitième départ aura lieu
aujourd'hui samedi 7 juillet, à 8 heures du soir. —
200 francs tous frais compris. — Le voyage aller et
retour, par Calais, aux places de première classe.
— Le logement, les déjeuners, les dîners, dont le
confortable ne laisse rien à désirer. — Les inter-
prètes. — Les spectacles 3 fois par semaine, une
fois aux Italiens aux places de 13 fr. — Le fameux
dîner de Greenwich, avec ses 14 entrées de pois-
sons et ses vins d'Espagne. — Les entrées gratui-
tes dans les principaux monuments de Londres
et des environs. — Westminster-Abbey. — West-
minster-Hall. — La galerie nationale. — Les parcs où
les bazars. — Le tunnel. — Les Docks. — La Mon-
naie. — La Bourse. — La Banque. — La Tour de Lon-
dres. — East-India-House. — Guildhall. — Saint-Paul.
Richmond. — Somerset House. — Saint-John-
Church. — Le Museum. — Zoological gardens. —
Collyseum. — Surrey. — Les écuries de la reine. —
Palais de Buckingham. — Saint-James-Park. — La
grande promenade et le concert à Kensington
Garden. — Blackwall. — La Jonque chinoise, sur
laquelle M. Théophile Gautier, dans son feuille-
ton de la Presse du 25 juin, s'exprime ainsi :
« La Chine était trop loin, on vous l'a apportée.
La Chine s'est conduite avec vous comme le pro-
phète avec la montagne ; voyant que vous n'iriez
pas vers elle, miracle tout aussi grand, elle est
venue vers vous. » — Le château de Windsor. —
Hampton-Court et son riche musée, etc., etc. —
Tous frais compris, 200 fr.

Fig. 3 « Chemins de fer » (publicité).
La Presse, 7 juillet 1849.

qui encombraient les magasins de bric-à-brac à cette époque¹⁴ ou que l'on voyait exposées dans les armoires vitrées et sur les tables dans une des cabines de la jonque.

Au-delà du pyroscaphe, au-delà de tout phénomène onirique, au-delà de la réification de la Chine par l'objet, apparaît une préoccupation plus conséquente et peut-être plus originale. Car ce qui semble intéresser plus particulièrement l'auteur est la notion que les passagers du pyroscaphe (et par extension, les lecteurs de *La Presse*) — c'est-à-dire ceux qui pouvaient s'identifier avec les *civilisés* de l'Occident — perdent leur statut en entrant dans l'espace occupé par la jonque de Chine. « Un pas de plus, et vous êtes dans l'empire du Milieu, vous barbare, vous sauvage d'Occident¹⁵ », lit-on dans *La Presse*. Passer dans l'enceinte des planches qui entourent

14 Chez l'antiquaire dans *La peau de chagrin* de Balzac, on trouve parmi l'énorme accumulation d'objets, des « tasses diaphanes venues de Chine », de même qu'un « monstre de la Chine dont les yeux restaient tordus, la bouche contournée, les membres torturés » (Honoré de Balzac, *La peau de chagrin*, éd. de Maurice Allem, Paris, Éditions Garnier Frères, 1967, p. 18 et 20). Voir aussi l'article de Théophile Gautier, « Exposition des échantillons et des modèles rapportés par la mission commerciale de Chine », *La Presse*, 27 août 1846 ; réimprimé la même année dans *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire* (1846, t. 4, p. 481-494), où le mot « Chinoiserie » paraît en tête du titre de l'article.

15 *Caprices*, p. 260. L'idée du transfert jusqu'en Chine est suggérée par *The Times* dès le 19 mai 1848, sans toutefois évoquer les implications sociopolitiques ou, dans le cas de Gautier, esthétiques, sur le plan de la dichotomie *civilisé / barbare* : « One step across the planks, and you are in the midst of a Chinese World — you have quitted the Thames for the vicinity of Canton » (p. 5).

le vaisseau à l'intérieur du bassin équivaut à franchir la muraille de la Chine¹⁶. Les configurations définissant le pouvoir culturel, sinon politique, sont inversées. L'Européen, dont le statut de *civilisé* ne tient au fond qu'à son appartenance à ce qu'on pourrait appeler la grande entreprise socio-politique menée par les grands pays occidentaux comme la France et l'Angleterre, est renvoyé à l'état de *barbare* dès qu'il entre dans l'espace d'un peuple qui, aux yeux des critiques *civilisés* de l'Occident, « végète » au lieu de « progresser », et retombe dans *l'enfance* de la civilisation après avoir été parmi les premiers à émerger de l'état « sauvage¹⁷ ».

Comment comprendre ce renversement curieux par lequel ceux qui dominent deviennent les *dominés*, alors que ceux qui étaient dominés deviennent les *dominants* ? De quel côté se range un écrivain comme Gautier, pour qui le mot *barbare* peut s'appliquer à différents moments soit aux peuples de l'Orient, soit aux peuples occidentaux ? À partir de quel moment les *civilisés* deviennent-ils *barbares*, et les *barbares* des *civilisés* ?

Être barbare

Dans l'histoire de l'humanité, et même encore aujourd'hui, l'idée du *barbare* par rapport au *civilisé* ne semble jamais très loin de la conscience dès qu'il s'agit de rapports entre différents peuples venant de cultures diverses¹⁸. Pendant l'époque qui nous intéresse, la foi dans le progrès du genre humain, croyance qui tendait à confondre l'amélioration des conditions matérielles avec l'idée d'évolution sociale et morale d'un peuple, a donné une nouvelle impulsion à ce débat dans le monde occidental. « Où est notre supériorité ? » demande, par exemple, l'auteur britannique John Tallis devant les magnifiques textiles de Perse et d'Inde exposés au Palais de Cristal lors de l'Exposition universelle de 1851 :

Sûrement sommes-nous vraiment plus avancés qu'eux [...], sûrement est-ce le cas que cette grande pensée, celle du PROGRÈS dans la vie des nations, n'est pas un rêve vide [...]. Dans ces pays-là les arts fonctionnent principalement pour faire plaisir à quelques personnes seulement ; chez nous, pour subvenir aux

16 « cette enceinte de planches est la muraille de la Chine » (*Caprices*, p. 260). D'après l'article du 20 mai 1848 publié dans *The Illustrated London News*, les planches autour de la jonque servaient « de précaution nécessaire ». Une porte dans l'enceinte permettait l'accès au vaisseau (p. 331).

17 Voir, parmi d'autres, D. Bazin de Malpière, « Prospectus », *La Chine, mœurs, usages, costumes, art et métiers, peines civiles et militaires, cérémonies religieuses, monuments et paysages...*, Paris, Firmin-Didot, vol. 1, 1825, [s. p.]. Voir aussi Charles Dickens, « The Chinese Junk », *The Examiner*, 24 juin 1848, réimprimé dans *Miscellaneous Papers*, New York, Walter J. Black, Inc., [s. d.], p. 37-41.

18 Parmi les nombreuses études sur ce sujet, mentionnons Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1988 ; Tzvetan Todorov, *Nous et les autres*, Paris, Seuil (Points), 1989 et Pierre Michel, *Un Mythe romantique. Les Barbares 1789-1848*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1981.

besoins de la multitude. [...] Ne pouvons-nous pas avec raison et gratitude dire que nous sommes, en fait, plus loin qu'eux dans le progrès social des nations¹⁹ ?

C'est ainsi que les peuples indigènes de certains pays dits *barbares*, situés en Orient²⁰ et ailleurs (les autochtones en Amérique du Nord, par exemple) pouvaient être considérés comme « inertes » ou « stationnaires » (les peuples de l'Inde, par exemple, dont une grande partie du territoire était alors sous la domination de la Compagnie anglaise des Indes orientales), tandis que les peuples d'autres régions, qui avaient été *civilisées* dans le passé, semblaient en régression (comme dans le cas de la Chine) en raison de leur apparente stagnation sur le plan industriel, ou à cause d'un manque de respect des droits humains aux yeux de l'Occident²¹. Charles Dickens, par exemple, représente un grand nombre de ses compatriotes quand il observe à l'Exposition de 1851 que, par rapport à l'Angleterre et son progrès matériel, les Chinois sont un peuple « qui s'est arrêté net²² ». Toutefois, l'auteur anonyme d'un article sur le « Code pénal chinois », publié en 1839 dans le *Magasin pittoresque*, cherche à rectifier les jugements trop rapides sur le système pénal en Chine en se référant à un « savant orientaliste » qui affirme qu'il ne connaît pas de code européen « qui soit en même temps aussi étendu et aussi positif²³ ».

Cependant, la rhétorique de l'hégémonie politique qui va s'infiltrer de plus en plus dans la littérature et les arts à mesure que se développeront les projets de colonisation en France et en Grande-Bretagne, semble acquérir un autre sens dans l'article qui nous intéresse. Quand Gautier sort de la jonque après avoir assimilé tout ce qu'il y avait à voir, il est « émerveillé de cet art où sur un fond presque barbare se joue tant de finesse » (*Caprices*, p. 274). Par-delà des considérations politiques et d'actualité, le mot *barbare* évoque des questions d'esthétique, questions intrinsèquement liées à des notions plus vastes de culture, d'ethnicité, de race et plus généralement d'altérité.

Le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse rappelle que le terme *barbare* dérive du sanscrit *barbara*, mot qui signifie « sot, stupide, formé par la reduplication de la syllabe *barh*, hurler²⁴ ». La définition précise que « [l]a plupart des peuples ont des termes génériques analogues, à l'aide desquels

19 « Wherein is our superiority ? [...] Surely we are really more advanced than they [...] ; Surely that mighty thought of a PROGRESS in the life of nations is not an empty dream ; [...] in those countries the arts are mainly exercised to gratify the tastes of the few ; with us, to supply the wants of many. [...] May we not with reason and with gratitude say that we have, indeed, reached a point beyond theirs in the social progress of nations ? » (John Tallis, *Tallis's History and Description of the Crystal Palace*, 1852, vol. 1, p. 37-38).

20 Notion géographique assez floue au XIX^e siècle, mais qui embrasse généralement la partie sud de l'Espagne, l'Afrique du Nord, l'Égypte, le Moyen-Orient et d'autres régions qui faisaient partie de l'Empire ottoman.

21 Voir, par exemple, John Tallis, *Tallis's History and Description of the Crystal Palace*, op. cit., vol. 1, p. 66 et Malpière, *La Chine, mœurs, usages, costumes, art et métiers, peines civiles et militaires, cérémonies religieuses, monuments et paysages...*, op. cit.

22 « Who came to a dead stop » (« The Great Exhibition and the Little One », *Household Words*, 5 juillet 1851, p. 357).

23 [Anonyme], *Le Magasin pittoresque*, « Code pénal chinois », vol. 7 (1839), p. 223.

24 Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 1866-1890, vol. II, p. 203.

ils désignent d'une manière universelle les hommes qui ne sont pas de leur race ». D'où l'applicabilité du mot à d'autres circonstances en deçà de l'usage ancien qui désignait le non-Grec (celui qui ne parle pas grec). Alors que le terme *barbare* peut faire référence à l'*étranger* dans le langage des Grecs et des Romains ou à celui qui envahit l'empire dans le cas des Romains, le même mot, lit-on plus loin, s'emploie plus récemment pour *sauvage* ou *non-civilisé*. Par extension, *barbare* a des connotations d'« inhumain », et de « grossier, sans règle, sans goût ». En tant que *non-civilisé*, le *barbare* ne peut donc être autre que l'inverse du *civilisé*. Dans l'esprit du locuteur, la notion du *barbare* est liée, consciemment ou non consciemment, à une volonté de se différencier de l'autre, dont la façon de se comporter ne se conforme pas aux normes sous lesquelles vit le *civilisé*. Pendant la période entre les deux guerres de l'opium²⁵, ce besoin de différenciation peut se traduire aussi sous forme de paradoxe. Ainsi Charles Dickens, en opposant « la grandeur » de la production anglaise à « l'extraordinaire petitesse » des produits de la dynastie impériale exposés à la Grande Exposition de 1851, utilise l'expression « *us outer barbarians* » (« nous autres barbares de l'extérieur ») pour évoquer avec sarcasme le point de vue présumé des Chinois à l'égard des Britanniques :

Allez du tissage de la soie et de la filature du coton de nous autres barbares de l'extérieur, aux boules d'ivoire méticuleusement sculptées de l'Empire fleuri, boule à l'intérieur de boule et cercle à l'intérieur de cercle, qui n'ont fait aucun progrès et qui n'ont aucune utilité terrestre depuis des milliers d'années²⁶.

Quand les excursionnistes descendent du pyroscaphe et passent dans l'enceinte qui abrite la jonque de Chine, ils traversent la frontière imaginaire qui sépare deux civilisations distinctes²⁷, chacune ayant son propre code culturel. C'est ainsi qu'au moment d'entrer dans l'autre monde, celui de la jonque, les Européens passent dans une zone dont les conventions dérivent de l'« autre » code, devenu désormais le dominant. Cependant, pour celui qui sait voir, qui sait repousser la « taie épaisse »

25 La première guerre de l'opium se déroule de 1839 à 1842 ; la deuxième guerre, de 1856 à 1860.

26 « *Go from the silk-weaving and cotton-spinning of us outer barbarians, to the laboriously-carved ivory balls of the flowery Empire, ball within ball and circle within circle, which have made no advance and been of no earthly use for thousands of years* » (Charles Dickens, « The Great Exhibition and the Little One », *art. cit.*, p. 358). Voir aussi Tallis, *Tallis's History and Description of the Crystal Palace*, *op. cit.*, vol. 1, p. 118.

27 Ce même trope sert à aborder le caractère extra-européen de la Chine quand Gautier décrit la collection chinoise de Charles de Montigny que l'on pouvait voir au moment de l'Exposition universelle de 1855 : « Traversez une petite salle [...] et vous vous trouverez en pleine Chine » (Théophile Gautier et Richard Horne, « Collection chinoise », *Le Moniteur universel*, 6 juillet ; repris dans *Les Beaux-arts en Europe – 1855*, Paris, Michel Lévy, 1855-1856, t. 1, p. 150). Le déplacement est crucial afin de pouvoir voir *autrement*. Sur cette collection, voir l'édition des *Beaux-Arts en Europe* de Marie-Hélène Girard (Théophile Gautier, *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Champion, 2011). La rédaction du présent article a précédé la publication de cette édition.

que « la routine ou l'éducation étendent sur [les] prunelles²⁸ », le vrai *barbare* ne se définit pas par son origine géographique. Le véritable barbare ne pourrait être que celui qui croit à l'idée du *barbara*, principe qui avait donné lieu à la rhétorique de *Barbarie*, à laquelle Gautier emprunte afin d'évoquer — non sans humour et ironie pour un public de tendance eurocentrique²⁹ — l'altérité d'un peuple d'une culture foncièrement *autre*.

Afin de comprendre un peuple si mystérieux, Gautier note comment un objet venant d'un autre pays « aussi hermétiquement fermé que la Chine [...] offre toujours un vif intérêt ; car un peuple, quelque mystérieux qu'il soit, trahit toujours son secret dans son travail ou dans son art » (*Caprices*, p. 265). La jonque en est l'exemple par excellence. Alors que le journaliste du *Illustrated London Times* voit dans sa rude construction, si radicalement différente de celle des vaisseaux anglais (ces « énormes structures scientifiques »), un signe des « préjugés insurmontables » et du « mépris pour tout ce qui est étranger » qui entravent tout progrès chez les Chinois³⁰, Gautier y voit un signe d'un autre ordre. Dans ce type de construction « moins rationnel », où la forme rectiligne associée aux structures modernes fait défaut, Gautier découvre un aspect vital de la culture et de l'esthétique chinoises : la courbe, dont les différentes manifestations dans l'architecture (les « toits retroussés ») et le mode d'habillement (les « souliers relevés en pointe ») témoignent de l'harmonie des formes « typiques » du pays³¹. Si, aux yeux des *civilisés* européens, et en particulier, aux yeux des écrivains progressistes, la jonque chinoise reste un objet de curiosité, l'idéogramme d'un pays figé dans un autre temps, d'un pays arrivé au dernier degré de son évolution en accord avec la doctrine du finalisme³², pour Gautier, le vaisseau offre plutôt l'occasion de rejoindre l'« autre » en essayant de déceler dans cet « objet de curiosité » son secret, son âme, sa manière de voir.

Cependant, ce type d'indicateur par lequel un objet, un fragment, serait signe de la culture d'où il est sorti est moins révélateur d'un peuple que ne le serait l'indigène lui-même :

28 L'importance de la vue informe toute l'œuvre de Gautier. La citation vient de son article, Théophile Gautier, « De la composition en peinture », *La Presse*, 22 novembre 1836.

29 Le terme « européocentrique », plus récent, pourrait également s'appliquer ici.

30 *The Illustrated London News*, 20 mai 1848, p. 331.

31 « Ce mode de construction, qui offre plus de prise au vent, est sans doute moins rationnel que la forme rectiligne adoptée par les navigateurs modernes, mais il est plus gracieux. Cette courbe plaît à l'œil ; elle s'harmonise d'ailleurs très-bien avec les formes typiques du pays : toits retroussés, souliers relevés en pointe » (*Caprices*, p. 262).

32 « Here [...] is the doctrine of finality beautifully worked out, and shut up in the corner of a dock near the Whitebait-house at Blackwall [...]. Thousands of years have passed away, since the first Chinese junk was constructed on this model; and the last Chinese junk that was ever launched was none the better for that waste and desert of time » (Charles Dickens, « The Chinese Junk », *art. cit.*, p. 39). « Voici la doctrine de la finalité [du finalisme] admirablement élaborée, et enfermée au bout d'un dock près de Whitebait-house [restaurant dont la spécialité est la blanchaille] à Blackwall [...]. Des milliers d'années se sont écoulés depuis que la première jonque chinoise a été construite d'après ce modèle; et la plus récente jonque chinoise à être lancée n'en était point meilleure après tout ce gaspillage et ce "désert" du temps. »

[Qu'est-ce que cela, lorsqu'on vit l'indigène lui-même, un être humain d'une race séparée depuis des milliers d'années du reste de la création, race à la fois enfantine et décrépète, civilisée quand tout le monde était barbare, barbare quand tout le monde est civilisé ; stationnaire au milieu des siècles qui s'écoulent et des empires qui disparaissent ; aussi nombreuse à elle seule que toutes les nations qui peuplent le globe, et pourtant ignorée comme si elle n'existait pas ? (*Caprices*, p. 265)]

lit-on un peu plus loin dans l'article de Gautier.

Race, science et art

L'emploi dans ce passage du mot *race*, dont le sens reste encore flou (le *Dictionnaire de l'Académie* de 1835 donne quatre sens différents), témoigne d'un vif intérêt dans la diversité des peuples à une époque où l'étude des différents groupes humains gagne du terrain dans le domaine des sciences. L'*ethnographie*, terme admis par l'Académie française en 1835, et l'*ethnologie*, mot utilisé en 1839, mais qui ne figure dans le dictionnaire de l'Académie qu'à partir de son édition de 1932-1935, vont donner naissance, dans les dernières décennies du siècle, à l'*anthropologie*. Quoique la distinction entre les deux premiers termes prête souvent à confusion, selon les dictionnaires du temps, le terme *ethnographie* se réfère généralement à « l'étude et la description des divers peuples³³ » en tenant compte des facteurs comme la langue, les coutumes, et les institutions sociales, alors que l'*ethnologie*, plus spéculative, traite de « l'origine et la distribution des peuples³⁴ ». C'est à l'*ethnologie* que l'on associait l'étude des *racés*, terme qui se référerait au principe des « subdivisions du genre *homo* considéré au point de vue de l'histoire naturelle³⁵ ». Ces études font un grand pas en avant grâce à des scientifiques comme Geoffroy Saint-Hilaire, dont l'hypothèse de l'unité de la composition organique, en rompant avec les classifications rigides des animaux, devait inspirer des générations de romantiques qui cherchaient à rompre avec les formules anciennes, devenues stagnantes, en faveur d'une vision unifiante et évolutive de l'univers³⁶.

Or, le lien entre ces sciences naissantes et l'art sera concrètement réalisé en 1837 avec l'ouverture au public du Musée de la Marine. Installé dans le Louvre, le musée va exposer, outre des modèles de bateaux et des pièces rapportées de voyages entrepris par des capitaines de la marine, quatre-vingt-onze « [a]ntiquités

33 *Dictionnaire de l'Académie française*, 1835, t. 1, p. 689.

34 Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 1872-1877, t. 2, p. 1520.

35 Joseph Deniker, « Ethnographie, ethnologie », dans Marcelin Berthelot (dir.), *La Grande Encyclopédie*, 1885-1902, p. 648. Deniker reprend la pensée de l'anthropologue Pierre-Paul Broca (1824-1880).

36 Les exemples de l'application de cette vision unifiante à la littérature sont évidemment multiples : du principe des « espèces humaines » développé par Balzac jusqu'aux *Correspondances* de Baudelaire et à la poésie des symbolistes. De Gautier, on pourrait citer des poèmes tels que « Affinités », des nouvelles comme « Le pied de momie » et le roman *Sprite*, parmi d'autres exemples.

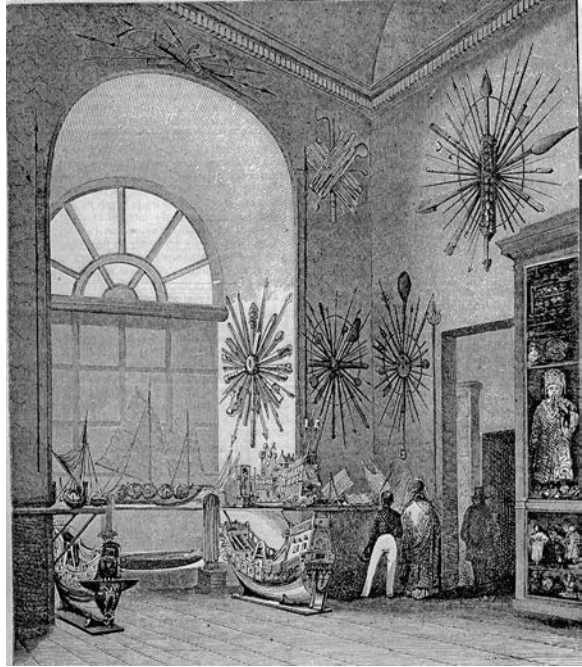


Fig. 4 « Musée de la Marine ». Gravure.
Le Magasin pittoresque, 1847, p. 13.

et objets fabriqués par divers peuples sauvages³⁷ » acquis en 1827 au moment de la vente de la collection de Vivant Denon, directeur du Louvre sous Napoléon³⁸. Dans une gravure publiée dans le *Magasin pittoresque* en 1847, on remarque dans une armoire de la salle principale du musée une figure de mandarin et d'autres *curiosités chinoises* (p. 13 ; voir fig. 4). En 1850, le Musée ethnographique, installé dans une salle contiguë au Musée de la Marine, ouvre ses portes. Les visiteurs pouvaient voir exposés dans de grands meubles et de longues vitrines-tables des « produits de l'art ou de l'industrie des peuples de l'Asie, de l'Afrique, de l'Amérique et de l'Océanie³⁹ ». Au même étage se trouve le nouveau musée chinois et japonais⁴⁰, qui a bénéficié du don de trois cent quatre-vingt-cinq objets par Charles de Montigny

37 Voir Geneviève Bresc-Bautier, « Les Musées du Louvre au XIX^e siècle : les collections archéologiques et ethnologiques dans le conservatoire de l'art classique », *Le Musée et les cultures du monde. Actes de la table ronde organisée par l'École nationale du Patrimoine*, n° 5, 1999, p. 58.

38 Susana Guimarães, *Le Musée des antiquités américaines du Louvre (1850-1887). Une vision du collectionnisme américain au XIX^e siècle*, mémoire de maîtrise, Paris, Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne, Centre de recherche en archéologie précolombienne, 1994, p. 9-11, 60-61.

39 Adolphe Joanne, *Paris illustré en 1870 et 1877. Guide de l'étranger et du Parisien*, 1879, p. 700. On trouve une gravure du Musée ethnographique à la p. 703.

40 Geneviève Bresc-Bautier, « Les Musées du Louvre au XIX^e siècle : les collections archéologiques et ethnologiques dans le conservatoire de l'art classique », *art. cit.*, p. 62. Sur ces trois musées, voir Bayle St. John, *The Louvre or, Biography of a Museum*, London, Chapman and Hall, 1855, p. 206-214.

(1805-1868), ancien consul à Shanghai qui, quelques mois avant la publication de l'article de Gautier sur la jonque, avait négocié l'octroi de la concession française située dans cette ville⁴¹. Exposée à l'Exposition universelle de 1855, la collection de Montigny, fait l'objet d'un long article que Gautier fait paraître dans *Le Moniteur universel* du 6 juillet 1855.

Les interférences entre science, humanité et art se retrouvent dans le discours esthétique du temps, et plus particulièrement dans les considérations sur la beauté. Comment le beau, auquel on accordait traditionnellement une nature absolue et invariable — *stationnaire* pour ainsi dire — peut-il être si *variable* dans ses manifestations ? « Ce beau, si difficile à rencontrer, est plus difficile encore à fixer. Il subit absolument, comme les habitudes, comme les idées, toutes sortes de métamorphoses⁴² », écrit Delacroix en 1857. Alors que les ethnologues et les ethnographes parlent des *variétés* de l'espèce humaine, Delacroix se réfère aux *variations* du beau. De son côté, Gautier, dans un article intitulé « Du Beau dans l'Art » qu'il publie deux ans avant de faire paraître son feuilleton consacré à la jonque chinoise, fait référence aux « types modifiés par le climat, le temps, le costume, les mœurs, et surtout par la manière de voir et le style de l'artiste⁴³ ». Or, à l'exception des deux derniers éléments qui sont de nature subjective (nous y reviendrons), ce sont des facteurs qui sont également pris en compte par les ethnologues et les ethnographes dans leur distinction des différents groupes humains les uns des autres.

L'idée d'une typologie du beau sera favorisée à cette époque par le développement et l'expansion du réseau de communications, notamment les chemins de fer et le bateau à vapeur, qui auront pour effet de multiplier le contact entre artistes et divers peuples. « Grâce à eux, l'art devient cosmopolite⁴⁴ », note Gautier en 1846. La topographie de l'exposition ne sera plus dominée par des modèles basés sur un classicisme fade et dépassé. Au Salon de 1846, Gautier note que « des types entièrement neufs ont fait leur première apparition⁴⁵ ». Lors du Salon de 1849, à peine deux mois après sa visite de la jonque chinoise à Londres, Gautier est ravi de voir à quel point les frontières de l'art commencent à disparaître. Le critique mentionne en particulier la production picturale d'une « petite colonie » d'artistes qu'il nomme « les Africains⁴⁶ » et qu'il rapproche des « Romains », ces peintres qui s'étaient installés à Rome, la capitale de l'art au temps où le *beau* se définissait presque exclusivement par rapport au modèle gréco-romain. Désormais, « Rome » se déplace vers l'Orient et le *beau* se relativise. Les anciennes écoles (italienne, flamande, espagnole, française) doivent dorénavant faire place à « une seule école universelle, où seront représentés les types de l'humanité entière, et les aspects

41 La proclamation de la concession française à Shanghai date du 6 avril 1849.

42 Eugène Delacroix, « Des variations du beau », *Revue des deux mondes*, 15 juin 1857, p. 912 ; réimprimé dans *Écrits sur l'art* (Paris, Séguier, 1988), où la date est indiquée par erreur : 15 juillet 1857.

43 Théophile Gautier, « Du Beau dans l'Art : Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, ouvrage posthume de M. Töpffer », *Revue des deux mondes*, 1^{er} septembre 1847, p. 902.

44 Théophile Gautier, « Salon de 1846 », *La Presse*, 31 mars 1846.

45 *Ibid.*

46 Parmi les peintres associés aux « Africains » sont Eugène Delacroix, Alexandre-Gabriel Decamps, Prosper Marilhat, Eugène Fromentin, et Théodore Chassériau.

multiformes de la planète que nous habitons. Les artistes ne se borneront plus à reproduire un idéal unique ». Dans ce mouvement vers la *cosmopolitisation* du *beau* — si l'on peut dire — il s'agit d'aller au-delà du paradigme esthétique établi par les *civilisés* occidentaux pour faire admettre les beautés *barbares* qui, traditionnellement, en avaient été exclues : « La beauté indoue, la beauté arabe, la beauté turque, la beauté chinoise viendront varier de leurs charmes exotiques la monotonie du type européen⁴⁷. » Sous-tendant l'apologie de l'élargissement de l'art, on détecte une allusion à l'effet correcteur que ce mouvement pourrait avoir sur l'eurocentrisme. En voyant représentées les multiples formes de vie humaine et végétale, le spectateur concevra que « son devoir est de visiter ses frères inconnus et de feuilleter jusqu'au bout le beau livre de la création ». « Qui sait — ajoute le critique — les résultats que cet enseignement muet peut avoir pour la civilisation ? » Ceci dit, Gautier s'empresse de différencier « la civilisation bête » de « la civilisation intelligente ». Aux *civilisés* absorbés par leurs intérêts commerciaux jusqu'au point d'imposer des redingotes aux Turcs et de vendre des étoffes imperméables dans des terres arides s'opposeront ceux qui, tout en portant les bienfaits de la science de l'Occident aux *barbares*, « prendrai[en]t d'eux la beauté et la poésie⁴⁸ ». « Il est temps que les peuples se connaissent entre eux et se visitent, sans rien sacrifier toutefois de leur originalité primitive », avait observé Gautier en 1846 à propos de l'utilité de la mission commerciale de Chine, dont l'objectif mercantile lui semblait toutefois moins évident pour un peuple « dont la vie est fixée d'avance par des rites inflexibles⁴⁹ ».

Inscrire le barbare

Dès les années 1840, les écrits de Gautier témoignent d'une conscience de la problématique que posent la dichotomie de *barbare* / *civilisé* et les contradictions inhérentes à sa logique⁵⁰. En partant pour l'Espagne, ce voyageur avide, la lorgnette en main, annonce qu'il va « prendre le signalement de l'univers⁵¹ ». Il ne s'agit pas d'aborder ces « grandes considérations poétiques et politiques que l'on peut très bien écrire sans aller dans le pays », mais de tenir compte, tel un ethnographe, de « ces mille petits détails⁵² » qui différencient un peuple d'un autre. Attentif à la spécificité culturelle des populations indigènes, il ne manquera pas de noter l'effet de nivellement qu'exerçait l'intrusion civilisatrice sur la forme et la couleur locales.

47 Théophile Gautier, « Salon de 1849 », *La Presse*, 7 août 1849.

48 *Ibid.* Gautier pense sans doute au nombre croissant de peintres « Orientalistes », ainsi qu'aux poètes et écrivains voyageurs qui se laissent inspirer des terres de l'Orient dans leurs œuvres.

49 Théophile Gautier, « Exposition des échantillons et des modèles rapportés par la mission commerciale de Chine », *art. cit.*, p. 493.

50 L'effet néfaste de la « civilisation » sur les formes distinctives de la culture d'un peuple est un *topos* qui remonte aux premiers écrits de Gautier. Le voyage en Espagne en 1840 fournira l'occasion de réfléchir plus particulièrement sur le paradoxe du *civilisé* par rapport au *barbare*.

51 Théophile Gautier, « Sur les chemins. Lettres d'un feuilletoniste. I », *La Presse*, 27 mai 1840 ; repris dans Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, éd. Patrick Berthier, Paris, Gallimard (Folio), 1981, p. 26.

52 Théophile Gautier, « Sur les chemins. Lettres d'un feuilletoniste. III », *La Presse*, 7 août 1840 ; repris dans Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, *op. cit.*, p. 50.

« C'est un spectacle douloureux pour le poète, l'artiste et le philosophe, de voir les formes et les couleurs disparaître du monde, les teintes se confondre et l'uniformité la plus désespérante envahir l'univers sous je ne sais quel prétexte de progrès⁵³ », observe-t-il. Cependant, il n'est pas question ici d'opposer le particularisme à l'universalisme. Sous-tendant cette observation, on détecte plutôt la remise en cause de la notion d'*être civilisé* au XIX^e siècle. C'est cette même préoccupation si inquiétante qui hante Gautier après avoir vu la cathédrale à Burgos :

Quels hommes étaient-ce donc que ceux qui exécutaient ces merveilleuses constructions ? [...] 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 chose⁵⁴.

Cependant, si « l'individualité locale de l'homme » telle qu'on la trouve dans les « pays barbares⁵⁵ » ne peut se soustraire à l'effet homogénéisant de la civilisation occidentale, l'ethnographie semble au moins offrir à l'art un moyen d'inscrire, sinon de préserver la spécificité du *barbare*. Ainsi, dans son « Salon de 1857 », Gautier va noter avec enthousiasme : « Aujourd'hui, un sens nouveau, que l'on pourrait nommer en attendant ethnographique, s'est développé, grâce au chemin de fer et au bateau à vapeur⁵⁶ ». Plusieurs peintres connus aujourd'hui sous le nom d'orientalistes sont associés à ce genre d'art (Eugène Fromentin, Alexandre-Gabriel Decamps, Jean-Léon Gérôme, Léon-Auguste Belly, Henri de Chacaton et Félix-François-Philibert Ziem). Mais c'est un sculpteur, Charles Cordier (1827-1905), qui semble avoir réalisé d'une manière particulièrement convaincante la fusion de l'ethnographie — et de l'étude des *racés* en particulier — et de l'art. Pour Gautier, Cordier « a compris le sentiment *ethnographique*, le besoin de connaître les races étrangères, les diverses nations meublant la planète, qui est une des tendances symptomatiques de notre époque⁵⁷ ». À propos de la série de « curieux bustes » que Cordier a exécutés des races de l'Algérie, Gautier, qui avait lui-même voyagé dans ce pays en 1845, note comment « l'observation la plus exacte s'unit à un excellent sentiment plastique ». Les « types de Cordier réunissent toutes les conditions de l'anthropologie et de la statuaire⁵⁸ », ajoute Gautier. Ses études de différents peuples observés lors de ses voyages ont servi à la création d'une cinquantaine de bustes représentant les divers « types ethniques » que l'on pouvait voir dans la Galerie d'anthropologie au

53 Théophile Gautier, « Grenade », *Revue des deux mondes*, 15 juillet 1842 ; repris dans Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, op. cit., p. 263.

54 Théophile Gautier, « Sur les chemins. Lettres d'un feuilletoniste. IV- deuxième partie », *La Presse*, 17 août 1840 ; repris dans Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, op. cit., p. 67-68.

55 Voir Théophile Gautier, « Le Palais de Cristal. Les Barbares I », *La Presse*, 5 septembre 1851 ; repris sous le titre « L'Inde. I », dans *Caprices*, p. 282. Ce texte est entré sous le titre de « L'Inde à l'Exposition universelle de Londres » dans Théophile Gautier, *L'Orient*, Paris, G. Charpentier, 1877, t. 1, p. 299-343.

56 Théophile Gautier, « Salon de 1857. XVIII », *L'Artiste*, 1^{er} novembre 1857, p. 129.

57 Théophile Gautier, « Salon de 1857. XXI », *L'Artiste*, 22 novembre 1857, p. 183. C'est Gautier qui souligne.

58 *Id.*

Museum national d'Histoire naturelle à Paris. Ethnographie et art se confondaient et s'étaient devant le public pour leur édification non seulement scientifique, mais aussi esthétique. « Toute race a sa beauté qui diffère de celle des autres races⁵⁹ », observera Cordier devant la Société d'anthropologie en 1862.

Aller en Chine = être un autre

Cependant, en fin de compte, pour saisir l'essence du *barbare*, pour connaître ces « frères inconnus » et pour comprendre leur sens artistique, les systèmes de classification et de typologie font défaut. La problématique du *barbare* et du *civilisé* semble impliquer la nécessité d'aller au-delà du concept de relativisme culturel. Quoique la typologie et l'ethnographie soient utiles à définir, à inscrire, et dans une certaine mesure, à « maîtriser » la notion du *barbare*, il reste quelque chose qui échappe à la grille, qui n'entre pas dans le schéma de définitions établies de *race* et de *non-civilisé*. Il y a des moments où, aux yeux de l'auteur (et par extension, à ceux des Occidentaux), l'étrange reste étrange, curieux et même « laid ». « [D']après nos idées de beauté, qui se rapportent malgré nous au type grec, ces virtuoses chinois étaient laids, mais d'une laideur pour ainsi dire jolie, gracieuse et spirituelle⁶⁰ », observe Gautier en se référant aux quatre jeunes Chinois à bord du vaisseau. Au moment de s'approcher de ceux dont les prototypes sont foncièrement autres, cet ancien élève du peintre Rioult⁶¹ voit surgir du fond de la mémoire le modèle antique. D'où une inquiétude devant l'autre dont la logique reste occulte. Dans son article sur la visite au vaisseau chinois à Londres, Gautier laisse entrevoir la manière dont cette *inquiétante étrangeté*⁶² entre en jeu devant les Chinois rencontrés à bord de la jonque :

Rien ne nous intéresse comme de voir un individu authentique d'une race humaine que l'on rencontre rarement en Europe. Sous cette peau bronzée, cet angle d'une ouverture différente, ce crâne bossu de protubérances qui ne sont pas les nôtres, nous cherchons à deviner en quoi l'âme de ce frère inconnu,

59 Charles Cordier, « Rapport de Charles Cordier : Types ethniques représentés par la sculpture », *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris, séance du 6 février 1862*, 1862, p. 66 ; cité par Laure de Margerie, « Le plus beau nègre n'est pas celui qui nous ressemble le plus... », dans *Charles Cordier, l'autre et l'ailleurs*, 2004, p. 28. Dans la Galerie anthropologique au *Museum*, la qualité esthétique des bustes de Cordier a dû trancher avec l'aspect macabre les spécimens naturels, tels que les têtes de provenance africaine qui avaient été séchées au soleil.

60 *Caprices*, p. 266. En rendant compte de la collection chinoise de Montigny en 1855, Gautier élabore sur sa perception de la manière chinoise de comprendre l'art : « Les autres nations, à commencer par les Grecs, [...] cherchent le beau idéal ; les Chinois cherchent le laid idéal ; ils pensent que l'art doit s'éloigner autant que possible de la nature [...]. La belle malice de rendre les choses comme elles sont ! et le rare effort d'imaginative ! Ce n'est pas ainsi qu'un artiste prouve sa puissance créatrice [...] » (Théophile Gautier, *Les Beaux-arts en Europe*, op. cit., p. 131-132). Le renversement esthétique par lequel le beau chinois devient le laid aux yeux des Européens est une extension de la dichotomie du *barbare* / *civilisé*.

61 Gautier est entré dans l'atelier du peintre Louis-Edouard Rioult (1790-1855) en 1829. Il y était encore quand Nerval venait le recruter pour participer à la Bataille d'*Hernani* en février 1830.

62 Ce terme s'emploie ici dans le sens freudien.

adorant d'autres dieux, exprimant d'autres idées avec une autre langue, ayant des croyances et des préjugés spéciaux, peut ressembler à notre âme ; nous cherchons avidement à deviner, au fond de ces yeux où le soleil d'un hémisphère opposé a laissé sa lumière, la pensée dans laquelle nous pourrions communier et sympathiser. (*Caprices*, p. 265-266)

Dans ce passage, le discours de la barbarie fait place à un discours d'altérité. Les traits qui définissent le non-Occident : la couleur de la peau, la forme du crâne ne sont pas « les nôtres ». Les principales qualités culturelles (religion, idées, langage, croyances, préjugés) sont toutes autres. Pour ces éléments, il n'y a pas d'analogies claires entre les matelots chinois et *nous* (ceux de l'Ouest). Comme Gautier le notera plus loin, les Chinois opèrent selon « un autre ordre d'idées » (*Caprices*, p. 268). Cependant, cette enquête dépasse ce qui peut être quantifié. Il y a aussi un mouvement vers la découverte des rapports entre soi (*nous*) et l'*autre*, « ce frère inconnu ». Il y a la recherche d'une similitude dans l'altérité, un effort de trouver en l'autre « la pensée » qui permettrait au *nous* et à l'*autre* de communier.

« Pour aller en Chine, » le premier pas est donc critique. Car en franchissant l'enceinte qui démarque l'espace de l'*autre*, les Occidentaux quittent, ou du moins mettent en attente, le principe organisateur qui avait jusqu'alors défini leur façon de voir le monde. « Les Chinois ont une manière d'envisager l'art qui leur est toute particulière⁶³ », note Gautier dans son compte rendu de la collection chinoise de Montigny à l'Exposition universelle de 1855. Passer dans l'enceinte de l'autre permet de reconnaître, voire d'accepter cette autre « manière d'envisager ». Cependant, le fait de reconnaître ou d'accepter n'implique pas nécessairement l'appropriation de cette manière d'être dans le monde. Certaines remarques de Gautier révèlent jusqu'à quel point l'altérité du Chinois a dû troubler le critique qu'il était, et jusqu'à quel point l'impulsion de sa propre culture reste puissante. En comparant les produits chinois exposés au Palais de Cristal en 1851 avec ceux d'autres pays *barbares*⁶⁴, par exemple, Gautier n'hésite pas à dire : « les Chinois ne sont pas des barbares, mais des civilisés au dernier degré de décrépitude, presque tombés en enfance. [...] Au fond, ils sont affreusement bourgeois⁶⁵. » Comme nous avons pu le constater plus haut⁶⁶, Gautier n'est pas le seul critique à noter la qualité médiocre de l'exposition chinoise. La réaction plutôt négative a sans doute été au moins partiellement justifiée. La majeure partie des articles chinois exposés avait été fournie par des importateurs et des fabricants britanniques pour qui la bourgeoisie représentait une part importante

63 Théophile Gautier, *Les Beaux-arts en Europe*, op. cit., t. 1, p. 131.

64 Il s'agit, parmi d'autres, de l'Inde, de la Turquie, de l'Égypte, et plus généralement des pays du Moyen-Orient.

65 Théophile Gautier, « Le Palais de Cristal. Les Barbares. II », *La Presse*, 11 septembre 1851 ; réimprimé dans *Caprices*, p. 325. Cet article a été inséré en 1877 dans Théophile Gautier, *L'Orient*, op. cit., t. 1, p. 345-365, où il porte titre « Les Barbares modernes à l'Exposition universelle à Londres ». Sur cet article, voir Sarga Moussa, « Les Barbares modernes », *L'Orient de Théophile Gautier, Bulletin de la Société Théophile Gautier*, vol. 12 (1990), t. 2, p. 319-330. Notons toutefois que le titre « Les Barbares modernes » n'est accordé à cet article qu'après la mort de Gautier. L'expression « barbares modernes » ne figure pas dans les articles sur l'Exposition de Londres que Gautier fait paraître en 1851.

66 Voir *supra* la critique mordante qu'en fait Charles Dickens et la note 26.



Fig. 5 Charles Cordier. « Chinois », buste en bronze émaillé doré (1853). Hamilton, Art Gallery of Hamilton. Les modèles en plâtre du Chinois et de son épouse ont été exposés au Salon de 1852.

du marché visé. Ainsi pouvait-on voir des matières premières pour la fabrication de la porcelaine, différentes espèces de thé, des nids d'oiseau, ainsi que des objets plus traditionnels : potiches, paravents, articles de laque, etc.⁶⁷ L'année suivante, Gautier emprunte un ton ironique similaire quand il semble s'en prendre au sculpteur ethnographique Charles Cordier, qui exposait deux bustes en plâtre représentant un mandarin et son épouse⁶⁸ (fig. 5) au Salon de 1851-1852, d'avoir pris « une peine inutile de modeler sérieusement ces magots, espèces de vieux enfans ratatinés et précocement caducs⁶⁹ ». Ces deux textes datent de la période entre les deux guerres de l'opium, une époque où l'on rencontrait encore assez rarement des Chinois en Europe. D'où une tendance à associer l'image du peuple chinois aux produits

67 Voir *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations. Official Description and Illustrated Catalogue*, London, W. Clowes and Sons, 1851, vol. III, p. 1418-1425.

68 Ces deux bustes ont été plusieurs fois traduits en bronze. Voir Laure de Margerie et Édouard Papet (commissaires de l'exposition), *Charles Cordier, l'autre et l'ailleurs*, op. cit., p. 22-25, p. 60-61, p. 156-158.

69 Théophile Gautier, « Salon de 1852 », *La Presse*, 10 juin 1852. En revoyant ces bustes à l'Exposition universelle de 1855, Gautier les qualifie de « purs types de l'empire du Milieu qui grimacent avec un sérieux jovial sur les piédouches » (*Les Beaux-arts en Europe*, t. 1, p. 130).

importés de leur pays et surtout aux omniprésentes *curiosités* chinoises. « Les Chinois ne sont pas vrais », déclare Gautier sur un ton provocateur dans son « Salon de 1852 ». Dans l'absence physique de l'indigène, le Chinois est une invention de l'esprit européen, « un peuple de porcelaine et de laque, qui n'existe qu'à l'état de théière ou de paravent⁷⁰ ». C'est sur cette même configuration de porcelaine et de laque que reposent son poème de jeunesse – souvent cité – auquel Gautier avait accordé le titre de « Chinoiserie » (1834) et « Le Pavillon sur l'eau, nouvelle chinoise » (1846). C'est une construction imaginaire, un rêve que la réalité de l'arrivée de « la Chine » sous forme de jonque dans la Tamise commençait à bousculer, sans pour autant que le « pays des paravents et des porcelaines » soit jamais complètement effacé de la conscience de Gautier. Même après avoir accueilli en 1862 Tin[gl]-Tun-Lin[gl], qui devait servir de tuteur de chinois pour ses deux filles, Gautier garde ce *topos* à l'esprit quand, trois ans plus tard, il écrit à Estelle, sa fille cadette : « Personne ne me dit rien du Chinois. Cet aimable magot est-il retourné au pays des paravents et des porcelaines⁷¹ ? »

Pourtant, l'effondrement de cette vieille construction après la deuxième guerre de l'opium et l'ouverture d'autres ports commerciaux en Chine n'échappent pas à l'œil de Gautier. En rendant compte du pavillon chinois à l'Exposition universelle de 1867, il note que « depuis la prise de Pékin, l'empire du Milieu n'est plus un pays aussi chimérique qu'autrefois ; il passe du rêve à la réalité⁷² ». De même, en observant une troupe d'acrobates japonais venue à Paris au même moment, Gautier s'éloigne de la rhétorique de *barbare* / *civilisé* et de *laid* / *beau* qu'elle implique, pour prôner une esthétique plus inclusive : « L'esthétique de la beauté aux races européennes est évidemment à refaire ou du moins à compléter ; il y a bien des manières d'être jolies trouvées par les Chinoises, les Japonaises, les Mongoles, que nous ne soupçonnions pas⁷³. »

Cependant, dès 1849, il est évident que les apparents paradoxes dans la pensée de Gautier tiennent plus à ses préférences personnelles dans le domaine de l'art qu'à des contradictions dans son esthétique. Car au lieu de s'écarter de « cet autre ordre d'idées », si éloigné qu'il soit de la norme occidentale, Gautier trouve dans cette optique *barbare* l'appel d'un voyage vers l'autre, vers ce « frère inconnu ». Son article inspiré par la visite de la jonque chinoise en est la preuve. Plutôt qu'un acte d'appropriation de l'autre culture par le rêve ou par l'objet fabriqué, « aller

70 Théophile Gautier, « Salon de 1852 », *La Presse*, 10 juin 1852.

71 Lettre écrite de Russie et datée du 29 juillet 1865 (Théophile Gautier, *Correspondance générale*, éd. Claudine Lacoste-Veyseyre, 1995, t. 9, p. 92). Sur Tin-Tun-Ling et Gautier, voir Stephan Von Minden, « Une expérience d'exotisme vécu : "le Chinois de Théophile Gautier" », dans *L'Orient de Théophile Gautier, Bulletin de la Société Théophile Gautier*, op. cit., t. 1, p. 35-52 et Judith Gautier, *Le Second rang du collier, souvenirs littéraires*, Paris, L'Harmattan (Les Introuvables), 1999.

72 Théophile Gautier, « Autour de l'Exposition (II) », *Le Moniteur universel*, 19 mai 1867 ; article repris dans Théophile Gautier, *L'Orient*, sous le titre de « Chinois et Russes à l'Exposition universelle de Paris, 1867 », (op. cit., t. 1, p. 257).

73 *Le Moniteur universel*, 12 août 1867 ; article réimprimé en partie dans Théophile Gautier, *L'Orient*, sous le titre de « La Troupe du Taïcoun », et daté par erreur du 29 août 1867 (op. cit., t. 1, p. 292-293).

en Chine » comme le propose Gautier dans son article du 25 juin 1849, implique le transfert momentané à une autre façon de voir : « être pour quelque temps un autre [...] habiter sa cervelle, [...] voir la nature à travers ses yeux⁷⁴ », écrit Gautier en résumant en 1856 sa manière d'opérer comme critique d'art. En devenant l'*autre*, le critique devient *barbare*. Sujet et objet se confondent, mais pour un instant seulement. À la fin, que l'on soit *barbare* ou *civilisé* a moins d'importance que l'acte de déplacement vers l'autre. « Admire un grand artiste, c'est s'incarner avec lui, entrer dans le secret de son âme ; [...] l'œil perdu dans un livre ou dans une toile, nous assimilant le poète ou le peintre par une espèce d'*avatar* intellectuel⁷⁵ », a déjà fait observer Gautier à ses lecteurs. Or, dans la problématique du *barbare* et du *civilisé*, l'*avatar* intellectuel n'est ni *barbare* ni *civilisé*, mais les deux en même temps sans être dominé ni par l'un ni par l'autre.

74 Théophile Gautier, « Prospectus », *L'Artiste*, 14 décembre 1856, p. 3.

75 Théophile Gautier, « L'Académie royale de musique — Représentation au bénéfice de Mlle Taglioni », *La Presse*, 1^{er} juillet 1844.

Références

- GAUTIER, Théophile, *Les Beaux-arts en Europe*, Paris, Michel Lévy, 2 vol., 1855-1856.
———, *Caprices et Zigzags*, 2^e édition, Paris, Hachette, 1856.
———, *Correspondance générale*, Genève et Paris, Librairie Droz, 12 vol., 1985-2000 (éd. de Claudine Lacoste-Veysseyre).
———, *L'Orient*, Paris, G. Charpentier, 2 vol., 1877.
———, *Voyage en Espagne*, éd. Patrick Berthier, Paris, Gallimard (Folio), 1981.

Articles parus dans *L'Artiste* :

- , « Prospectus », 14 décembre 1856, p. 1-4.
———, « Salon de 1857 », 1^{er} novembre 1857, p. 129-132.
———, « Salon de 1857 », 22 novembre 1857, p. 183-185.

Articles parus dans la *Revue des deux mondes* :

- , « Grenade », 15 juillet 1842, p. 251-293.
———, « Du Beau dans l'Art : Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, ouvrage posthume de M. Töpffer », 1^{er} septembre 1847, p. 887-908.

Articles parus dans *La Presse* :

- , « De la composition en peinture », 22 novembre 1836.
———, « En Chine », 25 juin 1849.
———, « Sur les chemins. Lettres d'un feuilletoniste. I », 27 mai 1840.
———, « Sur les chemins. Lettres d'un feuilletoniste. III », 7 août 1840.
———, « Sur les chemins. Lettres d'un feuilletoniste. IV (deuxième partie) », 17 août 1840.
———, « L'Académie royale de musique — Représentation au bénéfice de Mlle Taglioni », 1^{er} juillet 1844.
———, « Salon de 1846 », 31 mars 1846.
———, « Exposition des échantillons et des modèles rapportés par la mission commerciale de Chine », 27 août 1846.
———, « Salon de 1849 », 7 août 1849.
———, « Le palais de Cristal. Les Barbares I », 5 septembre 1851.
———, « Le palais de Cristal. Les Barbares II », 11 septembre 1851.
———, « Salon de 1852 », 10 juin 1852.

[ANONYME], « Code pénal chinois », *Le magasin pittoresque*, vol. 7 (1839), p. 223-224.

- BRESC-BAUTIER, Geneviève, « Les Musées du Louvre au XIX^e siècle : les collections archéologiques et ethnologiques dans le conservatoire de l'Art classique », *Le Musée et les cultures du monde. Actes de la table ronde organisée par l'École Nationale du Patrimoine*, n° 5, Paris, ENP, 1999.
- CORDIER, Charles, « Rapport de Charles Cordier. Types ethniques représentés par la sculpture », *Bulletin de la Société d'anthropologie de Paris, séance du 6 février 1862*, Paris, Masson, 1862, p. 65-68.
- DELACROIX, Eugène, « Des variations du beau », *Revue des deux mondes*, 15 juin 1857, p. 908-919.
- DENIKER, Joseph, « Ethnographie, ethnologie », dans Marcel Berthelot (dir.), *La Grande Encyclopédie*, Paris, H. Lamirault et cie, 1885-1902, vol. XVI, p. 647-649.
- DICKENS, Charles et Richard HORNE, « The Great Exhibition and the Little One », *Household Words*, 5 juillet 1851, p. 356-360.
- , *Miscellaneous Papers*, New York, Walter J. Black, Inc., s.d.
- Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Firmin-Didot Frères, 2 t., 1835.
- GUIMARÃES, Susana, *Le Musée des antiquités américaines du Louvre (1850-1887). Une vision du collectionnisme américain au XIX^e siècle*, mémoire de maîtrise, Paris, Université de Paris I - Panthéon-Sorbonne, Centre de recherche en archéologie précolombienne, 1994.
- JOANNE, Adolphe, *Paris illustré en 1870 et 1877. Guide de l'étranger et du Parisien*, troisième édition, Paris, Hachette, 1879.
- LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 12 vol., 1866-1890.
- LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 4 t., 1872-1877.
- MALPIÈRE, D. Bazin de, « Prospectus », *La Chine, mœurs, usages, costumes, art et métiers, peines civiles et militaires, cérémonies religieuses, monuments et paysages...* Paris, Firmin-Didot, t. 1, 1825.
- MARGERIE, Laure de et Édouard PAPET (commissaires de l'exposition), *Charles Cordier, l'autre et l'ailleurs*, Paris, Éditions de La Martinière, 2004.
- TALLIS, John, *Tallis's History and Description of the Crystal Palace*, London et New York, John Tallis & Co., 2 vol., 1852.
- The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations. Official Description and Illustrated Catalogue*, London, W. Clowes and Sons, 3 vol., 1851.

Articles parus dans *The Illustrated London News* (tous les articles sont anonymes) :

- , « The Chinese Junk, "Keying" », 1^{er} avril 1848, p. 220 et 222.
- , « Chinese Junk », 19 mai 1848, p. 5.
- , « The Chinese Junk in the East India Docks », 20 mai 1848, p. 331-332.
- , « From London Bridge to the River Medway », 26 mai 1849, p. 366.



Gautier critique d'Hoffmann

CHRISTIANO MERLO

En 1830, la « hoffmannmania » déferlait sur Paris et dans toute la France : « Le plus grand nombre est fou d'Hoffmann. C'est une fureur, c'est un engouement, mais il est contagieux », écrivait *Le Mercure de France* le 1^{er} mai. Théophile Gautier, jeune peintre et écrivain de l'avant-garde bohème, fut aussitôt conquis par le grand maître allemand, par son kaléidoscope de couleurs chatoyantes apportant un souffle de nouveauté à la grisaille de la littérature officielle, coupable, aux yeux des adeptes de la modernité, d'un vice de classicisme.

Bibliophage avide et insatiable, non seulement Gautier dévora l'œuvre d'Hoffmann, mais il s'en inspira pour écrire ses propres contes (*Onuphrius*, *La morte amoureuse*, *La toison d'or*, *Avatar*...). Néophyte enthousiaste et un peu fanatique (comme tout néophyte par ailleurs), le jeune Théo se voulait aussi critique littéraire : âgé de dix-neuf ans, plume à la main, il rédigea quelques pages exégétiques sur les contes d'Hoffmann. À une époque où l'auteur allemand était dans le vent, il était impossible d'y réfléchir avec assez de distance et d'objectivité : le lieu commun l'emportait. Toutefois, en 1836 déjà — la vogue hoffmannienne tendant à la baisse —, Gautier fut en mesure d'offrir une approche herméneutique bien plus distanciée et lucide, démystifiant tout cliché créé par les excès de la mode.

Aperçu de la fortune d'Hoffmann en France dans les années 1830

C'est vers la fin des années 1820 que naît l'intérêt critique pour l'œuvre d'Hoffmann. Un premier article important, signé Jean-Jacques Ampère, fut publié dans *Le Globe* en 1828 : un éloge d'Hoffmann où l'on mettait l'accent sur la capacité de l'auteur à rendre plausibles les scènes les plus étranges par la netteté du récit et la vérité des détails. Dans un essai célèbre paru dans *La Revue de Paris* au mois d'avril 1829, Walter Scott contredit le point de vue d'Ampère d'un ton violent et péremptoire. Scott alla à l'attaque : pour lui Hoffmann était le représentant d'un genre typiquement allemand, le « fantastique », dans le sens méprisable que le mot avait à l'époque ; il parle en effet d'un écrivain sans règle, qui procède au hasard, qui jette pêle-mêle dans ses contes les ingrédients les plus disparates pour en faire une diablerie gratuite, une bizarrerie sans sens et sans beauté aucune. Scott dit clairement que ces contes sont le fruit d'une tête malade. Il retrace la vie d'Hoffmann et brosse un tableau de son caractère pour prouver que c'était un névrosé et un misanthrope, drogué de tabac et d'alcool. L'équation établie par Scott est aussi simple qu'arbitraire : un homme dément comme Hoffmann ne peut que produire

des œuvres insensées. Le portrait d'Hoffmann esquissé par Scott, quoique faux, sera destiné à se fossiliser dans l'imaginaire collectif français.

Malgré ces premières attaques, *La Revue de Paris* devint l'un des organes de presse les plus actifs dans la promotion de l'œuvre d'Hoffmann : un article (très élogieux) de Saint-Marc Girardin sur l'auteur prussien, qui reprenait les argumentations d'Ampère, et des traductions de quelques-uns des contes d'Hoffmann parurent dans les mois qui suivirent la publication de l'essai de Scott. L'article de l'écrivain écossais contre son collègue allemand avait été en vérité une manœuvre publicitaire fort habile : cette invective, signée par un nom prestigieux de la littérature internationale, eut un écho important et entraîna un nouveau phénomène littéraire, s'appuyant précisément sur le débat entre admirateurs et détracteurs, entre ceux qui voyaient chez Hoffmann le modèle d'un genre nouveau et ceux qui, au contraire, restaient fidèles à la tradition représentée par Walter Scott. Une partie de cette catilinaire anti-hoffmannienne fut publiée de nouveau dans l'édition Renduel des *Œuvres complètes* d'Hoffmann, distribuées à partir du mois de décembre 1829. On vit ainsi se répéter le stratagème publicitaire de *La Revue de Paris* ; mais, dans ce cas, le traducteur Adolphe Loève-Veimars décida de faire précéder la préface de Scott de quelques considérations où il mettait en lumière le « vice » du point de vue de l'écrivain écossais : Scott jugeait Hoffmann selon les canons de la raison et du bon sens, de la beauté parfaite et du goût le plus pur, et il est évident qu'une telle approche, qui avait comme modèle l'esthétique classique, ne pouvait rendre justice à l'œuvre hoffmannienne.

Loève-Veimars fut le véritable Pygmalion de ce Hoffmann francisé. Jeune journaliste ambitieux, d'origine allemande, il publia divers écrits sur la vie de l'auteur prussien. Ce qu'il faut remarquer c'est qu'entre les données biographiques fournies par Scott et celles que nous retrouvons dans les écrits de Loèves-Veimars il y a une correspondance étroite ; c'est la perspective de l'analyse qui change. Si Scott voyait dans la vie et dans le tempérament d'Hoffmann une « anomalie dangereuse » qu'il considérait comme la négation des principes intouchables de mesure, de bon goût et de jugement qui doivent tempérer la créativité chaotique de l'artiste, Loève-Veimars avait compris que cette « anomalie dangereuse », loin d'être une non-valeur, représentait au contraire précisément le point fort d'Hoffmann, du moins à la lumière de ses projets éditoriaux et de son désir de succès. Le vin et la folie, le génie associé à une vie désordonnée et misérable étaient les ingrédients parfaits pour fabriquer l'image de l'artiste romantique par excellence, pour faire d'Hoffmann le point de référence de l'avant-garde littéraire française.

Toutefois cette image pittoresque ne conquist pas seulement les Jeunes-France, mais un large public : dès le début, Hoffmann connut en France une extraordinaire popularité. L'édition Renduel des *Œuvres complètes* de l'auteur prussien fut accueillie de manière enthousiaste par la critique et par le public, ce qui ne manqua pas de démentir Scott et son esthétique ringarde. Il faut préciser que la stratégie de marketing éditorial de Loève-Veimars se développa sur deux fronts : d'un côté, on exaspéra, comme on l'a vu, l'image d'un Hoffmann aliéné et amoureux du vin, de l'autre, on purifia la production hoffmannienne de tous les éléments qui ne convenaient pas au goût du public français. On peut dire que Loève-Veimars mit au point un véritable

processus de francisation de l'écriture d'Hoffmann : sa traduction est en effet limpide et fluide, élégante et agréable ; sa tentative de soumettre la syntaxe de la langue allemande à la logique et à l'ordre rigoureux de la langue française est une réussite. Si la fidélité au texte original ne figure pas parmi les préoccupations principales de Loève-Weimars, c'est parce que « clarté et instantanéité » était la devise qui avait accompagné le traducteur dans son travail. Loève-Weimars savait que le stéréotype de l'artiste romantique, le mythe d'« Hoffmann le fantastiqueur » pouvait charmer le public et assurer un succès de ventes, mais il savait aussi que pour consolider un tel succès il ne fallait pas produire une traduction « dépayssante », qui aurait gardé trop nettement l'altérité de la langue et de la culture littéraire de départ.

Ce fut ainsi que naquit le mythe d'Hoffmann en France. Un phénomène littéraire qui d'un côté stimulait un débat esthétique de haut niveau (dans le cadre de la querelle entre classiques et modernes) et de l'autre était au centre d'une opération de marketing éditorial très aguerrie. Parallèlement à l'édition Renduel, à partir de 1830, un autre éditeur, Lefebvre, mit sur le marché l'œuvre complète d'Hoffmann : la concurrence fut impitoyable. Ce fut à cette époque que l'on commença à parler d'une véritable mode du « conte à la Hoffmann ». Entre 1830 et 1833, on assista à une sorte de boulimie : dans les revues littéraires, les débats pour ou contre Hoffmann se succédaient sans répit, les traductions ou les simples citations, les hommages, les imitations, les pastiches et les parodies pullulaient.

Premier essai sur Hoffmann : l'enthousiasme du néophyte

« Loève-Weimars a propagé un Hoffmann “francisé” mais, avouons-le, c'était la seule manière de le faire accepter¹ » — remarque Elizabeth Teichmann dans son analyse minutieuse de la fortune d'Hoffmann en France. Et, en effet, cette image de l'auteur allemand, en dépit des critiques reçues, « dès 1830 en sourdine, dès 1836 à son de trompette² », conquiert tout de suite des « lecteurs de choix³ », dont Théophile Gautier, alors encore très jeune.

En 1830, Gautier n'a que dix-neuf ans. Bohème à la longue chevelure ondoyante, gilet rouge (ou rose) et pantalon vert, il remplit les rangs des Jeunes-France, publie ses premières *Poésies* et participe à la bataille d'*Hernani*. Disciple de Hugo, il rappelle le Daniel Jovard de son conte éponyme : à savoir le prototype du jeune écrivain romantique, effréné et combatif, assoiffé d'avant-garde et de nouveauté à tout prix. Et à l'époque, en France, Hoffmann était bien le représentant d'une esthétique nouvelle, exaltant la fantaisie du génie et la créativité libre et instinctive de l'artiste. Loève-Weimars et la polémique entamée par Scott avaient fait de l'auteur allemand l'icône de l'anti-académisme et de l'anticlassicisme. Ce Hoffmann-ci ne faisait que satisfaire pleinement les exigences du jeune Théo et de tous les adeptes de la jeunesse romantique, qui vivait alors ses tumultes les plus fervents.

Il rédigea ainsi, sans doute pour sa propre délectation, quelques pages critiques sur Hoffmann restées inédites jusqu'après la mort de leur auteur, quand, en 1887,

1 Elizabeth Teichmann, *La fortune d'Hoffmann en France*, 1961, p. 218.

2 *Id.*

3 *Id.*

Charles Spoelberch de Lovenjoul les fit paraître dans son *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*. Cet article est révélateur de l'accueil que reçut le « nouvel » écrivain auprès de l'avant-garde romantique française :

Voici venir, à l'horizon littéraire, où, depuis la grande semaine, nous n'avons eu à signaler que de frères esquifs pavoisés aux couleurs du moment, un vaisseau de haut bord, voguant à pleine voile et portant à la poupe un des noms qui trouvent du retentissement à droite et à gauche : Hoffmann le fantastiqueur, avec une cargaison de contes inédits qui ne le cèdent en rien à leurs aînés⁴.

Ensuite Gautier définit Hoffmann comme « un génie complexe et inépuisable » et met en évidence par une longue liste la richesse et la variété de ses compositions :

[L]a vie extérieure réelle, reproduite jusque dans ses détails les plus familiers, à touches larges et franches comme celles des vieux maîtres ; la vie intérieure et imaginative, les malaises d'âme et les découragements amers, des visions et des rêves horribles ou gracieux, des figures grimaçantes ou bizarres, des ricanements diaboliques à côté d'un ravissant profil de jeune fille, au milieu d'une peinture suave, le ciel et l'enfer, le dessus et le dessous, ce qui est et ce qui n'est pas, et tout cela avec une force de couleur, une intensité de poésie, une verve d'exécution dont Hoffmann, peintre, musicien, ivrogne et hypocondre était peut-être seul et capable au monde ; car, quel autre qu'un musicien aurait pu décrire toutes ces sensations musicales si déliées et si subtiles qui font le charme de la *Vie d'artiste*, des *Maîtres chanteurs* et de *Don Juan* ; quel autre qu'un peintre, concevoir et accomplir avec une aussi rare perfection *Salvator Rosa* et *L'église des Jésuites* ; quel autre qu'un ivrogne et qu'un hypocondre, ces montres informes, ces caricatures grotesques, ces masques à la manière de Callot ou des *Songes drolatiques* de Rabelais, qu'il fait voir sur des fonds noirs et blancs⁵.

Le jeune Théo n'ignore donc guère le charme de l'écrivain ivre et hypocondriaque dessiné par Loève-Weimars (seulement plus tard, comme on le verra, redimensionné, voire presque nié). Au contraire, il en est tout à fait séduit. Et il est vrai qu'il souligne tout de suite le côté « réaliste » des contes hoffmanniens (qui, dans l'essai de 1836, constituera le thème principal de son argumentation, reprenant plus amplement les réflexions tout juste ébauchées par Ampère et Saint-Marc Girardin) ; mais là, ce sont plutôt la créativité féconde et baroque, l'esprit goguenard et capricieux du maître qui exaltent le jeune disciple enthousiaste. Pour Gautier, en effet, la lecture d'Hoffmann a l'effet de l'ivresse ou d'un dépaysement exotique :

Après un volume d'Hoffmann, je suis comme si j'avais bu dix bouteilles de vin de champagne ; il me semble qu'une roue de moulin a pris la place de ma cervelle et tourne entre les parois de mon crâne ; l'horizon danse devant mes yeux et il me faut du temps pour cuver une lecture et parvenir à reprendre ma vie de tous les jours. C'est que l'imagination d'Hoffmann, grisée elle-même, est vagabonde comme les flocons de la blanche fumée emportée et dispersée par le vent, fougueuse et pétillante comme un prisme magique et changeant où se

4 Théophile Gautier, *Hoffmann*, dans Charles Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, 1887, t. 1, p. 11-12.

5 *Ibid.*, p. 12-13.

réfléchit la création en tout sens, un arc-en-ciel, un reflet de toutes les couleurs de l'iris, une queue de paon où le soleil a réuni tout ses rayons !

Ces contes étranges diffèrent tellement de tous les contes parus jusqu'ici, qu'on éprouve en les lisant la même impression qu'un homme lancé de Paris à Pékin, au moyen d'une fronde, éprouverait à l'aspect des toits vernissés, des murailles de porcelaine, des treillis rouges et jaunes de ses maisons, des enseignes des boutiques chargées de caractères bizarres et d'animaux fantastiques, et de toute cette population qui nous apparaît si baroque sur les feuilles de nos paravents, avec ses parasols, ses chapeaux en cône, ornés de clochettes, et ses robes chamarrées de larges fleurs et de petits serpents ailés⁶.

Les contenus de cet article sont symptomatiques de l'enthousiasme de plus d'une génération d'écrivains français, charmés par l'imagination singulière et vigoureuse d'Hoffmann, mais d'une génération en particulier, celle des écrivains, qui, comme Gautier, avaient une vingtaine d'années en 1830. La syntaxe ramifiée de ce texte du jeune Théo, son goût pour l'accumulation, la nonchalance (apparente) du phrasé, l'emploi réitéré d'hyperboles et d'exclamations (« Quelle variété ! quelle vie ! quel mouvement⁷ ! ») montrent également l'anticonformisme, quelque peu ingénu, mais non pour cela infructueux, de ces néophytes, désireux de s'imposer dans un panorama littéraire où la « norme classique » l'emportait encore.

Deuxième essai sur Hoffmann : la lucidité de l'analyste

Quand Gautier écrivit son deuxième essai sur Hoffmann — publié dans *La Chronique de Paris* le 14 août 1836 — le panorama de la littérature fantastique en France avait changé. Les enthousiasmes romantiques s'étaient atténués et la mode du conte fantastique avait atteint un état d'hypertrophie (mais non pas d'épuisement) ; les critiques avaient stigmatisé l'abus du mot « fantastique » (objet désormais d'une véritable vulgarisation, employé souvent à contresens et comme leurre publicitaire, avec un large éventail de significations, des plus disparates) ; l'adoration pour Hoffmann avait été indiquée par certains comme l'emblème d'une dangereuse germanophilie attendant au patriotisme littéraire. Balzac, dès 1831, avec *La peau de chagrin*, avait revendiqué un fantastique de marque française, qui avait par ailleurs ses titres de noblesse (Cazotte venait avant Hoffmann). Une esthétique de l'équilibre et de la mesure devait caractériser maintenant le fantastique français, en opposition à l'absence (présumée) de règles et aux exubérances du conte à l'allemande. Une série de récits écrits entre 1835 et 1840, comme *La morte amoureuse* de Gautier, *Inès de las Sierras* de Nodier ou *La Vénus d'Ille* de Mérimée, destinés à devenir des « classiques » du genre, témoigne d'une nouvelle attention à la forme, à l'architecture de l'intrigue et à la netteté et à l'élégance de l'écriture : enfin, d'un fantastique autochtone qui n'avait pas besoin d'emprunter ses modèles Outre-Rhin et qui s'imposait comme le produit d'un génie éminemment français.

Si d'un côté Hoffmann fut fortement décrié par certains (à cette époque les argumentations de Scott trouvèrent davantage d'adeptes), de l'autre il continuait d'être une référence et un sujet central dans les débats littéraires, mais sous un

6 *Ibid.*, p. 13.

7 *Ibid.*, p. 14.

point de vue « différent », en syntonie avec cette nouvelle phase de la production fantastique française, plus intéressée, comme l'on disait, à la construction du récit qu'à la liberté créative du conteur.

La traduction des contes d'Hoffmann par Henry Egmont en 1836 est à la base de cette nouvelle approche. La préface du traducteur vise tout d'abord à « rétablir brièvement la vérité historique altérée à dessein sur l'existence du conteur allemand⁸ ». Il détruit ainsi l'image du Hoffmann ivrogne et dément, sur le fond de l'habituelle taverne gothique, parmi les salamandres dansantes et les coupes de punch fumant, et remplace cette image par celle, inattendue, d'un homme posé, studieux et érudit, un artiste éclectique, certes, mais en fin de compte bon bourgeois, mari exemplaire et juriste respecté et méticuleux, doué d'une remarquable lucidité argumentative. Une longue philippique, fort bien construite du point de vue rhétorique, est ensuite réservée à Scott et à son acharnement contre Hoffmann : le préfacier cite un texte de l'écrivain écossais défendant Ann Radcliffe des accusations de mauvais goût, d'extravagance et d'excès d'imagination et met en lumière la contradiction entre les opinions de Scott en faveur de l'écrivaine et celles contre Hoffmann.

Une fois démystifiée la légende inventée par Loève-Weimars autant que par les détracteurs d'Hoffmann et révélé le côté factieux du jugement de Scott, Egmont met l'accent sur l'écriture mesurée des contes hoffmanniens, qui dosent avec une précision alchimique l'alambique de la fantaisie et celui de la réalité. Il reprend ainsi l'opinion critique d'Ampère et de Saint-Marc Girardin et souligne la composante morale de la production d'Hoffmann :

[N]ous sommes loin d'envisager les œuvres d'Hoffmann comme aussi fantastiques et autant *[sic]* invraisemblables qu'on est habitué à le faire, et d'ailleurs, le véritable côté surnaturel de ses contes, qui a tant séduit les uns ou choqué les autres, ne nous semble pas en être le cachet distinctif ni le titre le plus valable à la réputation qu'ils ont conquise. À vrai dire, ces fantaisies purement imaginaires n'exciteront jamais la sympathie générale comme celles de ses productions, où l'originalité de la forme n'ôte rien à la vérité et au naturel de l'idée principale. On trouve dans celles-ci un mérite d'observation si précieux, une ironie si piquante, une si profonde connaissance du cœur de l'homme, que, sous le charme de l'illusion qui en résulte, on est tenté d'admettre, sans plus d'examen, l'intervention des agents surnaturels mis en jeu par l'auteur, et dont l'effet alors est de frapper plus vivement l'imagination sans dérouter ni fatiguer l'esprit. Il est rare qu'Hoffmann n'attache point à ses contes un sens instructif, une induction morale qu'il se garde bien, il est vrai, de démontrer explicitement et pédantesquement, mais qui s'inculque d'autant mieux dans l'esprit du lecteur réfléchi, avec l'ineffaçable empreinte de ses merveilleux récits. Souvent même nous croyons qu'il n'a pas eu d'autre but que de mettre en garde contre les dérèglements de l'imagination, bien loin de pouvoir servir à les exciter, et, sous ce rapport, nous persistons à regarder *L'Homme au sable* comme un chef-d'œuvre⁹.

En outre, la traduction d'Egmont est beaucoup plus fidèle à l'original que celle de Loève-Weimars, accusé par la critique à cette époque d'avoir trahi Hoffmann

8 Henry Egmont, « Notice sur la vie et les ouvrages d'Hoffmann », *Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann*, 1840, t. 1, p. VI.

9 *Ibid.*, p. XXVIII-XXIX.

par des fautes de traduction, de nombreuses omissions et des approximations inexcusables. Egmont s'impose, par contre, par ses propos philologiques.

C'est sur cette même ligne que se place l'essai *Les contes d'Hoffmann* de Gautier, faisant suite à la traduction d'Egmont.

L'analyse de Gautier commence par une constatation : « Hoffmann est populaire en France, plus populaire qu'en Allemagne. — Ses contes ont été lus par tout le monde : la portière et la grande dame, l'artiste et l'épicier en ont été contents¹⁰. » Comment s'explique alors — se demande ensuite le critique — le fait que le poète du caprice et du hasard ait connu en France, le pays de la raison, un tel succès ?

[I]l semble étrange qu'un talent si excentrique, si en dehors des habitudes littéraires de la France, y ait si promptement reçu le droit de bourgeoisie. La France n'est pas naturellement fantastique, et en vérité il n'est guère facile de l'être dans un pays où il y a tant de réverbères et de journaux. — Le demi-jour, si nécessaire au fantastique, n'existe en France ni dans la pensée, ni dans la langue, ni dans les maisons ; — avec une pensée voltairienne, une lampe de cristal et de grandes fenêtres, un conte d'Hoffmann est bien la chose du monde la plus impossible. [...]

Comment se fait-il donc que les contes d'Hoffmann aient été si vite et si généralement compris, et que le peuple de la terre qui a le plus de bon sens ait adopté sans restrictions cette fantaisie si folle et si vagabonde¹¹ ?

Si la question centrale de cet essai s'articule autour de l'image façonnée par Scott de l'écrivain fou et sans règles, la réponse détruit d'emblée l'ancien stéréotype et révèle le visage inédit d'Hoffmann. « C'est que l'idée qu'on a d'Hoffmann est fausse comme toutes les idées reçues¹² », nous dit Gautier ; et il continue :

La cause de la rapidité du succès d'Hoffmann est assurément là où personne ne l'aurait été chercher. — Elle est dans le sentiment vif et vrai de la nature qui éclate à un si haut degré dans ses compositions les moins explicables¹³.

Gautier fait ainsi ressortir l'« autre » Hoffmann, celui qui dessine la réalité d'un trait net et précis (plutôt qu'« à touches larges », comme il l'écrivait dans son premier article), qui avance dans la narration avec une logique extrême, et recherche l'effet quand il introduit dans un salon bourgeois ordinaire, de style Biedermeier, l'élément « extraordinaire » qui fait frissonner le lecteur, quand dans les yeux bleus d'une jeune fille blonde et angélique on perçoit à l'improviste une lueur diabolique, quand le conseiller apparemment gentil grimace sardoniquement... Un processus consciencieusement pensé, élaboré *ad hoc*, qui crée cette « rupture » appartenant au fantastique *stricto sensu* : « C'est donc à cette réalité dans le fantastique — conclut le critique —, jointe à une rapidité de narration et à un intérêt habilement soutenu qu'Hoffmann doit la promptitude et la durée de son succès¹⁴ ».

10 Théophile Gautier, « Les contes d'Hoffmann », *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, 1883, p. 41.

11 *Ibid.*, p. 41-42.

12 *Ibid.*, p. 42.

13 *Ibid.*, p. 43.

14 *Ibid.*, p. 45.

Dans son analyse de l'œuvre hoffmannienne, Gautier ne fait que développer les considérations d'Ampère et d'Egmont, mais de manière plus méthodique et lucide, passant de l'exemplification spécifique à une ébauche de théorie générale du fantastique. Si Scott voit chez Hoffmann le représentant du genre « fantastique », considéré comme le fruit d'une imagination capricieuse et bizarre, d'une fantaisie totalement déchaînée, dépourvue d'une logique et d'une règle quelconques (*id est* : un non-sens littéraire abstrait), Gautier saisit pleinement cette imbrication entre monde ordinaire et monde surnaturel en tant que caractéristique fondamentale, aujourd'hui unanimement reconnue, de la production hoffmannienne. Ce qui fait d'Hoffmann un écrivain *fantastique* au sens moderne du terme proprement dit, avec toutes les implications idéologiques que cela comporte, lesquelles nient, finalement, la gratuité du propos soutenue par Scott.

Avant de démystifier, comme on l'a vu, le lieu commun d'une œuvre caractérisée par un fantastique frénétique et déréglé, notre poète souligne, dans l'intention de les détruire, tous les traits qui composent l'image préconçue d'Hoffmann en France et qu'il avait lui-même dessinée dans son article de 1830. Il lui suffit d'évoquer une caricature bien connue :

La vignette qui le représente assis sur un tas de tonneaux, fumant une pipe gigantesque qui lui sert en même temps de marchepied, et entouré de ramages chimériques, de coquecigrues, de serpenteaux et autres fanfreluches, résume l'opinion que beaucoup de personnes, même parmi celles qui sont d'esprit, ont acceptée toute faite à l'endroit de l'auteur allemand¹⁵.

Autre cliché à rejeter (mais qui l'avait également charmé jadis) : que l'alcool ait pu servir d'excitant pour l'imagination à l'écrivain prussien ou qu'il puisse servir de source d'inspiration à l'écrivain tout court :

Je ne nie pas qu'Hoffmann n'ait fumé souvent, ne se soit enivré quelquefois avec de la bière ou du vin du Rhin et qu'il n'ait eu de fréquents accès de fièvre ; mais cela arrive à tout le monde et n'est que pour fort peu de chose dans son talent ; il serait bon une fois pour toutes, de désabuser le public sur ces prétendus moyens d'exciter l'inspiration. Ni le vin, ni le tabac ne donnent du génie [...].

Je ne crois pas qu'on ait jamais bien écrit quand on a perdu le sens et la raison, et je pense que les tirades les plus véhémentes et les plus échevelées ont été composées en face d'une carafe d'eau¹⁶.

Encore une fois, comme c'était le cas pour Egmont, le point de départ de la réflexion est la vie et le caractère d'Hoffmann, comme si seule une image différente de l'auteur pouvait permettre des considérations critiques plus judicieuses sur son œuvre, dans une relation de cause à effet qui reflète en vérité celle de Scott. Mais ce n'est que vers la moitié de son écrit, quand il se remet à parler de la biographie d'Hoffmann, que Gautier, insensible au mythe pourtant presque unanimement salué

15 *Ibid.*, p. 43.

16 *Id.*

de l'artiste bohème, écrit péremptoirement : « il mena [...] la vie d'un homme et non celle d'un littérateur¹⁷ ».

Gautier aborde ensuite le problème « traductologique ». L'intention est de rendre à Hoffmann son costume national (pour employer l'image vestimentaire proposée par Gautier lui-même). Si, pour le présenter au public français et pour lui permettre de s'acclimater à son nouveau territoire d'Outre-Rhin, un tailleur très chic, M. Loève-Veimars, lui avait confectionné un frac dernier cri, maintenant — nous dit Gautier — c'est le moment de restituer à Hoffmann sa redingote galonnée à la mode allemande. À savoir qu'il est fini le temps puriste des *belles infidèles*, de la traduction en veste satinée et gants immaculés, en faveur d'une traduction gardant l'authenticité du texte de départ, tout exotique et dépayçant soit-il pour le lecteur français. Ce qui n'est pas à considérer comme un défaut de la traduction, mais au contraire, comme une valeur adjointe, comme source d'enrichissement de la langue d'arrivée, comme un processus « dialectique » naturel, de métissage entre deux idiomes et deux cultures. Maintenant que le temps est mûr — continue Gautier — il faut mettre de côté l'Hoffmann francisé de Loève-Veimars en faveur du Hoffmann authentique d'Egmont, dont le critique fait ici l'éloge :

M. Massé Egmont a parfaitement compris son rôle de traducteur et n'a pas cherché à substituer l'esprit qu'il a à celui d'Hoffmann ; il a traduit en conscience le mot sous le mot et dans un système de littéralité scrupuleuse¹⁸.

Et peu importe si dans le texte figurent quelques barbarismes : « J'aime beaucoup mieux un germanisme de style qu'une inexactitude¹⁹ ». On est passé de la francisation à la regermanisation.

Ainsi, au Hoffmann légendaire de Loève-Veimars, exalté par la jeunesse romantique, s'ajoute l'Hoffmann authentique d'Egmont et de Gautier. Paradoxe : l'Hoffmann francisé de Loève-Veimars est l'image de l'écrivain romantique allemand, rêveur et bohème, artiste antibourgeois sans règles, expression d'une créativité libre et fantastique, alors que l'Hoffmann allemand d'Egmont et Gautier fait preuve d'équilibre, de pondération, même de systématisme dans le *modus narrandi*, des caractéristiques qui sembleraient plutôt appartenir à l'esprit et au goût français, et qui justifieraient, selon Gautier, le succès d'Hoffmann en France au-delà de la mystification et des idées reçues qui gravitaient autour de l'écrivain prussien.

Limites et modernité de la réflexion de Gautier

Pierre-Georges Castex explique ainsi la nécessité de cette relecture critique d'Hoffmann en 1836 et en met en évidence les limites :

Ces mises au point portent d'ailleurs la marque de leur temps. Si Egmont et Gautier, en 1836, mettent l'accent, non sur l'ivresse et la fantaisie, mais sur l'équilibre et la maîtrise du conteur allemand, c'est que la mode est passée de la bohème romantique. Des goûts plus calmes ont succédé à la frénésie des Jeunes-

17 *Ibid.*, p. 47.

18 *Ibid.*, p. 49.

19 *Id.*

France ; et le souci de l'œuvre bien faite tend à passer avant celui de l'œuvre inspirée. La réaction est même trop accusée. Gautier, dans son zèle à découvrir la logique interne des contes, néglige d'en rechercher la signification mythique ; Egmont lui-même, en y révélant un « abus de la métaphysique allemande et de la manie de revêtir chaque pensée, chaque sentiment, de formules emblématiques et idéales », méconnaît de parti pris la haute portée que le conteur a voulu conférer à son ésotérisme [...]»²⁰.

En effet Egmont montre des préjugés à l'égard de la *Princesse Brambilla*, du *Pot d'or*, de *Maître Puce*, accusés arbitrairement de jeter « dans l'esprit trop de confusion et d'incertitude²¹ » (alors que ces récits appartiennent davantage à la production féerique qu'à celle fantastique d'Hoffmann et montrent — notamment la *Princesse Brambilla* — une ingénieuse construction du plan). Et Gautier semble avoir oublié le charme de l'extravagance de l'auteur des *Fantasiestücke*, exaltée naguère, ainsi que le côté mythique, la fascination féerique et la prégnance ésotérique et symbolique de son œuvre.

Mais si Gautier néglige ou minimise certains éléments de l'opus hoffmannien, en se concentrant sur l'architecture des contes, fort de sa logique infaillible, il révèle la véritable essence du *fantastique*, selon les définitions qu'en donnera la critique moderne (Castex lui-même, Roger Caillois, Tzvetan Todorov, Irène Bessière) : c'est-à-dire son appui dans la réalité, son côté « réaliste ». D'où le concept de « rupture » dont nous parle Caillois : « [...] dans le fantastique le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables²² » ; il en découle qu'« alors que les contes de fées ont volontiers un dénouement heureux, les récits fantastiques se déroulent dans un climat d'épouvante et se terminent presque inévitablement par un événement sinistre qui provoque la mort, la disparition ou la damnation du héros²³ ». Une « lacération » qui est donnée par la pénétration de l'inexplicable dans le *bic et nunc*, dans le monde dominé par les lois de la physique, mettant en discussion toute vérité acquise, toute certitude scientifique, dans une superposition de plans spatiaux et dimensions temporelles : ce qui crée chez le lecteur un désarroi, un sens d'incertitude, ou, pour employer une expression freudienne, une « inquiétante étrangeté » (*Das Unheimliche*).

À propos des contes d'Hoffmann, Gautier avait parfaitement décrit et anticipé tout cela, synthétisé dans l'expression qu'on a déjà citée, « réalité dans le fantastique ». Pour conclure, on redonne la parole au critique qui nous explique ce concept mieux que quiconque :

Un conte [d'Hoffmann] commence. — Vous voyez un intérieur allemand, plancher de sapin bien frotté au grès, murailles blanches, fenêtres encadrées de houblons,

20 Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, 1951, p. 88.

21 Henry Egmont, « Notice sur la vie et les ouvrages d'Hoffmann », *Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann*, op. cit., t. 1, p. XXX.

22 Roger Caillois, *Images, images...*, 1966, p. 16.

23 *Id.*

un clavecin dans un coin, une table à thé au milieu, tout ce qu'il y a de plus simple et de plus uni au monde ; mais une corde de clavecin se casse toute seule avec un son qui ressemble à un soupir de femme, et la note vibre longtemps dans la caisse émue ; la tranquillité du lecteur est déjà troublée et il prend en défiance cet intérieur si calme et si bon. Hoffmann a beau assurer que cette corde n'est véritablement autre chose qu'une corde trop tendue qui s'est rompue comme cela arrive tous les jours, le lecteur n'en veut rien croire. Cependant l'eau s'échauffe, la bouilloire se met à jargonner et à siffler ; Hoffmann, qui commence à être inquiet lui-même, écoute les fredonnements de la cafetière avec un sérieux si intense, que vous vous dites avec effroi qu'il y a quelque chose là-dessous qui n'est pas naturel et que vous restez dans l'attente de quelque événement extraordinaire : entre une jeune fille blonde et charmante, vêtue de blanc, une fleur dans les cheveux, ou un vieux conseiller aulique avec un habit gris de fer, une coiffure à l'oiseau royal, des bas chinés et des boucles de strass, une figure réjouissante et comique à tout prendre, et vous éprouvez un frisson de terreur comme si vous voyiez apparaître lady Macbeth avec sa lampe, ou entrer le spectre dans *Hamlet* ; en bien regardant cette belle jeune fille, vous découvrez dans ses yeux bleus un reflet vert suspect, la vive rougeur de ses lèvres ne vous paraît guère conciliable avec la pâleur de cire de son col et de ses mains, et au moment où elle ne se croit pas observée, vous voyez frétiller au coin de sa bouche la petite queue de lézard ; le vieux conseiller lui-même a de certaines grimaces ironiques dont on ne peut pas bien se rendre compte ; on se défie de sa bonhomie apparente, l'on forme les plus noires conjectures sur ses occupations nocturnes, et pendant que le digne homme est enfoncé dans la lecture de Puffendorf ou de Grotius, on s' imagine qu'il cherche à pénétrer dans les mystérieuses profondeurs de la cabale et à déchiffrer les pages bariolées du grimoire. Dès lors une terreur étouffante vous met le genou sur la poitrine et ne vous laisse plus respirer jusqu'au bout de l'histoire ; et plus elle 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 fond²⁴.

24 Théophile Gautier, « Les contes d'Hoffmann », *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, op. cit., p. 44-45.

Références

- CAILLOIS, Roger, *Images, images...*, Paris, José Corti, 1966.
- CASTEX, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.
- EGMONT, Henry, « Notice sur la vie et les ouvrages d'Hoffmann », *Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann*, Paris, Perrotin, 1840, t. 1, p. V-XXXI.
- LOVENJOL, Charles Spoelberch de, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, Paris, Charpentier, 2 t., 1887.
- GAUTIER, Théophile, « Les contes d'Hoffmann », *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, Charpentier, 1883, p. 41-50.
- TEICHMANN, Elizabeth, *La fortune d'Hoffmann en France*, Genève, Droz, 1961.



Rencontres vénitiennes : l'héritage esthétique de Gautier¹

CHRISTOPHER BAINS

Artistes ! pendant que [Venise] est encore debout, et dans quelque temps d'ici ce ne sera plus qu'une ruine immense au milieu d'un marais méphitique [...] — allez, copiez-moi toutes ces façades, dessinez ces statues, faites des croquis d'après ces tableaux ; puis, 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 rêve² !

Gautier ne s'est pas empressé d'aller en Italie comme la plupart des romantiques ; il attend l'année 1850 pour se rendre dans ce pays qui, pour des raisons esthétiques, s'avérera devenir pour lui un lieu de pèlerinage. Sans doute, le retard de Gautier s'explique-t-il par un désir d'éviter la recréation d'une certaine conception romantique de l'Italie. Dans *Quand voyager était un art*, Attilio Brilli explique les grandes lignes du voyage romantique :

À la différence des voyageurs du siècle des Lumières, les romantiques sont attirés par le caractère irréductible des différences de milieu, historiques, artistiques, ethniques et culturelles des pays visités, et face à l'horrible, au sublime, au pittoresque du paysage — que privilégie la nouvelle esthétique en opposition au goût de l'uniforme et du général — ce sera leur sentiment qui vibrera, semblable à la harpe éolienne — symbole romantique fameux — et qui sera motif de chant et d'exaltation³.

À travers les descriptions des paysages, des œuvres d'art, de l'architecture, des coutumes des habitants, Gautier notera les détails qui servent à construire un

-
- 1 Cet article reprend des éléments d'analyse tirés de notre manuscrit, *De l'esthétisme au modernisme*, qui paraîtra prochainement aux Éditions Champion. Sauf indication contraire, toutes les traductions dans les notes sont les miennes.
 - 2 Théophile Gautier, « Venise », dans *Landscape français. Italie*, Paris, Louis Janet, 1833. Repris dans Théophile Gautier, *Italia : voyage en Italie*, Paris, Boîte à Documents, 1997 (éd. critique de Marie-Hélène Girard), p. 325. Toute référence à *Italia* renvoie à cette édition.
 - 3 Attilio Brilli, *Quand voyager était un art. Le roman du grand Tour*, 2001, p. 44.

parcours énonciatif de différence. Aussi, la recherche de l'exotisme italien qui débute avec les romantiques reste-t-elle un repère perceptible tout au long des XIX^e et XX^e siècles. Ce trait caractéristique plus ou moins développé constitue le lieu commun du récit de voyage. Mais Gautier rompt nettement avec la représentation de l'*ego* romantique telle qu'elle a pu faire « vibrer » la génération précédente.

L'auteur d'*Italia* n'a pas entrepris une archéologie méticuleuse du passé vénitien : « Les allusions historiques [...] sont rares. [...] Il n'a pas, à la suite de Stendhal et de Musset, tenté de "secouer la poussière des vieilles chroniques, de raviver les souvenirs éteints"⁴ », précise Jean Richter. Aussi Gautier ne se réfugie-t-il pas dans une histoire officielle qu'il trouve déjà trop racontée. Son originalité réside ailleurs.

L'un des rendez-vous manqués de Gautier est la rencontre avec l'Anglais John Ruskin. Contemporains, les deux hommes auraient pu se croiser à Venise⁵ : Ruskin commence son retour en Angleterre en mars 1850, alors que Gautier arrive à Venise début août. Il est fort probable que la prose magistrale de Ruskin et sa mise en valeur du visuel par des croquis détaillés, correspondant à plusieurs de ses descriptions en prose, n'auraient pas déplu à Gautier. Néanmoins, Ruskin s'intéresse davantage à l'architecture de la ville et au mariage de l'Utile et du Beau, à travers sa critique de l'art de la Renaissance notamment. Gautier, pour sa part, s'émerveille devant les tableaux des maîtres, l'artifice et le spectacle qu'offre la ville.

Selon Marie-Hélène Girard, une analogie avec la photographie permet de situer l'écriture de Gautier de manière particulièrement pertinente :

En fait Gautier connaissait assez la photographie pour donner à la métaphore un sens précis, moins superficiel. C'est d'abord, nous semble-t-il, une manière de signifier sa volonté de rompre avec l'écriture des voyageurs romantiques qui se réclamaient plus ou moins explicitement d'une esthétique du sublime. Il entend, lui, cadrer autrement l'image, fixer l'instant et transcrire la réalité dans ce qu'elle a d'immédiat, de familier ou d'inattendu⁶.

L'évolution, dans l'usage de la métaphore photographique, n'est pas un hasard, mais s'inscrit dans la reconsidération du rapport de l'observateur avec l'espace, prenant en compte les innovations technologiques, comme le montre Jonathan Crary⁷. Ainsi les « épreuves photographiques » de Gautier, nous semble-t-il, iraient

4 Jean Richter « Aspects de l'italianisme de Théophile Gautier », *Micromégas*, vol. II, n° 1 (1975), p. 25.

5 Gautier nous dit : « On ne rencontrait que nous dans les églises, dans les galeries, à l'Académie des Beaux-Arts, sur la place Saint-Marc, au palais du doge, à la bibliothèque » (*Italia : voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 261).

6 Marie-Hélène Girard, « Présentation », dans Théophile Gautier, *Italia : voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 3.

7 « Au début du XIX^e siècle, la conception de l'observateur se modifie du tout au tout dans un large éventail de pratiques sociales et de branches du savoir. Pour décrire ce changement, je prendrai principalement pour fil directeur certains appareils d'optique, dont j'examinerai l'importance non pas en fonction du modèle de représentation qu'ils impliquent, mais parce qu'ils constituent le lieu du savoir et d'un pouvoir qui s'exercent directement sur le corps de l'individu » (Jonathan Crary, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, traduit de l'anglais par Frédéric Maurin, 1994, p. 28).

au-delà d'une démarche généralisée visant la *mimêsis*. Nous dirions alors que Gautier confirme ici la multiplicité d'outils optiques qui marque son approche péripatétique de voyageur : « En six semaines, nous avons usé trois lorgnons, abîmé une jumelle, perdu une longue-vue. Jamais personne ne se livra à une pareille débauche d'œil⁸ ». Le regard de Gautier consiste en une appropriation de l'objet à travers la délectation de ses parties composantes, ses couleurs, ses aspects et ses contours. Ce mode de consommation optique transforme le réel en l'esthétique et détourne l'image de toute interprétation du banal.

C'est ainsi que le spectateur entre dans un rapport cérébral avec l'objet, soit une « manipulation esthétique » qui quitte la reproduction mimétique de la chambre noire. Plutôt métonymique, le regard de Gautier s'approprie un détail — architectural, pictural, sculptural, mythique, historique, sociétal, etc. — comme représentation d'un ensemble des valeurs vénitiennes. Apportant une juste valeur de différence — beauté, mystère, charme et surtout dépaysement — le détail renvoie à « l'harmonie vénitienne⁹ », sans pour autant impliquer une signification latente. Par exemple, lorsque Gautier opère le rapprochement entre son regard de critique sur Venise et celui qu'il porte sur un « être chéri » qu'il va quitter pour toujours, il insiste, une fois encore, sur le détail extérieur qui fait la différence :

On le regarde longtemps, fixement, douloureusement, pour bien se graver ses traits dans la mémoire ; on se sature de ses aspects, on l'étudie sous tous ses jours, on remarque ses petits signes particuliers, le grain de beauté près de la bouche, la fossette de la joue ou de la main ; on note les inflexions et les mélodies de sa voix¹⁰.

Ces clichés du détail et les « impressions » provoquées chez l'observateur caractérisent l'esthétisme naissant, anticipant ce que Walter Pater appellera bien plus tard la « critique esthétique¹¹ ».

Louant la justesse de son regard et la perfection de son ton, Henry James a su apprécier l'originalité de Gautier dans ses livres de voyage. Par son style limpide, son traitement des sujets et ses mentions de Gautier dans *Italian Hours*, James fait preuve d'une bonne connaissance d'*Italia*. Mais tout en relevant les traits caractéristiques d'une écriture esthétique dont lui-même subit l'influence¹², James ne resitue pas Gautier dans le contexte qui est le sien, celui de l'esthétisme : il loue, d'une part, le

8 Théophile Gautier, *Italia : voyage en Italie*, op. cit., p. 261.

9 *Ibid.*, p. 263.

10 *Ibid.*, p. 260.

11 Comparons par exemple la citation de Gautier avec le passage suivant : « *Every moment some form grows perfect in hand or in face ; some tone on the hills or the sea is choicer than the rest ; some mood of passion or insight or intellectual excitement is irresistibly real and attractive to us, — for that moment only* » (Walter Pater, *The Renaissance. Three Major Texts*, 1986, p. 219). « À chaque instant une forme donnée atteint la perfection dans la main ou dans la figure ; une tonalité des collines ou de la mer est plus raffinée que les autres ; un accès de passion, une intuition ou une excitation intellectuelle acquièrent une réalité et une séduction irrésistibles pour un instant seulement. »

12 Voir sur ce sujet l'étude de Jonathan Freedman, *Professions of Taste : Henry James, British Aestheticism, and Commodity Culture*, Stanford, Stanford University Press, 1990.

brio et la grâce de la phrase gautiérienne¹³, tout en déplorant, d'autre part, l'aridité morale et philosophique de l'auteur¹⁴. En réalité, l'ambivalence de James met en lumière un des paradoxes inhérents à l'esthétisme, selon lequel c'est par l'extérieur qu'on parvient à cerner l'objet dans son essence.

Aux antipodes de James, Oscar Wilde, dans la préface de *The Picture of Dorian Gray*, s'exalte devant l'esthétisme de Gautier. Dans ce roman célèbre pour son décadentisme, le narrateur donne sans réserve son approbation au poème « Variations sur le Carnaval de Venise¹⁵ » :

How exquisite they were ! As one read them, one seemed to be floating down the green water-ways of the pink and pearl city, seated in a black gondola with silver prow and trailing curtains. The mere lines looked to him like those straight lines of turquoise-blue that follow one as one pushes out to the Lido. The sudden flashes of colour reminded him of the gleam of the opal-and-iris-throated birds that flutter round the tall honeycombed Campanile, or stalk, with such stately grace, through — the dim, dust-stained arcades. Leaning back with half-closed eyes, he kept saying over and over to himself :

“Devant une façade rose,
Sur le marbre d'un escalier.”

The whole of Venice was in those two lines. He remembered the autumn that he had passed there, and a wonderful love that had stirred him to mad, delightful follies. There was romance in every place. But Venice, like Oxford, had kept the background for romance, and, to the true romantic, background was everything, or almost everything¹⁶.

-
- 13 James ne se risque pas à une description de la basilique Saint-Marc ; il préfère renvoyer le lecteur à *Italia* : « *I must not, however, speak of St. Mark's as if I had the pretension of giving a description of it or as if the reader desired one. The reader has been too well served already. [...] Open the Stones of Venice, open Théophile Gautier's Italia, and you will see.* » (Henry James, *Italian Hours. Collected Travel Writings : the Continent*, 1993, p. 294). « Je ne dois pourtant pas parler de la basilique Saint-Marc comme si j'avais la prétention de la décrire ou même comme si le lecteur me demandait de le faire. Le lecteur a déjà été trop bien servi. [...] Ouvrez *The Stones of Venice*, ouvrez *Italia* et vous verrez. »
- 14 « *There is the oddest contrast between his descriptive brio and grace and the feeble note of reflection which from time to time crops through it* » (Henry James, « Théophile Gautier », article de la *Nation* (25 janvier 1872), repris dans *Literary Criticism : French Writers, Other European Writers, The Preface to New York Edition*, 1984, p. 355). « Il y a le contraste le plus singulier entre son brio descriptif et sa grâce, et le ton faible de sa réflexion qui en surgit de temps en temps. »
- 15 Avant même d'aller à Venise, Gautier commence à développer son propre imaginaire vénitien dans le poème « Variations sur le Carnaval de Venise » (1849). L'aspect dominant de ces « avant-impressions » vénitiennes tourne autour de la mise en scène de personnages spectaculaires à la fois littéraires et plastiques. Le bal tient une place privilégiée chez Gautier, lieu du factice et du raffinement, deux conditions préalables de l'esthétique gautiérienne.
- 16 « Comme ils étaient délicieux ! Quand on les lisait, on avait l'impression de flotter le long des verts canaux de la cité de perle et de rose, assis dans une gondole noire à la proue d'argent et aux rideaux trainants. Ces simples vers étaient pour lui comme ces lignes droites, bleu turquoise, qui nous suivent quand on avance en direction du Lido. Les éclairs de couleur soudains lui rappelaient l'éclat des oiseaux à la gorge d'opale et d'iris qui volètent

...

L'incantation religieuse des deux vers de Gautier sert de point de départ à un voyage sensuel et résume poétiquement l'ensemble de l'esthétisme que représente Venise pour le narrateur, « *The whole of Venice was in those two lines* ». À partir de ce souvenir littéraire, le narrateur se complaît dans l'évocation hypnotique d'une sensualité et des sentiments antérieurs qui ressurgissent dans le présent « *a wonderful love that had stirred him to mad, delightful follies* ». À la différence de Henry James, qui ne peut voir de moralité dans un art purement extérieur, Wilde ne peut envisager l'immoralité dans un esthétisme grâce auquel le cadre et l'essence du lieu ne font qu'un. Gautier anticipe les esthètes tels Wilde, Barres, Gide et Bourget qui préfèrent le charme de la population italienne et l'enchantement des lieux au sublime et au lyrisme romantiques¹⁷.

L'extériorité vénitienne

Écrire Venise, c'est alors rendre compte des choses, des matières et des aspects d'un point de vue extérieur. Cette manifestation textuelle qu'on appelle « extériorité » — style particulier, mode d'écriture avec ses propres règles — nous aide à situer Gautier au sein de la série des grands voyageurs du XIX^e siècle¹⁸. Venise pour Gautier est vivante et respire ; nous sommes loin de la « ville bibelot¹⁹ » décrite par Zola. Les propos sur Saint-Marc rapportent les impressions « d'éblouissement et de vertige²⁰ » d'« une caverne d'or incrustée de pierreries, splendide et sombre, à la fois étincelante et mystérieuse²¹ ». De même, le Grand Canal est évoqué pour son « spectacle si beau, si bizarre et si féérique²² ». Les Vénitiens eux-mêmes ne sont pas rendus avec moins de couleur ; en effet, Gautier est constamment fasciné par la physionomie du peuple et par leurs costumes²³. Aussi le narrateur affirme-t-il avoir

autour du campanile aux rayons de miel, ou qui déambulent, avec une grâce si altière, le long des arcades sombres et poussiéreuses. Penché en arrière, les yeux mi-clos, il se répétait encore et encore : *Devant une façade rose / Sur le marbre d'un escalier*. Venise était toute entière dans ces deux vers. Il se remémorait l'automne qu'il avait passé là-bas, et un amour merveilleux qui avait éveillé en lui des folies délicieuses. La romance était partout. Mais Venise, comme Oxford, avait réservé l'environnement à la romance, et pour le vrai romantique l'environnement était tout, ou presque tout » (Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray. The Collected Works of Oscar Wilde*, 1993, vol. XII, p. 265).

17 Pierre Milza remarque cet intérêt de l'Italie pour les esthètes : « Les esthètes, de Barrès à Gide et à Bourget [...] répandent dans le public l'image d'un pays d'enchantement, où rien ne vient altérer le plaisir du voyageur » (*Français et Italiens à la fin du XIX^e siècle : aux origines du rapprochement franco-italien de 1900-1902*, 1981, p. 355).

18 Byron, Shelley, Fenimore Cooper, George Sand, James et Ruskin parmi d'autres.

19 *Italies : anthologie des voyageurs français aux XVIII^e et XIX^e siècles*, édition établie par Yves Hersant, 1988, p. 372.

20 Théophile Gautier, *Italia : voyage en Italie*, op. cit., p. 111.

21 *Ibid.*, p. 110.

22 *Ibid.*, p. 131.

23 Comme le marchand de friture : « Le friturier, qu'on nous pardonne ce néologisme nécessaire dans un voyage en Italie, est un grand et gros gaillard pansu, joufflu, espèce d'Hercule obèse, type de Palforio, aux joues écarlates, au nez de perroquet, aux oreilles ornées de boucles, aux luisants cheveux noirs frisés par petites mèches, comme de la peau d'Astracan » (Théophile Gautier, *Italia : voyage en Italie*, op. cit., p. 148).

fait « en conscience notre métier de voyageur²⁴ », ce dernier consistant à raconter une expérience personnelle, mais toujours visuelle, de Venise : le regard porte sur l'extérieur des objets, des tableaux, de l'architecture :

En lisant les récits des voyageurs, il nous est arrivé de souhaiter des détails plus précis, plus familiers, plus tracés sur le vif, des remarques plus circonstanciées sur ces mille petites différences qui avertissent qu'on a changé de pays [...]²⁵.

Les termes *détails, précis, familier, circonstanciés, petites différences* témoignent de la priorité accordée à l'analyse du monde extérieur. Le narrateur est à la recherche du détail réel conforme ou non à son « architecture intérieure ». Cette dialectique obligée entre l'intérieur et l'extérieur dans la création littéraire favorise chez Gautier le tangible et le visible. Ce regard n'entend cependant pas être objectif, mais maintenir une distance esthétique avec l'objet décrit²⁶.

Dans les récits de voyage, la primauté de cette interaction de l'auteur avec la réalité rend inévitable la mise en scène de l'auteur par lui-même. Les « notes de voyage » révèlent le parcours du narrateur :

Nous ne sommes pas de ceux dont la joie ou la tristesse importe au monde, et si nous usons quelquefois de notre personnalité dans ces notes de voyage, c'est comme moyen de transition et pour éviter des embarras de formes ; et puis il n'est pas sans intérêt de mêler à la Venise du rêve la Venise de la réalité²⁷.

Cette métalepse reste ici formelle, suivant les conventions de genre du récit de voyage qui régissent le point de vue narratif. La présence de la personne / personnalité de l'auteur se limite souvent ainsi dans *Italia* à des commentaires métadiscursifs sur le statut du texte, ou peut être assimilée à des « moyens » formels tels que la transition, la conclusion, le développement, la mise en scène, etc.

Le déploiement d'un réseau intertextuel renvoie, une fois encore, à une réalité extérieure à l'auteur de récit de voyages. Il s'agit ici d'un interlude « fantastique » :

Un maigre chien noir, qui jaillit subitement de l'ombre comme un diable d'un joujou à surprise, se mit en nous voyant à pousser des aboiements furieux et plaintifs, comme déshabitué de l'aspect de l'homme. Il nous suivit quelque temps, traçant autour de nous des lacets à la façon du barbet dans la promenade de Faust et de Wagner. Mais le regardant fixement, nous lui dîmes comme Goethe : « Animal immonde tu as beau brailler et ouvrir ta gueule, tu n'avaleras jamais notre monade ». Ce discours parût l'étonner, et, se voyant découvert, il disparut en poussant un hurlement douloureux. Était-ce un chien, était-ce une larve ? C'est un point que nous aimons mieux laisser dans un vague prudent²⁸.

24 *Ibid.*, p. 261.

25 *Ibid.*, p. 262.

26 Rodolphe Christin avance l'idée d'une rupture entre l'attitude esthétique et la description : « Mais si l'attitude esthétique s'ancre dans la distanciation pour provoquer ensuite un état fusionnel, la description, elle, exige le maintien d'une ferme différenciation entre le sujet et l'objet » (*L'imaginaire voyageur ou l'expérience exotique*, 2000, p. 65).

27 Théophile Gautier, *Italia : voyage en Italie*, op. cit., p. 138.

28 *Ibid.*, p. 214.

Par l'emploi de références culturelles et de la citation, le « rêve » est ici, paradoxalement, *extériorisé*, puisque Gautier invoque un code fantastique propre aux œuvres artistiques (Goethe, Hoffmann, Wagner, Heine), autrement dit à la tradition esthétique du romantisme allemand. Ainsi la citation fait parler Goethe à la place du narrateur. Il s'agit d'une réflexivité et d'une structuration narrative qui permettent de sortir de l'anecdote personnelle, par le mélange, la juxtaposition et la re-énonciation. Ainsi, l'intertextualité permet au narrateur de rester dans le « vague prudent » du fantastique, et d'éviter le « hurlement douloureux » de son intériorité.

Image et culte

Gautier a toujours souhaité s'exiler, non pas dans l'isolement de la nature ou l'anonymat de la foule, mais dans une expérience esthétique que seules certaines villes pouvaient offrir :

Chaque homme poète ou non, se choisit une ou deux villes, patries idéales qu'il fait habiter par ses rêves, dont il se 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 du nom, un conte lu quand on était tout jeune, la moindre particularité : tout y contribue, tout y apporte sa pierre²⁹.

Il s'agit non pas d'un endroit réel, mais d'un lieu chimérique propice à l'esthétisme, un rêve prémonitoire fondé sur une « architecture intérieure des récits, gravures, une carte de géographie et l'euphonie du nom » ; tous ces éléments représentant une image, qu'elle soit visuelle, narrative ou poétique, susceptible au dépouillement littéraire : « nous ne connaissons encore Venise que par cette image tracée dans la chambre noire du cerveau, image souvent si arrêtée que l'objet même l'efface à peine³⁰ ». Venise est ainsi l'objet d'un retour et d'une initiation pour le poète : retour aux origines d'un art esthétique, initiation à l'expérience personnelle du voyageur. Le littéraire et le plastique trompent le réel, révélant l'existence d'un regard visionnaire opposé à toute espèce de daguerréotype verbal.

Une même mise en valeur de l'image visuelle est en jeu lorsque Gautier se rend à la basilique Saint-Marc, pour y découvrir un vaste lieu de conservation iconographique qu'il qualifie de « livre d'images » :

Près de l'image se trouve le texte : partout montent, descendent, circulent des inscriptions, des légendes, en grec, en latin, des vers léonins, des versets, des sentences, des noms, des monogrammes, échantillons de la calligraphie de tous les pays et de tous les temps ; partout la lettre noire trace ses jambages sur la page d'or, à travers le bariolage de la mosaïque : c'est plutôt encore le temple du Verbe que l'église de Saint-Marc, un temple intellectuel qui, sans se soucier

29 *Ibid.*, p. 78.

30 *Id.*

d'aucun ordre d'architecture, se bâtit avec des versets de la vieille et de la nouvelle foi, et trouve son ornementation dans l'exposé de sa doctrine³¹.

Le mouvement ici n'est pas autour de la signification, mais autour de l'expression purement « plastique » du signifiant. L'exégèse de Gautier devient l'iconographie pure, où l'image s'appréhende sans aucun recours cette fois à une lecture symbolique ou herméneutique. Ce « temple intellectuel » — qui pourrait annoncer la poétique des *Calligrammes* (1918), ce mode de signification par le maniement du mot en image — perd ici toute signification spirituelle pour le poète. Les phrases en langues étrangères restent des images « pures », sans démarche heuristique cherchant à déchiffrer « des sentences, des noms, des monogrammes, échantillons de la calligraphie de tous les pays et de tous les temps ». Ce « temple du Verbe » est en réalité de « la jonglerie pure », puisque texte et icône produisent une multiplicité d'images visuelles qui trouvent leur « ornementation dans l'exposé de [la] doctrine ». L'une et l'autre se révèlent *a fortiori* inséparables pour un Gautier exalté par les belles images.

De manière générale, la description de l'intérieur de Saint-Marc montre un procédé qui, tout en reconnaissant l'existence d'un représenté, détourne l'image de sa signification pour l'idolâtrer dans son extériorité. Le représenté n'est exposé que dans sa beauté extérieure, mise en évidence ici dans la description du Messie :

La coupole représente Jésus-Christ dans sa gloire, entouré d'une grande roue de tête et d'ailes disposées en cercle. Cela reluit, palpète, papillote, flamboie et tourbillonne étrangement : anges, archanges, trônes, dominations, vertus, puissances, principautés, chérubins, séraphins, entassent leurs têtes oblongues, entre-croisent leurs ailerons diaprés de manière à former comme une immense rosace de tapis turc³².

En raison des effets de lumière et leur représentation poétique, l'image du Christ tourne au spectacle éblouissant et procède à la transformation de ce haut lieu de pèlerinage catholique en un « temple incohérent où le païen retrouverait l'autel de Neptune³³ ». La seule concession à l'égard du catholicisme survient alors dans la description d'un « petit groupe de fidèles » ou des « dévots isolés », mais cette évocation montre l'importance que Gautier voue au culte de l'image ; la religion atteint sa signification dans l'esthétique :

Il y en a aussi de jeunes dont la ferveur n'est pas moindre, qui baisent le pied des statues, promènent leurs mains sur les images en traçant une croix, et recueillent avec leurs lèvres les atomes de sainteté ramassés par leurs doigts, respectables puérilités, enfantillages de foi vive, dont on peut sourire, mais qui attendrissent. Il y a de ces images des marbres les plus durs, de ceux qui font rebrousser le ciseau du sculpteur, usées et fondues comme de la cire sous l'ardeur et la persistance de ces baisers³⁴ !

31 *Ibid.*, p. 111.

32 *Ibid.*, p. 108.

33 *Ibid.*, p. 93.

34 *Ibid.*, p. 115.

Bien d'autres aspects restent encore à parcourir sur la posture de Gautier devant le signe artistique et littéraire. Néanmoins, nous espérons que la lecture de Gautier que nous proposons permet ici de suggérer quelques éléments de réponse. Ainsi les formes extérieures vénitiennes s'inscrivent pleinement dans un esthétisme naissant, dans la mise en valeur des formes, qui réifient le lieu à travers tous les aspects de ses valeurs symboliques. La mise en évidence de l'extérieur ne peut se faire sans passer inversement par une atténuation, voire même une négation du contenu sémantique, moral ou autre. Cette remise en cause situe donc l'écrivain au cœur d'une nouvelle problématique d'énonciation vis-à-vis du monde extérieur, en tant que marque de sa propre pauvreté ontologique. Il s'agit en réalité d'une prise de position discursive, esthétique, et finalement éthique, qui se manifeste par des modalités techniques diverses. Le désengagement apparent de l'auteur du texte touche alors au cœur du paradoxe kantien du « plaisir désintéressé », dans lequel cette assimilation de la forme et du fond, de l'utilité et du plaisir, de l'artifice et du naturel, suggère la primauté des images dans l'imaginaire gautiérien, et annonce l'acceptation de l'image en tant que telle.

Références

- Italies : anthologie des voyageurs français aux XVIII^e et XIX^e siècles*, édition établie par Yves Hersant, Paris, Laffont (Bouquins), 1988.
- BRILLI, Attilio, *Quand voyager était un art. Le roman du grand Tour*, traduit de l'italien par Marie José Tramuta, Paris, Gérard Monfort, 2001.
- CRARY, Jonathan, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, texte traduit par Frédéric Maurin, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1994.
- CHRISTIN, Rodolphe, *L'imaginaire voyageur ou l'expérience exotique*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- GAUTIER, Théophile, *Italia : voyage en Italie*, Paris, Boîte à Documents, 1997 (éd. critique de Marie-Hélène Girard).
- JAMES, Henry, *Literary Criticism : French Writers, Other European Writers, The Preface to New York Edition*, New York, The Library of America, 1984.
- , *Italian Hours. Collected Travel Writings : the Continent*, New York, The Library of America, 1993.
- MILZA, Pierre, *Français et Italiens à la fin du XIX^e siècle : aux origines du rapprochement franco-italien de 1900-1902*, Paris, École française de Rome, 1981.
- PATER, Walter, *The Renaissance. Three Majors Texts*, New York, New York University Press, 1986.
- RICHTER, Jean, « Aspects de l'italianisme de Théophile Gautier », *Micromégas*, vol. II, n° 1 (1975), p. 21-33.
- WILDE, Oscar, *The Picture of Dorian Gray. The Collected Works of Oscar Wilde*, London, Routledge, 1993, vol. XII (éd. Stuart Mason).



Pour une esthétique de la désinvolture : *Jean et Jeannette, Le petit chien de la marquise*, ou le goût du joli chez Théophile Gautier

CATHERINE THOMAS-RIPAULT

Le *petit chien de la marquise*, *Jean et Jeannette* : deux titres aux connotations un peu surannées, que l'on attribuerait volontiers à quelque petit auteur de l'Ancien Régime, ou au Musset des *Proverbes*. Cette nouvelle et ce roman, dont les intrigues se déroulent au XVIII^e siècle, appartiennent pourtant bien à Théophile Gautier et constituent, en marge de ses écrits reconnus comme proprement romantiques, une veine plus ludique de son œuvre romanesque. Annoncées par l'auteur lui-même comme de simples divertissements littéraires, ces petites histoires sans prétention, à peu près oubliées aujourd'hui, s'inscrivent dans un mouvement de redécouverte du passé qui gagne l'ensemble de la société française à partir des années 1830. Comme de nombreux écrivains de son temps, Gautier s'amuse à s'immerger, en quelques tableaux couleur pastel, dans un siècle pittoresque que l'on imagine alors essentiellement gai, spirituel, festif. S'il n'est pas vain de s'attarder, pour une meilleure connaissance de l'art de l'écrivain, sur la façon dont il restitue le passé et sur les thèmes qu'il choisit de privilégier, nous verrons pourtant dans ces récits bien plus qu'une simple concession faite à la mode du temps. Ils sont en effet révélateurs d'options littéraires chères à l'auteur, que nous retrouvons dans l'ensemble de sa production romanesque, et qui font encore la saveur des textes gautiéristes pour le lecteur moderne.

Sous la monarchie de Juillet et jusque tard sous le Second Empire, le XVIII^e siècle suscite un véritable engouement auprès du public et de nombreux écrivains. Conçu comme le siècle de l'élégance, du libertinage et des plaisirs, il renaît sous les traits d'un univers brillant, propice à l'évasion, véritable délassément pour la pensée en ces périodes de désenchantement. Des images colorées et pailletées, récurrentes dans les nombreuses représentations littéraires ou picturales du passé, tracent les contours d'un monde tout en légèreté qui offre un contraste vivifiant et jubilatoire avec la société morne et grise, dominée par des valeurs bourgeoises, empreinte d'esprit de sérieux, que déplorent bon nombre d'écrivains devenus hostiles à leur propre siècle.

Paru en décembre 1836 dans *Le Figaro*, *Le petit chien de la marquise* fait partie des premiers textes qui contribuent à mettre en place le mythe d'un siècle de grâces et d'insouciance, qui séduit alors bien des esprits et connaît aussitôt un très large succès. Dans cette nouvelle, la frivolité du sujet n'a d'égal que la désinvolture avec laquelle le narrateur mène l'intrigue : quoi de plus futile en effet que l'histoire de l'insouciant Eliante accordant son amour au duc Alcintor sous couvert qu'il lui rapporte le joli petit chien d'une rivale ? *Jean et Jeannette*, paru en 1850 dans *La Presse*, propose une intrigue qui, pour être plus étoffée, reste tout aussi légère : en proie à l'ennui, la marquise de Champrosé et le vicomte de Candale décident sans se connaître de se déguiser respectivement en grisette et en bourgeois et, se rencontrant sous leurs fausses identités au cours d'un bal, cèdent à la grâce d'un amour débarrassé des conventions sociales. Dans ces petits récits au rythme enlevé, il importe de ne pas alourdir l'intrigue par des personnalités complexes, des réflexions profondes ou des destins compliqués. Seules importent la vivacité de l'ensemble et l'évocation d'une société brillante et pittoresque. L'histoire apparaît ainsi comme le prétexte à la comédie sociale d'un temps fait d'insouciance et de gaieté, joyeux tourbillon de plaisirs qui ne laisse nulle place à l'ennui. Gautier s'attarde sur le mode de vie des libertins, leurs habitudes et leurs toquades, les petits dîners et les petites maisons, les décors luxueux et les parures improbables, s'attachant à restituer, en de véritables petits tableaux de genre, tout le pétilllement et la grâce qu'il imagine être ceux de la vie quotidienne sous l'Ancien Régime. Hommes à bonnes fortunes, belles marquises, comédiennes peu vertueuses et petits abbés de cour peuplent cet univers festif dont ils assurent le pittoresque et garantissent le dépaysement. Et si ces personnages semblent tous dominés par une vanité sans borne, c'est pour mieux se fondre dans cette société qui cultive sa futilité comme une marque de bon ton.

Jean et Jeannette diffère quelque peu du style adopté dans *Le petit chien de la marquise* : le roman insiste sur la naissance d'un amour sincère au sein d'un cadre champêtre, tandis que la nouvelle met davantage l'accent sur un amour-goût, dépendant de la mode plus que des sentiments, qui fait le propre des récits libertins. Pourtant les deux récits renvoient au même monde festif et spirituel, aux mêmes mœurs et aux mêmes habitudes sociales, et accordent la même place aux détails futiles. Actions et personnages sont avant tout déterminés par le souci de rappeler un mode de vie propre aux mondains du XVIII^e siècle, et Théophile Gautier semble avoir eu surtout pour ambition de restituer un style et un univers particuliers, longtemps rejetés comme trop artificiels, trop raffinés, trop précieux : ainsi apostrophe-t-il son lecteur à la fin du *Petit chien de la marquise* :

Lecteur grave et morose, pardonne ce précieux entortillage à quelqu'un qui se souvient peut-être trop d'avoir lu *Angola* et le *Grelot*, et dont la seule prétention a été de donner l'idée d'un style et d'une manière tout à fait tombés dans l'oubli¹.

Style de vie, personnages et décors trouvent en partie leurs modèles dans les mémoires et les correspondances du XVIII^e siècle : édités et réédités tout au long du XIX^e siècle, dès le Premier Empire, ces écrits à forte empreinte autobiographique

1 Théophile Gautier, *Le petit chien de la marquise*, 1979, p. 251.

fascinent les écrivains, qui retrouvent dans ces textes l'atmosphère d'un monde tout entier disparu. Ils fournissent des indications authentiques, ou prétendues telles, sur la société d'autrefois, et constituent un véritable répertoire d'anecdotes, de types sociaux et de détails intimes repris dans les biographies ou les œuvres fictives du XIX^e siècle consacrées au passé proche. Le duc de Lauzun, dont les mémoires furent publiés en 1822, puis à nouveau en 1858, le duc de Richelieu qui fit paraître les siens dès la fin du XVIII^e siècle (ils sont encore publiés en 1858 dans la *Bibliothèque des mémoires relatifs à l'histoire de France*), ou encore le prince de Ligne, connu à la fois pour sa correspondance et ses mémoires, plusieurs fois réédités², représentent ainsi les modèles vivants des parfaits hommes à bonnes fortunes qui, par la liberté de leurs mœurs et l'extrême distinction de leur mise, à la fois séduisent et amusent les écrivains du XIX^e siècle. Les célèbres comédiennes Sophie Arnould et la Guimard font également partie de ces figures historiques qui viennent peupler le monde romanesque d'un XVIII^e siècle revisité. Enfin le personnage du petit abbé de cour, figure incontournable dans un roman qui se déroule au siècle de Louis XV pour donner le ton de l'époque, trouve en grande partie son origine dans les personnes de l'abbé Galiani, connu grâce à sa correspondance³ et par les divers mémoires du temps qui colportent ses bons mots, ou de l'abbé de Bernis, protégé de madame de Pompadour, « poète galant, bien joufflu, bien frais, bien poupin, et qui [...] amusait de ses jolis vers les joyeux soupers de Paris⁴ », selon son contemporain Marmontel.

À ces témoignages authentiques, qui constituent la source privilégiée des biographies ou œuvres à caractère historique, s'ajoutent les romans qui contribuent, dès le XVIII^e siècle, à ériger la société libertine en mythe littéraire. Ces œuvres offrent en effet elles-mêmes une image toute conventionnelle et stéréotypée des mœurs et de la société sous la Régence et Louis XV : elles regorgent en particulier de clichés sur la facilité et la joie de vivre du siècle, et comportent des figures récurrentes et pittoresques. Pour R. Trousson, « il [le romancier libertin] s'occupe moins de décrire une société que de transmettre l'image que cette société prétend projeter d'elle-même⁵ », et les personnages de ces romans « rappellent les figures tôt légendaires d'une Régence qui n'a pas tardé à sécréter son propre mythe de la contestation morale et des amours faciles⁶ ». C'est dire si les romanciers du XIX^e siècle trouvent dans ces écrits la matière toute prête à l'élaboration d'un passé apte à les distraire de la lourdeur des temps modernes. Ainsi, dans leur restitution du XVIII^e siècle, les écrivains du XIX^e reprennent-ils volontiers des images héritées de l'autoreprésentation du siècle même qu'ils considèrent.

Dans *Le petit chien de la marquise* et *Jean et Jeannette*, Gautier puise gaîment dans cette manne littéraire pour en ressortir les clichés les plus significatifs. Le

2 Sa correspondance et ses pensées sont publiées en 1809 par la baronne Staël-Holstein (encore éditées en 1859 dans la *Bibliothèque des mémoires relatifs à l'histoire de France*) ; ses mémoires parurent dès 1814 puis furent réédités en 1827, et en 1860 par Albert Lacroix.

3 En 1818, chez J.-G. Dentu. Les lettres de l'abbé Galiani étaient également connues grâce à la publication des *Mémoires et correspondance de Madame d'Epinay*, parus en 1818 et édités à nouveau en 1855 par Didier.

4 Jean-François Marmontel, *Mémoires de Marmontel*, 1967, t. 2, p. 42.

5 Raymond Trousson, « Préface », *Romans libertins du XVIII^e siècle*, 1993, p. XXXII.

6 *Ibid.*, p. XXXIV.

personnage d'Alcindor, dans *Le petit chien de la marquise*, ou celui du vicomte de Candale, dans *Jean et Jeannette*, sont les types mêmes de l'homme à bonnes fortunes, tel que nous le trouvons parfaitement défini dans les mémoires du passé ou dans les romans libertins. Gautier n'hésite d'ailleurs pas à les placer sur le même plan que le personnage de Versac, l'un des plus parfaits petits maîtres de la littérature du XVIII^e siècle, dont les actions sont rapportées comme s'il vivait aux côtés des héros, et partageait le même univers romanesque qu'eux. C'est ainsi que dans *Le petit chien de la marquise*, il est le grand rival d'Alcindor, celui qui « avait eu madame Eliante avant lui, et même, disait-on, le premier⁷ ». La comtesse Eliante et la marquise de Champrosé, se levant et se couchant tard, accordant à leur toilette l'essentiel de leur temps et ne manquant jamais un bal à l'Opéra, présentent pour leur part les attitudes stéréotypées des jeunes mondaines décrites dans les romans et dans les mémoires du XVIII^e siècle. Et l'indispensable petit abbé de cour représente à merveille, dans les deux récits, tout l'esprit, la gaieté et la grâce aimable de la société d'autrefois : dans *Jean et Jeannette*, il n'a pour rôle que de rendre le lever de la marquise plus pittoresque et d'amuser le lecteur par son agitation perpétuelle :

Dans sa joie, il heurte les meubles, renverse les porcelaines, gêne les femmes, fait japper le petit chien et glapir le sapajou effrayés de sa turbulence ; il jette au loin le malencontreux cornet, qu'il appelle l'éteignoir des grâces, et va se placer au bon point pour détailler les charmes de la marquise⁸.

Nous retrouvons là une figure obligée des romans libertins, telle que nous pouvons l'apercevoir par exemple dans la *Bibliothèque des petits maîtres*, s'affairer auprès des dames, « leur parler mystérieusement à l'oreille, rire à outrance, les agacer, et se faire donner des coups d'éventail sur les doigts⁹ ».

L'imprégnation des textes du XVIII^e siècle semble ainsi se faire, chez Gautier, de façon presque inconsciente : pénétré de ses lectures, entraîné par l'engouement de son époque en faveur du passé, l'auteur rédige des récits où se mêlent divers souvenirs littéraires et l'influence de parutions contemporaines. Certains détails prouvent pourtant des emprunts plus précis, et témoignent d'une bonne connaissance des textes de l'époque retrouvée. Des passages peuvent en particulier être rapprochés d'*Angola*, ouvertement présenté comme intertexte littéraire. Ils concernent principalement des détails renvoyant à un art de vivre et contribuent ainsi à assurer la couleur temporelle du récit de Gautier : ainsi dans *Angola*, La Morlière nous apprend que les équipages à la mode se devaient d'avoir un cocher « énorme » et des laquais ayant tous « l'air insolent, selon les règles¹⁰ » ; Gautier ne l'oublie pas pour décrire la diligence du duc Alcindor :

L'équipage du duc était du meilleur goût et conforme au dernier patron à la mode : cocher énorme, bourgeonné, [...] ; des laquais à la mine convenablement

7 Théophile Gautier, *Le petit chien de la marquise*, op. cit., p. 240.

8 Théophile Gautier, *Jean et Jeannette*, 1979, p. 173-174.

9 François-Charles Gaudet, *Bibliothèque des petits maîtres ou Mémoires pour servir à l'histoire du bon ton et de l'extrême bonne compagnie (1741)*, 1762, p. 44.

10 La Morlière, *Angola*, texte établi, présenté et annoté par Raymond Trousson, dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 385.

insolente, portant des torches de cire, deux devant et trois derrière, le tout dans les règles les plus étroites¹¹.

Et si *Angola* n'est pas nommé dans *Jean et Jeannette*, certains passages du roman montrent pourtant que Gautier s'est directement inspiré de cet ouvrage ; nous donnerons pour exemple représentatif de ces emprunts la description du « vis-à-vis », incarnant à lui seul tout un art de vivre. Voici le passage d'*Angola* :

L'attitude où un homme et une femme se trouvaient nécessairement dans ces sortes d'équipages avait je ne sais quoi de voluptueux qui rendait l'un plus entreprenant et l'autre plus facile à vaincre. Les genoux et les jambes se trouvaient enlacés l'un à l'autre ; les visages, vis-à-vis et très près l'un de l'autre, se renvoyaient mutuellement la chaleur de la passion qui les animait. [...] Combien de femmes [...] après avoir résisté aux occasions les plus délicates, étaient venues *échouer déceument* dans un *vis-à-vis*¹² ?

Et dans *Jean et Jeannette*, le narrateur remarque à son tour :

Ce genre de char semble avoir été inventé par l'amour pour la facilité des aveux et des larcins galants ; beaucoup d'amants timides y ont dû au hasard d'un choc un bonheur qu'ils n'eussent pas eu l'audace de demander.

Le pied rencontre le pied, le genou frôle le genou, les mains se touchent, les bouches et les joues viennent au-devant les unes des autres. Pour peu que l'énorme cocher, plus ivre que de coutume, coupe brusquement un ruisseau, peu de vertus sortent d'un vis-à-vis comme elles y sont entrées¹³.

Marivaux est également ouvertement présent dans les deux récits de Gautier, lequel désigne lui-même cette référence au lecteur : le personnage de Justine est ainsi déclaré « femme de chambre modèle, que Monsieur de Marivaux n'eût pas manqué d'introduire dans une de ses comédies sous le nom de Lisette¹⁴ ». Certains dialogues, vifs et spirituels, comme le premier échange entre Jean et Jeannette, rappellent encore, par la brièveté des répliques et les galanteries raffinées, tout le charme du marivaudage.

C'est donc à de véritables pastiches que se livre Gautier dans ces petits tableaux du XVIII^e siècle. Dans les dialogues du *Petit chien de la marquise* ou de *Jean et Jeannette*, nous retrouvons les tournures caractéristiques et des termes privilégiés qui constituent la nouvelle préciosité et le jargon de rigueur dans les romans de ce temps¹⁵. Ces derniers offrent aux écrivains du XIX^e siècle un véritable répertoire de néologismes et autres curiosités littéraires dans lequel ils puisent sans restrictions. Les personnages emploient tous ce langage affété qui fait le charme et la particularité

11 Théophile Gautier, *Le petit chien de la marquise*, *op. cit.*, p. 246-247.

12 La Morlière, *Angola*, dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, texte établi, présenté et annoté par Raymond Trousson, *op. cit.*, p. 405-406.

13 Théophile Gautier, *Jean et Jeannette*, *op. cit.*, p. 202.

14 *Ibid.*, p. 218.

15 Voir en particulier Frédéric Deloffre, *Une préciosité nouvelle, Marivaux et le marivaudage*, Paris, Armand Colin, 1967 ; Carole Dornier, *Le discours de maîtrise du libertin : étude sur l'œuvre de Crébillon fils*, Paris, Klincksieck, 1994 ; Laurent Versini, *Laclos et la tradition. Essai sur les sources et la technique des Liaisons dangereuses*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 345-368.

de la langue de la bonne compagnie du XVIII^e siècle, comme dans ce compliment saturé d'hyperboles et de périphrases galantes :

Incomparable Eliante, vous voyez devant vous le plus humble de vos sujets que le grand désir qu'il avait de déposer ses hommages sur les marches de votre trône a poussé jusqu'à la dure nécessité de se rendre importun¹⁶.

On reconnaît l'emploi de l'adjectif superlatif en *-able*, cher au langage des roués¹⁷, les métaphores précieuses et les gracieuses complications qui caractérisent la nouvelle préciosité au XVIII^e siècle. Les mêmes exagérations se retrouvent dans la bouche de la marquise de *Jean et Jeannette* : que l'abbé lui assure qu'elle n'a pas mauvaise mine, et la marquise lui répond qu'il la « brutalise de compliments », et qu'elle est tout simplement « mourante¹⁸ ». L'emploi récurrent de termes comme « petit », « espèce », le langage hyperbolique, ainsi que l'utilisation si significative du verbe *avoir* pour exprimer une relation amoureuse¹⁹ indiquent encore le pastiche. Une tournure de phrase bien particulière est également fréquemment employée par Gautier dans ces dialogues, et leur confère immédiatement un air très « XVIII^e siècle » : le complément de caractérisation introduit par *de*. Ainsi, Madame de Champrosé lance-t-elle à l'abbé : « Vous êtes d'une barbarie insoutenable²⁰ », et les expressions se multiplient dans *Le petit chien de la marquise*. Lorsque le duc insiste pour la voir : « cela est d'une folie qui ne rime à rien ! » s'exclame la marquise qui se trouve par ailleurs « d'une laideur affreuse²¹ ». Ces différents emplois, dont nous pourrions aisément multiplier les exemples, prouvent une grande familiarité avec les textes libertins du XVIII^e siècle. En outre Gautier ne se contente pas de prêter à ses personnages un langage en accord avec le temps de la fiction : le narrateur prend également à son compte ces tournures de phrases maniérées et précieuses, qui renvoient tout autant à un langage qu'à des habitudes de vie.

Cependant, cette surabondance de termes et d'expressions qui renvoient au style du XVIII^e siècle, tout comme la légèreté du sujet et l'extrême futilité des personnages, indiquent assez que le pastiche est marqué par l'ironie. Dans sa tentative de restitution d'un langage oublié, l'auteur accentue le trait, en un jeu de surenchère qui peut aller jusqu'à la caricature burlesque et au sein duquel réside l'aspect proprement romantique du récit de Gautier : il ne s'agit pas de proposer un simple pastiche, mais de désigner au lecteur qui saurait oublier d'être « grave

16 Théophile Gautier, *Le petit chien de la marquise*, op. cit., p. 232.

17 Voir Laurent Versini, *Laclos et la tradition. Essai sur les sources et la technique des Liaisons dangereuses*, op. cit., p. 346 (inconcevable, incroyable, redoutable, inexprimable, incomparable, sont les plus communs parmi les nombreux déverbaux en *-able* relevés par Versini, et se retrouvent aussi dans *Le petit chien de la marquise* : « ce que je crève de chevaux est incroyable » (op. cit., p. 235), ou *Jean et Jeannette* : « cet incomparable fils de famille mange à même sa légitime » (op. cit., p. 197).

18 Théophile Gautier, *Jean et Jeannette*, op. cit., p. 174.

19 Alcindor « se croyait obligé d'*avoir* la comtesse Eliante parce qu'elle était à la mode, et que naturellement toutes les femmes à la mode reviennent aux hommes en vogue » (Théophile Gautier, *Le petit chien de la marquise*, op. cit., p. 240. Je souligne).

20 Théophile Gautier, *Jean et Jeannette*, op. cit., p. 174.

21 Théophile Gautier, *Le petit chien de la marquise*, op. cit., p. 232.

et morose » les subtilités d'une langue marquée par un maniérisme excessif, ainsi que la légèreté d'une société avant tout imprégnée du désir de se distraire et de se montrer. L'exagération est certes un processus courant dans le langage du XVIII^e siècle, et c'est aussi par là que celui-ci se définit, mais elle est parfois si outrée qu'elle rend sensible le rire de l'auteur et engage le lecteur à garder ses distances par rapport au texte. Le rire est présent, par exemple, lorsque Théophile Gautier nous offre une description détaillée du bichon Fanfreluche. Ce dernier qui, malgré sa petite taille, « offre à l'œil beaucoup de volume²² », se prête particulièrement bien aux descriptions bouffonnes par la disproportion qui existe entre le sujet traité et l'ampleur de l'admiration qu'il provoque. Lorsqu'il entreprend la peinture du petit chien, Gautier n'hésite pas à employer le ton épique :

Pour faire l'éloge de ce bichon merveilleux, il faudrait arracher une plume à l'aile de l'Amour ; la main des Grâces serait seule assez légère pour tracer son portrait ; le crayon de Latour n'aurait rien de trop suave²³.

Métaphores précieuses, périphrases maniérées et grandiloquence créent ainsi un ton héroï-comique qui désigne nettement *Le petit chien de la marquise* comme une parodie. Gautier prend de la distance par rapport à un style qui ne manque pas de l'attirer par ses résonances pittoresques pleines de charme, mais dont il saisit les outrances, et qui l'amuse précisément par ses excès.

En s'adonnant à ces petites histoires rococo²⁴, qui ne prétendent pas davantage qu'à retrouver les grâces un peu mièvres et le charme désuet d'un style oublié, l'écrivain révèle pourtant bien plus qu'un simple goût pour une période donnée et pour un langage bien particulier : il montre qu'il ne répugne pas à s'investir dans des œuvres qui ne valent que pour elles-mêmes et pour les grâces stylistiques qu'elles déploient, se prononçant ainsi en faveur d'une esthétique qui privilégie la fantaisie et le refus de tout dogme et de toute doctrine.

Théophile Gautier n'est pas le seul écrivain de son époque à manifester de l'intérêt pour une littérature qui ne se prend pas au sérieux et qui, plutôt que de se proposer de nobles buts, vise à distraire et à charmer le lecteur. En 1852, le critique Alfred Crampon présente l'écrivain, qui « préféra au vrai le fantasque et l'étrange²⁵ », comme le chef de file d'un mouvement fantaisiste, qu'il assimile pour sa part à une dégénérescence du romantisme et qu'il définit ainsi :

Grotesques, beaux esprits, fantaisistes [...] désignent une même théorie où domine le même ferment d'opposition contre le spiritualisme de l'art ; tous trois signifient la métaphore faisant saillir sur l'idée, la couleur exclusivement locale, l'image à tout prix, une sorte de mascarade à paillettes et à oripeaux écarlates²⁶.

22 *Ibid.*, p. 225.

23 *Ibid.*, p. 224.

24 C'est avec ce sous-titre que parut pour la première fois *Jean et Jeannette*, et c'est également ainsi qu'est qualifié *Omphale* à partir de 1839, date de sa seconde édition.

25 Alfred Crampon, « Les Fantaisistes », *Revue des deux mondes*, 1852, t. 16, p. 583.

26 *Id.*

Si le critique déplore le développement de ce courant, il n'en souligne pas moins l'originalité d'une branche ultime du romantisme qui réclame une plus grande légèreté dans l'art, et oppose à « l'école de la pâleur et des crevés²⁷ » une conception ludique de la littérature. Dès les années 1830, à l'heure où le premier romantisme s'essouffle, un courant artistique s'installe, qui souhaite aller à l'encontre du bon sens et se veut dégagé des contraintes du réel. Le plaisir devient le critère exhibé, avec une forfanterie plus ou moins provocatrice, au nez des lecteurs trop sérieux. La lecture d'ouvrages de romanciers du XVIII^e siècle est alors considérée comme une sorte de délassement, de repos, après les sublimes couleurs de l'idéal romantique. Jules Janin²⁸ manifeste à plusieurs reprises sa lassitude à l'égard des productions contemporaines par le biais d'une profession de foi en faveur de la littérature d'autrefois. Ainsi déclare-t-il dans *Rosette*, petit pastiche des romans libertins, paru en 1832 :

J'aime assez les romans, ils allègent la vie heureuse ! Ils sont le rêve éveillé ; — mais parlez-moi des petites histoires d'autrefois, des romans de quelques pages, et non pas de ces inventions sans paix ni trêve, qui exigent un mois de lecture. Il n'y a rien de plus triste ; on s'y perd, on s'y vieillit. [...] Quel dommage que nous ayons perdu le secret des petites histoires amusantes et joviales d'autrefois²⁹ !

Les petits auteurs du XVIII^e siècle, longtemps décriés, sont alors cités comme modèles littéraires par certains écrivains désireux d'échapper aux codes traditionnels de l'époque. C'est ainsi que Jules Janin se réclame de Crébillon dans la préface de *La confession*, roman d'un jeune homme de 1830 :

C'est à l'exemple de cet écrivain qui n'en est pas un que j'ai imaginé de faire un livre çà et là, marchant au hasard, sans passions, sans événements, sans intrigues. [...] [J']ai donc pour premier mérite de n'avoir rien inventé, d'avoir écrit sans plan et au hasard. Ce sera peut-être le seul, mais enfin ce sera toujours un mérite qui ne sera pas perdu pour vous qui en avez su si bon gré à Crébillon³⁰.

Pour Charles Monselet, qui consacre un ouvrage aux petits auteurs dédaignés du passé, ces derniers « ont cette qualité énorme, la vie, qui fait parfois défaut aux grands maîtres³¹ ». Dans un article de 1850, Sainte-Beuve oppose quant à lui l'atmosphère démoralisante de *René* à la lecture vivifiante du roman de Le Sage :

Quand on vient de lire *René* pour la première fois, on est saisi d'une impression profonde et sombre. On croit se reconnaître dans cette nature d'élite et d'exception, si élevée, mais si isolée, et que rien ne rapproche du commun des hommes. [...] Il n'y a rien de plus opposé à *René* que *Gil Blas* : c'est un livre à la fois railleur

27 Les Goncourt rapportent cette expression de Théophile Gautier dans leur *Journal* (« 9 avril 1866 », *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, 1956, t. 7, p. 176).

28 Jacques Landrin a établi tout ce que le mouvement fantaisiste devait à Jules Janin, qui apparaît véritablement comme « l'ancêtre de l'école de la fantaisie » (voir J. Landrin, *Jules Janin, conteur et romancier*, 1978, p. 602).

29 Jules Janin, *Rosette* (1832), 1979, p. 196.

30 Jules Janin, *La confession* (1830), 1861, p. 18.

31 Charles Monselet, *Les originaux du siècle dernier. Les oubliés et les dédaignés*, 1864 [1857], p. 3.

et consolateur, un livre qui nous fait entrer en plein dans le courant de la vie et dans la foule dans nos semblables³².

Si les grands mages du romantisme restent d'incontestables modèles, on s'intéresse à des œuvres d'inspiration plus marginale. Comme Sainte-Beuve compare *Gil Blas* à *René*, Musset, lors d'une conversation avec Alfred de Vigny, affirme la supériorité de *Faublas* sur les *Harmonies* de Lamartine³³, ce qui constitue, pour Franck Lestringant, « le pied de nez des Lumières toujours trop vivaces et plus ardentes que jamais au romantisme solennel et pontifiant³⁴ ».

Le « joli », si significatif de la représentation que les romantiques se font de l'art au XVIII^e siècle, plus reposant et plus mobile que le Beau, n'est plus unanimement méprisé ; il renvoie à une esthétique certes secondaire, mais présentant, par sa fonction de divertissement et son aspect purement ornemental, des qualités de liberté, de gratuité, d'excentricité, particulièrement prisées par les écrivains à partir des années 1830. La composition de petites nouvelles dans le ton des romans du passé s'inscrit dans cette prise de distance par rapport au courant littéraire dominant et dans cette valorisation d'un art marqué par une plus grande fantaisie. Les écrivains épris du XVIII^e siècle revendiquent la légèreté de leur production et font de leur caractère secondaire la marque de leur originalité artistique. Un auteur comme Jules Janin affirme ne rechercher autre chose, dans ses nombreuses œuvres fictives consacrées au XVIII^e siècle, qu'une littérature dite « mineure », qui ne cherche qu'à plaire. C'est toute l'ambition des *Gaîtés champêtres*, parues en 1851, dont l'intrigue se déroule dans un XVIII^e siècle frivole : le roman se présente comme l'« œuvre légère » d'un écrivain « qui ne songe qu'à plaire un instant³⁵ » et qui s'estime heureux « d'être placé au premier rang des écrivains de second ordre³⁶ ».

Nous retrouvons la désinvolture affichée par Théophile Gautier dans ses petites histoires du XVIII^e siècle, et qui révèle des choix esthétiques déterminants. Lassé à la fois de la perfection classique et d'un certain romantisme devenu conventionnel à ses yeux, l'auteur valorise en effet, dans certaines de ses productions, une littérature vigoureuse, colorée, qui fuit le sérieux et fait du caprice de l'écrivain le seul garant de l'œuvre : « moi, je soutiens qu'il faut laisser le champ tout à fait libre à l'auteur, et que la fantaisie doit régner en souveraine³⁷ », proclame ainsi le héros de *Mademoiselle de Maupin*, énonçant certainement l'un des principes esthétiques de l'auteur. Considérant qu'« il est temps d'en finir avec les maladies littéraires [et que] le règne des phthisiques est passé³⁸ », Gautier se montre bien souvent curieux d'une littérature secondaire, qui se développe à l'écart de la littérature conventionnelle,

32 Sainte-Beuve, « *Gil Blas*, par Le Sage » (5 août 1850), *Causeries du lundi*, 1927, t. 2, p. 282-283.

33 « Enfin, je ne sais pas... Ces *Harmonies*... tout cela ne vaut pas *Faublas* » (J. Olivier, *Paris en 1830*, édition d'André Delattre et Marc Dekinger, Paris, Mercure de France, 1951, p. 171. Cité par Franck Lestringant dans *Musset*, 1998, p. 109).

34 Franck Lestringant, *Musset, op. cit.*, p. 109.

35 Jules Janin, *Les gaîtés champêtres*, 1851, vol. I, p. 30.

36 *Ibid.*, p. 35.

37 Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, 1955 [1835], p. 244.

38 Théophile Gautier, *Fortunio et autres nouvelles*, 1977, p. 24.

moins prisée qu'elle sans doute, mais aussi moins rigide et plus originale. Ainsi attire-t-il notre attention sur *Les Grotesques*, ces artistes méconnus du XVII^e siècle qui, « beaucoup moins soucieux de pureté classique que les écrivains de premier ordre, [...] donnent dans leur composition une bien plus large place à la fantaisie, au caprice régnant, à la mode du jour, au jargon de la semaine³⁹ ». Comme les « Grotesques », les écrivains rococos ont su adopter une écriture qui s'émancipe des voies habituelles de l'art pour s'épanouir dans des formes gratuites et irrégulières. Gautier leur sait particulièrement gré de ne proposer à l'art nul autre fin que le plaisir esthétique. Jean Starobinski a montré comment la quasi-absence de signification dans le déploiement de ses formes fait toute la spécificité du rococo, et le distingue en particulier du baroque, dont il est issu :

[C]et allègement du contenu laisse le spectateur en présence d'un superflu décoratif, qui charme ou qui scandalise par sa gratuité. La forme ne communique pas de message, elle se manifeste comme pure dépense⁴⁰.

L'art n'est plus qu'agrément de décor, et il s'en trouve moins solennel, plus libre et plus vivant. Les formes ne désignent qu'elles-mêmes, et l'artiste peut en jouer à son gré, indépendamment de toute considération pratique, ou transcendante : nul ordre supérieur n'est suggéré, le plaisir est la seule valeur recherchée. Ce parti pris ne peut que plaire à celui qui, dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, affirme violemment son rejet de l'utilitarisme et sa volonté de bannir toute visée morale ou sociale de l'art. L'art du passé répond à son goût pour la fantaisie créatrice, encore parfaitement affirmé dans la préface de *Fortunio* où l'auteur insiste sur le caractère inutile de son œuvre et sur la liberté absolue de l'artiste :

Assurément bien des esprits chagrins, embusqués au tournant de quelque feuillet, demandent quel est le sens et le but de ce livre. — Il ne manque pas, en ce siècle de chiffres, de mathématiciens qui diraient, après avoir entendu Athalie : « qu'est-ce que cela prouve ? » — Question beaucoup plus légitime après la lecture de *Fortunio*.

Hélas ! *Fortunio* ne prouve rien, — si ce n'est qu'il vaut mieux être riche que pauvre, quoi qu'en puissent dire Monsieur Casimir Bonjour et tous les poètes qui font des antithèses sur les charmes de la médiocrité⁴¹.

Il y a, certainement, une part de provocation dans ces déclarations, comme il y en a dans les protestations d'adhésion à un style et à un univers romanesque longtemps rejetés et, très souvent encore, considérés avec condescendance, si ce n'est avec mépris. Gautier s'est lui-même moqué de cette mode en faveur du XVIII^e siècle dans *Les Jeunes-France*, où nulle tendance littéraire n'échappe à son ironie. Aussi n'est-il pas question ici d'opérer une équivalence entre l'esthétique du XVIII^e siècle et l'art pour l'art, ni de nier l'attrait majeur de Gautier pour une beauté idéale immuable, bien supérieure à la simple joliesse Pompadour, exprimé dans un certain nombre de ses œuvres, et en particulier dans ses poèmes. Mais ces

39 Théophile Gautier, *Les Grotesques (1844-1845)*, 1993, p. 9-10.

40 Jean Starobinski, *L'invention de la liberté*, 1994, p. 22.

41 Théophile Gautier, *Fortunio et autres nouvelles*, *op. cit.*, p. 23.

deux récits, *a priori* sans conséquences — et justement parce qu'ils ne veulent rien démontrer — sont pleinement révélateurs d'une esthétique propre à l'ensemble de l'œuvre de Gautier : elles affirment, avec une provocation dont la légèreté de l'intrigue ne doit pas voiler la portée, l'entière liberté de l'art et soulignent une fois encore sa gratuité. Ils désignent ainsi la dualité de l'auteur et affirment sa modernité à une époque où une nouvelle génération romantique, plus jeune et plus énergique que la première, prend peu à peu ses distances avec les grands modèles qui ont fait naître le mouvement. Et l'attitude résolument désinvoltée qu'adopte ainsi Gautier n'est pas elle-même sans rappeler l'esthétique rococo, si l'on suit la définition qu'en propose Roger Laufer :

Ce style, qui porta l'esprit français à travers l'Europe, une manière de vivre et de penser entre l'indifférence et l'indignation, l'acceptation et le refus, ce style du sourire et de la désinvolture (c'est-à-dire du désengagement), ou plus précisément de la distanciation ironique, je propose de l'appeler le style rococo⁴².

42 Roger Laufer, *Style rococo, style des Lumières*, 1963, p. 21-22.

Références

- CRAMPON, Alfred, « Les Fantaisistes », *Revue des deux mondes*, t. 1 (1852), p. 582-597.
- GAUDET, François-Charles, *Bibliothèque des petits maîtres ou Mémoires pour servir à l'histoire du bon ton et de l'extrême bonne compagnie (1741)*, au Palais Royal, chez petite Lolo, marchande de galanteries, à la Frivolité, Paris, 1762.
- GAUTIER, Théophile, *Fortunio et autres nouvelles*, introduction et notes d'Anne Bouchard, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977.
- , *Les Grotesques (1844-1845)*, Bassac, Plein Chant, 1993.
- , *Jean et Jeannette. Un trio de romans*, Paris / Genève, Slatkine (Ressources), 1979.
- , *Le petit chien de la marquise. Nouvelles*, Paris / Genève, Slatkine (Ressources), 1979.
- , *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier frères, 1955 [1835] (éd. A. Boschot).
- GONCOURT, Edmond de, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte, Monaco, Imprimerie nationale de Monaco, 22 t., 1956.
- JANIN, Jules, *La confession*, Paris, Lévy, 1861 [1830].
- , *Rosette. Contes fantastiques et contes littéraires*, Paris / Genève, Slatkine (Ressources), 1979.
- , *Les gâtés champêtres*, Paris, Lévy, 2 vol., 1851.
- LANDRIN, Jacques, *Jules Janin*, Paris, Les Belles-Lettres, 1978.
- LA MORLIÈRE, Angola, dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, texte établi, présenté et annoté par Raymond Trousson, Paris, Laffont (Bouquins), 1993, p. 375-483.
- LAUFER, Roger, *Style rococo, style des Lumières*, Paris, Corti, 1963.
- LESTRINGANT, Franck, *Musset*, Paris, Flammarion, 1998.
- MARMONTEL, Jean-François, *Mémoires de Marmontel*, Paris / Genève, Slatkine, 3 t., 1967 [1891].
- MONSELET, Charles, *Les originaux du siècle dernier. Les oubliés et les dédaignés*, Paris, Lévy, 1864 [1857].
- SAINT-BEUVE, Charles Augustin, « *Gil Blas*, par Le Sage » (5 août 1850), *Causeries du lundi*, Paris, Garnier frères, 1927, t. 2, p. 276-293.
- STAROBINSKI, Jean, *L'invention de la liberté*, Genève, Skira, 1994.
- TROUSSON, Raymond, « Préface », *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Laffont (Bouquins), 1993, p. I-LXVIII.



Mélancolie de Théophile Gautier

ALAIN MONTANDON

Pour parler de la mélancolie, trait caractéristique et profond de la personnalité de Théophile Gautier — qui se manifeste avec évidence dans toute l'œuvre —, j'évoquerai d'abord un événement vécu dans sa toute première jeunesse, et qui fut en effet déterminant pour le reste de sa vie. Gautier est né le 30 août 1811 à Tarbes, mais la famille quitte le Bigorre et emménage à Paris en 1814, alors que Théophile a trois ans. L'arrivée à Paris est son plus ancien souvenir et, « chose singulière pour un enfant si jeune, le séjour de la capitale me causa une nostalgie assez intense pour m'amener à des idées de suicide¹ », écrira-t-il. Dans les dernières années de sa vie il évoque encore avec précision le souvenir qu'il avait alors des « montagnes bleues qu'on découvre au bout d'une ruelle » et la difficulté de s'adapter à son nouvel environnement.

Nous ne parlions que patois, et ceux qui s'exprimaient en français « n'étaient pas des nôtres ». Au milieu de la nuit, nous nous éveillions en demandant si l'on n'allait pas bientôt partir et retourner au pays. Aucune friandise ne nous tentait, aucun joujou ne nous amusait. Les tambours et les trompettes ne pouvaient rien sur notre mélancolie. [...] Cette absence nous rendait si triste qu'un matin, après avoir jeté par la fenêtre nos soldats de plomb, notre village allemand aux maisons peinturlurées, et notre violon du rouge le plus vif, nous allions suivre le même chemin pour retrouver plus vite Tarbes, les Gascons et Cagnotte [son chien]².

Il fut rattrapé à temps par la jaquette par Joséphine, la bonne. Voilà un incident dont l'impression ne s'est jamais effacée. En 1867, il écrit encore que, bien qu'ayant passé toute sa vie à Paris (exception faite de ses voyages), il a gardé « un fond méridional ». Aussi le sentiment d'être un étranger en exil dans le monde se combine-t-il avec un déracinement linguistique auquel certains attribuent sa future passion de la lexicographie. Et chaque fois qu'il quittera un lieu pour lui d'une intime poésie, il éprouvera cette même douleur de la séparation. Plusieurs années plus tard, il écrira : « je regardai une dernière fois Constantinople s'effaçant à l'horizon, avec cette indéfinissable mélancolie qui vous serre le cœur lorsqu'on quitte une ville qu'on ne doit probablement plus revoir³ ».

Le souvenir d'enfance (souvenir sans doute raconté, voire construit) indique la douleur d'une séparation, séparation d'une terre maternelle qui plonge ses racines

1 Théophile Gautier, *Portraits contemporains*, 1874, p. 2.

2 *Id.*

3 Théophile Gautier, *Constantinople*, 1894, p. 364.

au plus profond de l'être — plus que l'objet transitionnel perdu (le chien Cagnotte) que l'on essayer de compenser par un substitut qui se révéla être un imposteur :

Un jour, en le caressant, nous sentîmes une couture sur son ventre fortement tendu et ballonné. Nous appelâmes notre bonne. Elle vint, prit des ciseaux, coupa le fil ; et Cagnotte, dépouillé d'une espèce de paletot en peau d'agneau frisée, dont les marchands du Pont-Neuf l'avaient revêtu pour lui donner l'apparence d'un caniche, se révéla dans toute sa misère et sa laideur de chien des rues, sans race ni valeur. Il avait grossi, et ce vêtement étriqué l'étouffait ; débarrassé de cette carapace, il secoua les oreilles, étira ses membres et se mit à gambader joyeusement par la chambre, s'inquiétant peu d'être laid, pourvu qu'il fût à son aise [...]⁴.

Voilà qui peut être également à la source de la tristesse, non seulement de l'objet perdu, mais également de la fallacieuse tromperie des apparences et du jeu des masques, récurrents dans son œuvre. L'expérience de la pension au Lycée Louis-le-Grand ne fera que prolonger le sentiment d'être exilé et prisonnier « comme une hirondelle prise qui ne veut plus manger et meurt⁵ ».

On comprend que l'un des thèmes fondamentaux de son œuvre soit l'appel du soleil pour fuir la monotonie de la grisaille parisienne, la pluie et le froid. Le désir d'être ailleurs a toujours été un motif qui appelle l'image de l'oiseau et des ailes pour s'envoler. L'identification du poète au soleil a d'ailleurs été rappelée par Marc Eigeldinger dans son étude sur « L'image solaire dans la poésie de Gautier⁶ ». Et pourtant l'essence même de la création poétique gautiériste est prise dans un mouvement de va-et-vient, de renversement qui introduit la nuit au cœur du jour, le funeste au sein de la sérénité. Ce renversement des signes, propre au mouvement de l'imagination, est caractéristique de l'imagination mélancolique.

Pourtant, tout semble, dans le pourchas de l'astre blond, relever d'abord d'un arrachement à la grisaille monotone d'un quotidien décevant⁷ pour l'envol vers des espaces d'intensité renouvelée. Rejetant l'ombre, le froid, la dégradation inspiratrice d'images de mort, Gautier n'a de cesse de vitupérer contre la pluie, la brume et les cieus gris qui sont une image de la mort et d'une décomposition insoutenable. Car humidité et ténèbres signent la laideur et, partant, le christianisme également, religion de la mort, des cendres, réduisant la beauté à « un mélange affreusement informe de cendres et d'os » ainsi que le fait l'abbé Sérapiion de *Clarimonde*. La lumière solaire est au contraire garante de la belle forme qu'elle éternise sous ses rayons, ce qui suffit à légitimer cette maladie du bleu dont souffrent tous ceux épris de véritable beauté.

Nous commençons à ressentir les atteintes d'une maladie bizarre à laquelle nous sommes sujet, et que nous appellerons la *maladie du bleu*. Aucune nosographie

4 Théophile Gautier, *Ménagerie intime*, 2008, p. 40.

5 Théophile Gautier, *Portraits contemporains*, op. cit., p. 5.

6 Marc Eigeldinger, « L'image solaire dans la poésie de Gautier », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 72, n° 4 (juillet-août 1972), p. 626-640.

7 « Nul soleil de beauté ne montrait son visage / Au fond du ciel couvert » (Théophile Gautier, *Poésies complètes*, 1970, t. 2, p. 35).

n'en fait mention à notre connaissance. 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 de 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 blancheur⁸.

Fortunio, persuadé que le soleil en France n'est qu'une lumière pâle, sans force, sans vie, sans joie, retourne en Orient — « c'est plus simple ! » — en attendant que la vieille Europe ait trouvé « un nouveau gaz pour remplacer le soleil », car en France : « Il y pleut toujours, et le soleil n'y paraît qu'en gilet de flanelle et en bonnet de coton ; il a l'air d'un vieux bonhomme perclus de rhumatismes⁹. » Là-bas, dans cet Orient fabuleux où la vie barbare est tellement supérieure à la « fausse civilisation¹⁰ », le poète-pacha rêve le pouvoir, l'amour au harem¹¹ et la poésie, dans un pays où les nuits sont plus lumineuses que nos jours¹². Aussi cette maladie du bleu, qu'il appelle aussi nostalgie de l'azur¹³, et qui consiste à se sentir « exilé dans sa propre patrie », n'a-t-elle qu'un seul remède : celui de partir « du côté où vole l'hirondelle¹⁴ », vers le soleil.

Car le soleil est la vie. « À nous la vie, à nous le soleil et l'azur » chante le poète¹⁵. Le soleil y fait chanter les animaux : « Le Midi se déclare déjà par un gai soleil qui tiédit les dalles et fait pépier des centaines d'oiseaux exotiques dans les cages exposées à la devanture¹⁶... ». Les fantômes et les cauchemars s'évanouissent devant une lumière qui redonne aux objets leur netteté, et aux esprits leur lucidité : « La lumière a ce privilège de dissiper le malaise causé » par les visions nocturnes.

8 Théophile Gautier, *Voyage en Algérie*, 1989, p. 21.

9 Théophile Gautier, *Fortunio*, dans *Nouvelles*, 1879, p. 153.

10 « [...] tant la vie barbare est supérieure à notre fausse civilisation » (Théophile Gautier, *Voyage en Égypte*, 1991, p. 98).

11 « [...] nous préférons aussi la coutume loyale d'avoir plusieurs femmes, à celle de n'en avoir qu'une qu'on trompe avec les femmes des autres » (*ibid.*, p. 98).

12 « Une de ces nuits enchantées de l'Orient, plus splendides que nos plus beaux jours, car notre soleil ne vaut pas cette lune » (Théophile Gautier, *Une nuit de Cléopâtre, Contes et récits fantastiques*, 1990, p. 166).

13 « Nous avons éprouvé bien des fois la nostalgie de l'azur, bien des fois nous avons rêvé des pèlerinages "au céleste pays du bleu" qui n'a rien de commun avec la contrée chimérique que Ludwig Tieck désigne sous ce nom ; quelles mornes tristesses s'emparent de certaines âmes quand l'hiver semble vouloir lier le ciel brumeux à la terre boueuse par une trame de pluie, quand l'eau court sous les toits en bouffées blanches, ou ruisselle au long des vitres comme des pleurs au long d'une joue, ceux-là seuls le savent qui ont dans le cœur le sentiment de la lumière ! » (Théophile Gautier, *L'Orient*, 1893, t. 2, p. 338).

14 Théophile Gautier, *Voyage en Algérie*, *op. cit.*, p. 22.

15 Théophile Gautier, *Poésies complètes*, *op. cit.*, t. 2, p. 265.

16 Théophile Gautier, *Constantinople*, *op. cit.*, p. 7.

Smarra, offusqué, s'enfuit en agitant ses ailes membraneuses, « lorsque le jour tire ses flèches d'or dans la chambre par l'interstice des rideaux¹⁷ ».

Le soleil est un plasticien hors pair. Sous sa clarté tout devient précis, net, distinct, acquiert des formes inaltérables, ennemies de la verdure et des végétations mouvantes. Il agit en véritable artiste, mettant sa palette au service de l'œil ébloui. Le soleil est un matérialiste : il donne un contact immédiat avec les choses. Il offre l'image de l'écorce terrestre illuminée et calcinée par le soleil, sans intermédiaire, sans brumes, vapeurs ou verdure. Il donne le réel nu avec cette sensation d'infini, de clarté totale, libérée de toute entrave qu'il aime à retrouver chez Fromentin dans *Un été dans le Sahara*. Le soleil déploie, pour Gautier, l'idéal érotique d'une visibilité infinie, ainsi qu'on peut le voir dans *Le Roi Candaule*. Quel plus beau spectacle que le corps d'une femme caressé par la lumière solaire pour Gautier !

Mais ce soleil tant recherché conduit à une minéralisation thanatique. Sous l'action du soleil, nous découvrons un véritable processus alchimique de transformation qui va dans le sens de la minéralisation, indice de mort¹⁸. Le soleil fige, éternise, minéralise. Bien plus, il brûle et dévore, car à la mesure de son intense lumière répond une chaleur que Gautier qualifie d'étuve dans son *Voyage en Égypte*¹⁹. L'ardeur du soleil établit aussi un abîme entre l'homme et le monde, une distance infranchissable, car si la lumière est au service de la matière, celle-ci se révèle alors dans toute son impénétrabilité, dans son refus du contact. Gautier évoque non sans humour les dalles chauffées à blanc des places et des rues en Espagne, que les « chiens, qui n'ont ni souliers ni *alpargatas* [...] traversent au galop et en poussant des hurlements plaintifs » :

Si vous soulevez le marteau d'une porte, vous vous brûlez les doigts ; vous sentez votre cervelle bouillir dans votre crâne comme une marmite sur le feu ; votre nez se cardinalise, vos mains se gantent de hâle, vous vous évaporez en sueur²⁰.

À cela s'ajoute une uniformité fatigante, parce que tout s'est épuré, est devenu plus abstrait sous le règne de la ligne géométrique et tout a acquis une hallucinante pureté, voire une stérilité par le retrait même de la vie, ce que Gautier appelle « l'ennui lumineux de l'éternel azur, l'indéfinissable accablement des pays chauds²¹ ». Les feux de midi font taire tous les bruits, insufflent le silence, donnant à l'antique cité égyptienne l'aspect d'une ville morte. « La lumière pétille, le soleil darde ses flèches de feu, et le lourd silence des heures brûlantes pèse sur l'atmosphère²². »

Nous aboutissons à une espèce d'« irréalisation » que le schématisme imposé implacablement, cruellement, autoritairement ne cesse de produire paradoxalement.

17 Théophile Gautier, *Jettatura, Contes et récits fantastiques*, op. cit., p. 538.

18 Voir Michel Guiomar, *Esthétique de la Mort*, Paris, José Corti, 1967.

19 « [U]n soleil brûlant dont la chaleur nous enveloppait soudain comme l'atmosphère d'une étuve » (Théophile Gautier, *Voyage en Égypte*, op. cit., p. 37).

20 Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, 1964, p. 175.

21 Théophile Gautier, *Roman de la Momie, Œuvres complètes, Romans, contes et nouvelles*, 2003, t. 5, p. 121.

22 Théophile Gautier, *Voyage en Égypte*, op. cit., p. 104.

Oph [...] semblait endormie sous l'action dévorante d'un soleil de plomb. Il était midi ; une lumière blanche tombait du ciel pâle sur la terre pâmée de chaleur ; le sol brillant de réverbération luisait comme du métal fourbi et l'ombre ne traçait plus au pied des édifices qu'un mince filet bleuâtre, pareil à la ligne d'encre dont un architecte dessine son plan sur le papyrus les maisons, aux murs légèrement inclinés en talus, flamboyaient comme des briques au four [...]»²³.

Rêve et idéalisation ont leur revers : à force d'insistance, la représentation se désincarne. Le visible se révèle néant. L'œil est aveuglé par un soleil incendiaire, ogre, luciférien. Cette férocité et l'agressivité de l'activité solaire se retrouvent déjà dans la rare végétation que Gautier remarque en Algérie :

Tout ce versant, pulvérulent de soleil et de lumière, est obstrué de végétations sauvages et vigoureuses ; les aloès, aux lames de fer-blanc peint, aux lances épanouies comme des chandeliers à plusieurs branches ; les cactus, aux palettes hérissées, aux coudes difformes²⁴...

Le paysage est « dévoré par un âpre soleil²⁵ ». L'action dévorante d'un soleil de plomb si souvent remarquée opère un véritable anéantissement. On entre dans l'éternité :

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 flammes, l'azur du ciel blanchissait de chaleur comme un métal à la fournaise ; une brume ardente et rousse fumait à l'horizon incendié. Pas un nuage ne tranchait sur ce ciel invariable et morne comme l'éternité²⁶.

Le début du *Roman de la Momie* est une longue mise en scène destinée à nous conduire au cœur d'un soleil aveuglant. La vision quasi infernale qui est offerte du paysage égyptien est une propédeutique à la mort. Les escarpements, l'énormité des roches, leur désagrégation active dans un paysage de silence et de mort, grandes brûlures d'éternité, annoncent le renversement des signes, et la présence du soleil noir de l'antique Égypte²⁷.

23 Théophile Gautier, *Roman de la Momie, Œuvres complètes, op. cit.*, t. 5, p. 119.

24 Théophile Gautier, *Voyage en Algérie, op. cit.*, p. 60.

25 Théophile Gautier, *Constantinople, op. cit.*, p. 32.

26 Théophile Gautier, *Une Nuit de Cléopâtre, Romans, contes et nouvelles*, 2002, t. 1, p. 742.

27 « De chaque côté s'élevaient en pentes escarpées des masses énormes de roches calcaires, rugueuses, lépreuses, effritées, fendillées, pulvérulentes, en pleine décomposition sous l'implacable soleil. Ces roches ressemblaient à des ossements de mort calcinés au bûcher, bâillaient l'ennui de l'éternité par leurs lézardes profondes, et imploraient par leurs mille gerçures la goutte d'eau qui ne tombe jamais. Leurs parois montaient presque verticalement à une grande hauteur et déchiraient leurs crêtes irrégulières d'un blanc grisâtre sur un fond de ciel indigo presque noir, comme les créneaux ébréchés d'une gigantesque forteresse en ruine » (Théophile Gautier, *Roman de la Momie, Œuvres complètes, op. cit.*, t. 5, p. 24-25).

La lumière du soleil s'affiche comme autorité castratrice. En Égypte, dans le pays des morts et du soleil les « ophtalmies sont fréquentes et dangereuses » et l'on court le risque « de se réveiller avec un œil vidé²⁸ ».

La quête du voyage aboutit à une mélancolique vision, « désolée de ne pouvoir refléter que du vide alors qu'elle s'était retournée pour contempler l'être » (comme l'a écrit Jackie Pigeaud²⁹). Le voyageur enthousiaste sombre dans la plus intense mélancolie, suivant une logique du trop-plein, d'un trop-plein indigeste et de la perte (ce qui paradoxalement est le même, car tout posséder c'est avoir perdu ce qu'on désirait). Le thème du voyage à Cythère est un exemple de la désillusion qui découle de l'écart entre l'attente poétique et la déception prosaïque.

Sans doute Watteau est-il un peintre mélancolique, et Gautier et les Goncourt ont mis l'accent sur cette profonde mélancolie de l'artiste, qu'Arsène Houssaye, le premier, avait redécouvert. Houssaye décrivait ce monde poétique de la nonchalance et des ondulations, des alanguissements et des coquetteries. « C'est le monde des chercheurs d'amour, c'est le paradis retrouvé, c'est le pays de l'impossible³⁰. » Houssaye met Watteau en parallèle avec Shakespeare, Giorgione, Boccace, la comédie italienne bien sûr, le Tasse, d'Urfé et Molière. Il insiste particulièrement sur la magie de ces « décamérons adorables » (mot à nouveau employé par Gautier dans son analyse du *Voyage à Cythère*), sur l'imagination du peintre anticipant le XVIII^e siècle dans un art qui « fait croire que le mensonge, c'est la vérité³¹ ». Pour le groupe de la rue du Doyenné, Watteau et les peintres du XVIII^e partagent la vision d'un paradis perdu et impossible dont rêvent les poètes, vision commune à ces hommes d'une génération disparue qu'une imagination nostalgique a jetés sur les rivages inconnus, les faisant pénétrer dans un rêve charmant.

Qui n'a pas eu, une fois dans sa vie, le désir de s'embarquer sur cette galère à poupe dorée, à voiles de soie, du *Voyage à Cythère*, de Watteau, vraie conquête de Vénus, poussée par les zéphyrus, sur un azur idéal, vers les lointains nacrés d'une Grèce de fantaisie ? qui n'a revêtu, par la pensée, de gai costume de pèlerin, aisé comme un domino, pimpant comme un habit de berger, qui mêle les rosettes aux coquilles et l'opéra à l'églogue ? qui n'a tendu la main, pour franchir la planche, trait d'union de la barque au rivage, à quelqu'une de ces belles filles en robes flottantes de taffetas, chiffonnées de mille petits plis et glacées de tons impossibles et charmants, et rêvé d'aborder ainsi à l'île fortunée, le bras passé autour d'un de ces corsages de guêpe chuchotant quelque madrigal près d'une joue sur laquelle le fard ne recouvre que les roses de la jeunesse [...] ?³²

Watteau est le magicien d'un rêve propre aux romantiques nostalgiques de l'âge d'or, que ce soit Nerval, Gautier, Houssaye, Banville, etc. Gautier a pris conscience du génie de l'auteur du *Pèlerinage à Cythère* qui, « sous l'apparence d'un caprice sans frein et d'un carnaval perpétuel, est un artiste sérieux ». Watteau est « sérieux », car

28 Théophile Gautier, *Voyage en Égypte*, op. cit., p. 43. Voir aussi p. 75 (« L'œil se vide sans douleur »).

29 Jackie Pigeaud, *De la mélancolie*, 2005, p. 43.

30 Arsène Houssaye, *Galerie du XVIII^e siècle*, 6^e édition, 1858, vol. 5, p. 32.

31 Arsène Houssaye, *Histoire de l'art français au XVIII^e siècle*, 1860, p. 189.

32 Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France*, 1854, t. 6, p. 315.

ses tableaux apparaissent dans une lumière doublement tragique, d'un tragique certes léger et nuancé. La mélancolie de Watteau est d'abord perçue comme inhérente à la perception de la vision d'un monde disparu à jamais. Dans un second temps, Gautier note que cette nostalgie n'est pas le seul fait du spectateur, mais qu'elle est déjà inscrite au cœur du rêve de Watteau, « valétudinaire, mélancolique », qui voyait tout en noir et n'avait de rose que sa palette.

Une telle mélancolie est inscrite dès les premières fantaisies rococos de Gautier, car le monde de la Régence est un monde disparu, qui tombe en ruines, soumis à une entropie essentielle et à une dégradation irrémédiable. Le rêve d'une résurrection du passé permet de mieux souligner la distance et l'abîme entre deux mondes. Après avoir esquissé le portrait d'une femme charmante à la peau blanche, aux cheveux d'un blond cendré et aux prunelles bleues dans *Cafetière*, le récit s'achève sur un mélancolique *nevermore* : « Elle est morte [...] hélas ! [...] Je venais de comprendre qu'il n'y avait plus pour moi de bonheur sur la terre³³ ». Dans *Omphale*, autre rêve naïf de résurrection d'un passé enfoui, « où mes souvenirs de Berquin et de Gessner me créaient un petit monde où tout était rose, bleu de ciel et vert pomme³⁴ » (couleurs fondamentales du monde rococo pour Gautier), la description du style Pompadour se termine ironiquement par la disparition de la tapisserie : « Un Anglais l'avait marchandée ». Ce même Anglais, nous le retrouvons également chez Nerval pour souligner le hiatus Cythère / Cérigo. Quelques années plus tard, en 1852, Gautier fait paraître en feuilleton son récit de voyage *Constantinople* et reprend le thème nervalien dans une étroite parenté spirituelle :

C'est Cérigo, l'ancienne Cythère, l'île des myrtes et des roses, le séjour aimé de Vénus, dont le nom résume les rêves de volupté. Qu'eût dit Watteau avec son embarquement pour Cythère tout bleu et tout rose, en face de cet âpre rivage de roche effritée, découpant ses contours sévères sous un soleil sans ombre et pouvant offrir une caverne à la pénitence des anachorètes, mais non un bocage aux caresses des amants³⁵.

Ainsi, comme dans le poème « Pastel », Watteau devient synonyme d'un rêve évanoui, n'ayant peut-être jamais existé, n'étant plus que le souvenir de temps disparus, de vieux portraits oubliés, de bouquets sans parfum et de pastels effacés dans leurs cadres ovales. La recomposition du souvenir passait pour Nerval par un pèlerinage initiatique à l'île de Cythère dans *Sylvie*, mais c'était un pèlerinage impossible dont l'amère leçon est tirée dans le *Voyage en Orient* : « Poliphile (Francesco Colonna a, comme on sait, thématiqué le voyage à Cythère dans *Hypnérotomachie*), plus sage, a connu la vraie Cythère pour ne l'avoir point visitée, et le véritable amour pour en avoir repoussé l'image mortelle³⁶. » Gautier, lui aussi, remonte dans ses souvenirs, quittant Paris et suivant l'ornière d'un chemin dans une campagne sévère et monotone, avant d'arriver devant le château de ses rêves, fermé par une grille qui marque l'inéluctable frontière :

33 Théophile Gautier, *La cafetière, Contes et récits fantastiques*, op. cit., p. 62-63.

34 Théophile Gautier, *Omphale, Contes et récits fantastiques*, op. cit., p. 69.

35 Théophile Gautier, *Constantinople*, 1894, p. 35.

36 Gérard de Nerval, *Voyage en orient, Œuvres complètes*, 1984, t. 2, p. 237.

Je regardai bien longtemps par la grille
C'était un parc dans le goût de Watteau :
Ormes fluets, ifs noirs, verte charmille
Sentiers peignés et tirés au cordeau.

Je m'en allai l'âme triste et ravie ;
En regardant j'avais compris cela,
Que j'étais près du rêve de ma vie,
Que mon bonheur était enfermé là (*Watteau*³⁷).

Irrémédiablement isolé, le parc / château Watteau est un monde opposé à la réalité.

Dans son *Histoire du romantisme*, Gautier écrit que, dans *René*, Chateaubriand inventa la mélancolie et la passion moderne. Baudelaire souligne un héritage quand il affirme que :

Théophile Gautier a continué d'un côté la grande école de la mélancolie, créée par Chateaubriand. Sa mélancolie est même d'un caractère plus positif, plus charnel, et confinant quelquefois à la tristesse antique. Il y a des poèmes, dans la *Comédie de la Mort* et parmi ceux inspirés par le séjour en Espagne, où se révèlent le vertige et l'horreur du néant. [...] Enfin la prodigieuse symphonie qui s'appelle Ténèbres. Je dis symphonie, parce que ce poème me fait quelquefois penser à Beethoven. Il arrive même à ce poète, accusé de sensualité, de tomber en plein, tant sa mélancolie devient intense, dans la terreur catholique³⁸.

Nul doute que Gautier ne suive dans ses premières œuvres l'*acedia* romantique de ceux qui sont conscients de l'incomplétude de leur destinée, éternels exilés de leur nation et de leur temps comme le fut Chateaubriand selon Starobinski³⁹. À la différence de la nostalgie, où l'on croit toujours possible le retour à une situation passée regrettée, où la conscience effectue un mouvement rétrospectif pour revivre cette situation, la mélancolie est un travail de deuil : elle est le sentiment douloureux d'un passé à tout jamais révolu, l'expérience d'un manque, celui d'une existence passée ou rêvée, impossible et comprise comme telle⁴⁰.

Si nous prenons un exemple parmi les premières poésies, le poème « La Basilique » publié en 1830 montre Théophile en bon romantique, sensible comme ses contemporains à la mélancolie des ruines. Le poème « La Basilique » est cependant plus qu'une simple méditation romantique, car la métaphore architecturale sert de fragile enveloppe à l'angoisse existentielle. Il importe de noter que l'édifice « Aux murs moussus et noircis / Du vieux temps noble relique » est d'abord l'espace d'une rêverie « Où l'âme mélancolique / Flotte en pensers indécis⁴¹ ».

37 Théophile Gautier, *Poésies complètes*, op. cit., t. 2, p. 75.

38 Charles Baudelaire, « Théophile Gautier », *Œuvres complètes*, 1976, vol. II, p. 125-126.

39 Jean Starobinski, *Table d'orientation*, 1989, p. 109.

40 Voir Jean-Claude Fizaine, « Orient et mélancolie dans l'œuvre de Théophile Gautier », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, vol. 12 (1990), p. 399-416.

41 Théophile Gautier, *Poésies complètes*, op. cit., t. 1, p. 34.

Les termes de noblesse et de relique sont une image idéale du moi, mais une image placée à distance⁴², dans l'écart de la perte que creuse le temps au cours irrémédiable. Le poème développe le cours de ces « pensers indécis » qui tournent autour de la fragilité de toutes choses. Les vitraux coloriés sont entourés de losanges de plombs, mais pour un jeu de lumière d'un soleil décadent qui embrase les plafonds de reflets errants, « splendeur tardive où les nuances se décomposent, s'enflamment⁴³ », diorama fantomatique, témoin d'une imagination fiévreuse. Il y a quelque chose qui annoncerait l'esthétique d'un Edgar Poe, que Gautier ne connaît pas encore, avec ces images de décadence, de « bizarrerie », de « fantastique arabe », les sépulcres anciens, les escaliers en dentelles, labyrinthes frêles à l'assaut du ciel, le mélange des espèces, celle du minéral avec le végétal et avec l'animal, l'image de la lampe « qui ne s'éveille qu'au moment où tout dort », celle de l'orage, source d'épouvante, d'un flétrisseur « mal cruel » — autant d'éléments qu'une poétique de la perversité pourrait reprendre à son compte. Mais l'originalité de Gautier réside d'abord dans l'image du vaisseau qui porte le voyage intérieur : le temps est comme une vague qui roule en emportant les pierres les unes après les autres et l'âme flotte sur cette mer « indécise » du vieux temps.

Le mouvement même du voyage est bien signifié tout au long du parcours du poème, depuis le statisme premier, vite animé par le jeu mouvant des reflets, auquel succèdent des vues horizontales (« tout au long de la nef », « chevaliers couchés ») et verticales (svelte des arceaux, escaliers montant vers l'image d'un envol avec aigles et vautours) et le mouvement des lignes, image de la montée, celle de la prière et image de la chute, celle du mur qui s'écroule... Mais le mouvement de ce voyage est circulaire, car la dernière strophe rejoint la première et la répète.

La première partie du voyage avait conduit le lecteur au centre de la basilique, à l'autel, à la lampe qui veille semblable à une étoile d'or, lampe qui symbolise merveilleusement la subjectivité même du poète, son moi intime, le fond même de son activité créatrice et de sa spiritualité⁴⁴. Mais dans cette basilique vide, Dieu n'est qu'un orage d'épouvante et la prière fervente sans efficacité. Car tout s'écroule :

Mais chaque jour qui s'écoule
Ébranle ce vieux vaisseau... (*La Basilique*⁴⁵)

Ce « Mais » vient irrémédiablement mettre un terme au mouvement d'essor et d'espérance : il n'est point de Dieu, point d'espoir.

La vision de la *Melancholia*, la célèbre gravure d'Albert Dürer, a inspiré plus d'une fois l'ami de Nerval et l'image du soleil noir, lui qui exacerbat le solaire

42 Distance qui est peut-être signifiée par le terme même de basilique qui ferait résonner des terres lointaines et byzantines, un certain exotisme subjectif comme le voudraient James F. Hamilton et Sophie Champigny (« *La Basilique* de Théophile Gautier, un voyage psychologique et esthétique », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 31, n° 1-2 (Fall / Winter 2002-2003), p. 27-40).

43 Théophile Gautier, *Rapport sur les progrès de la poésie*, dans *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier, nouvelle édition, s. d., p. 352.

44 Voir Meyers Howard Abrams, *The Mirror and the Lamp*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1953.

45 Théophile Gautier, *Poésies complètes*, op. cit., t. 1, p. 33.

jusqu'à son point de rupture : « une lumière si vive, qu'auprès le soleil eût paru noir⁴⁶ », écrit-il dans le *Roman de la Momie*. Cette image du soleil noir, la part funeste, a été longuement étudiée⁴⁷ chez celui qui passe pour avoir été le premier à l'introduire dans la littérature française⁴⁸. On a pu ainsi noter qu'Octave de Saville, le héros d'*Avatar*, comme Octavien dans *Arria Marcella*, éprouve à Naples la sensation du soleil noir, mais sans que la perception de la lumière soit altérée. « Ce beau soleil si vanté lui avait semblé noir comme celui de la gravure d'Albert Dürer ; la chauve-souris qui porte écrit dans son aile ce mot, *melancholia*, fouettait cet azur étincelant de ses membranes poussiéreuses et voletait entre la lumière et lui⁴⁹ ». L'image du soleil noir apparaît dans *Constantinople*, indépendamment de la gravure de Dürer. C'est à propos du regard des derviches tourneurs, immobilisés dans l'extase de l'infini divin dont la clarté éclipse la lumière solaire : « Leurs yeux fixes contemplaient les splendeurs d'Allah scintillant avec un éclat à faire paraître le soleil noir, sur un embrasement d'aveuglante lumière⁵⁰ ». De même les yeux du sultan mélancolique sont comparables « à des soleils noirs arrêtés dans un ciel de diamant⁵¹ ». Mais également dans les *Roués innocents*, *Avatar*, *Spirite*, tout comme dans le poème « Melancholia » se retrouvent l'image et le symbole de la mélancolie. Dans ce poème, il est intéressant de noter à quel point Gautier rejette l'image du romantisme classique d'une mélancolie qu'il juge superficielle avec l'image composée par les peintres de la jeune fille frêle et malade :

C'est une jeune fille et frêle et malade,
 Penchant ses beaux yeux bleus au bord de quelque rive,
 Comme un verger-mein-nicht que le vent a courbé ;
 Sa coiffure est dé faite, et son peigne est tombé,
 Ses blonds cheveux épars coulent sur son épaule,
 Et se mêlent dans l'onde aux verts cheveux du saule ;
 [...]
 Un album, un roman près d'elle sont ouverts :
 Car la mode la suit jusque dans ses déserts.
 Notre Mélancolie est petite-maîtresse,
 Elle prend des grands airs, elle fait la princesse (*Melancholia*⁵²).

Je serais en désaccord avec Marc Eigeldinger qui ne semble voir dans l'image du soleil noir que celle d'une déperdition énergétique : « L'obscurcissement ou l'occultation de l'astre est un signe présageant l'agonie de l'univers et la mort de l'humanité, comme en témoigne "Melancholia" où l'usure du soleil préfigure un anéantissement physique et spirituel⁵³. » Pour Gautier le soleil noir ne serait que le

46 Théophile Gautier, *Roman de la Momie, Œuvres complètes, op. cit.*, t. 5, p. 231-232.

47 Notamment par Claude Pichois et par Hélène Tuzet (voir « L'image du soleil noir », *Revue des sciences humaines*, n° 88 (octobre-décembre 1957), p. 486).

48 Plus d'un ont signalé les sources bibliques, Agrippa d'Aubigné, Théophile de Viau, etc.

49 Théophile Gautier, *Avatar, Romans, contes et nouvelles, op. cit.*, t. 2, p. 317.

50 Théophile Gautier, *Constantinople, op. cit.*, p. 141.

51 *Ibid.*, p. 249.

52 Théophile Gautier, « Melancholia », *Poésies complètes, op. cit.*, t. 1, p. 88.

53 Marc Eigeldinger, « L'image solaire dans la poésie de Gautier », *Revue d'histoire littéraire de la France*, art. cit., p. 640.

symbole de la destruction future de l'univers, le signe apocalyptique de la fin du monde. Or sans nier que cette image existe dans une part de l'œuvre de Gautier, je pense qu'au contraire l'image du soleil noir est une partie intégrante de ce processus alchimique de métamorphose, de passage, d'avatars si propres à Gautier et qu'ainsi, le soleil noir est l'image de cet excès idéal, qui nous transporte dans l'espace de la rétrospection. La mélancolie n'est pas seulement entropie, elle est excès, démesure, trop-plein.

Dans *Arria Marcella*, placé d'abord sous le signe de la lumière, se développe un deuxième espace de lumière, inversion du premier, le fameux « jour nocturne », oxymoron analogue au « soleil noir », qui devient l'espace-temps de la vision onirique et de la représentation métaphorique :

Le ciel s'éclaircissait sur les bords ; on eût dit que le jour allait paraître. Octavien tira sa montre ; elle marquait minuit. [...] 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 levait⁵⁴.

Le « jour nocturne » est anéantissement du temps, instauration d'un passé mythique, celui de l'éternel retour du désir, conscience de l'éternité. À cette même conscience, semble participer le Dr Cherbonneau qui a subi « le dévorant soleil de l'Inde » l'ayant « cuit, recuit et comme calciné aux fournaies du soleil⁵⁵ ». Il est bien dit que la sagesse acquise lors de cette combustion (si l'on peut dire) est liée à ce verbe créateur, « qui a fait jaillir la lumière des antiques ténèbres ». Et Balthazar Cherbonneau a le pouvoir de dissocier l'âme du corps grâce à cette énergie solaire contenue dans Verbe : « Le Verbe qui a créé la lumière peut bien déplacer une âme⁵⁶ ». D'autres exemples montreraient encore le pouvoir de cette image d'une nuit lumineuse, d'une lumière dans les ténèbres ou d'un soleil noir qui, loin de témoigner d'une dégénérescence, trahit bien au contraire le mystère de la force contenue et celée.

Ce fantastique solaire qui suit un peu la démarche mystique et qui peut rappeler par exemple celle d'un Novalis dans les *Hymnes à la Nuit* est essentiel aux processus d'idéalisation et de sublimation du projet gautiériste. Et le soleil noir est une image de force, d'autorité et de cruauté (qui est à l'opposé de celle d'un astre qui dépérirait de langueur).

C'est aussi la raison pour laquelle l'Orient est si fascinant pour le poète : « l'Orient, c'est la mort acceptée, c'est être enfin capable de soutenir l'image de sa propre absence⁵⁷ ». Fortunio est comme le sultan mélancolique traversé du désespoir d'être comblé et de n'avoir rien.

Il y a cependant chez Gautier des strates de la mélancolie, un véritable palimpseste qui laisse supposer qu'une mélancolie peut en cacher une autre. La mélancolie romantisante dans son pathos cache une mélancolie plus muette et plus profonde, moins théâtrale et plus existentielle. De même la mélancolie du

54 Théophile Gautier, *Arria Marcella, Romans, contes et nouvelles*, op. cit., t. 2, p. 300.

55 Théophile Gautier, *Avatar, Romans, contes et nouvelles*, op. cit., t. 2, p. 346.

56 *Ibid.*, p. 354.

57 Jean-Marie Le Sinader, « Théophile Gautier et l'Orient », *Europe*, vol. 601 (1979), p. 150.

christianisme s'oppose-t-elle à la mélancolie orientale qui, elle, est signe d'une sagesse distanciée. Gautier oppose à cette religion austère qu'est celle du Christ l'art grec et l'inaltérable indifférence du paganisme contraire à l'incurable mélancolie chrétienne⁵⁸.

Ceci n'exclut nullement une mélancolie, mais d'une autre sorte, celle du « désenchantement amer de la vie, le coup d'œil morne et profond sur les choses du monde, le regret du passé, le sentiment du beau et du bon au fond de leur dégradation apparente, la perte de toute illusion et la mélancolie désespérée qui en résulte⁵⁹ ». Laurent Cantagrel dit très justement que « l'Orient n'a pas pour fonction de guérir la mélancolie, déployant la beauté et la lumière autour de la mort, il en révèle l'omniprésence — c'est bien en quoi il est une figure exemplaire de l'Art⁶⁰ ». L'Orient, comme désert, vide absence (où « la grande Pyramide ne recouvre que le néant de son énorme mystère⁶¹ » produit des hiéroglyphes indéchiffrables), écriture funéraire et refus mélancolique de produire du sens. Le château de la misère du Capitaine Fracasse est l'image d'une jeunesse vacante marquée du signe de l'entropie, de la ruine, de l'ombre macabre, image du vide, celle de la mélancolie comme présence d'une absence, d'un centre vide. Le roman devait d'ailleurs primitivement s'achever — si l'éditeur n'avait pas exigé une fin plus heureuse — par l'anéantissement du héros dans cette bouche d'ombre qu'est le caveau familial :

Il était tellement seul et ignoré qu'il n'aurait pas même un serviteur pour l'ensevelir : c'est pourquoi il descendait dans la chapelle en ruines où reposaient ses aïeux, soulevait la dalle verdie et effritée d'un sépulcre, puis s'asseyait au bord d'un caveau béant pour attendre que la mort vint le pousser de son doigt décharné, au fond du trou sombre, afin que le dernier des Sigognac dormît au moins auprès de ceux de sa race⁶².

Retrouvant ainsi ce à quoi il aspirait déjà dans sa jeunesse « Désireux de la vie et ne pouvant pas vivre » et qu'il exprimait alors quelque trente ans plus tôt en écrivant le poème « Thébaïde » :

Je veux dans le néant renouveler mon être,
M'isoler de moi-même et ne plus me connaître,
Et comme en un linceul, sans y laisser un pli,
Rester enveloppé dans mon manteau d'oubli (*Thébaïde*⁶³).

D'où provient une tristesse profonde que ne motive ni deuil ni perte précise ? Gautier retrouve les accents de Faust pour évoquer la tristesse du savoir et des livres :

58 Théophile Gautier, *Italia*, 1860, p. 280-281.

59 Théophile Gautier, *Les Grotesques*, texte établi, annoté et présenté par Cecilia Rizza, 1985, p. 56.

60 Laurent Cantagrel, *De la maladie à l'écriture. Genèse de la mélancolie romantique*, 2004, p. 322.

61 Théophile Gautier, *Roman de la Momie, Œuvres complètes, op. cit.*, t. 5., p. 257.

62 Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, 1884, p. IV. Voir également Judith Gautier, *Le second rang du collier*, Paris, La renaissance du livre, 1909, p. 103-106, qui relate les discussions entre Théophile Gautier et sa famille pour le choix de la fin.

63 Théophile Gautier, *Poésies complètes, op. cit.*, t. 2, p. 67.

Et puis l'âge est venu qui donne la science,
J'ai lu Werther, René, son frère d'alliance ;
Ces livres, vrais poisons du cœur,
Qui déflorent la vie et nous dégoûtent d'elle,
Dont chaque mot vous porte une atteinte mortelle ;
Byron et son Don Juan moqueur.

Ce fut un dur réveil : ayant vu que les songes
Dont je m'étais bercé n'étaient que des mensonges,
Les croyances, des hochets creux,
Je cherchai la gangrène au fond de tout, et, comme
Je la trouvai toujours, je pris en haine l'homme,
Et je devins malheureux (*Pensée de minuit*⁶⁴).

Hippocrate écrit dans ses *Aphorismes* : « Quand la crainte et la tristesse persistent longtemps, c'est un état mélancolique⁶⁵. » La mélancolie, ou atrabile, est un excès de bile noire (*atra bilis* ou *melas kholê*) associé à deux passions, crainte et tristesse, qui provoquent prostration, excitation et désir de mourir. Ce sentiment correspond à la fameuse déprise que le poète évoque dans le poème « Tristesse » :

Moi, je n'aime plus rien,
Ni l'homme, ni la femme,
Ni mon corps, ni mon âme,
Pas même mon vieux chien.
Allez dire qu'on creuse,
Sous le pâle gazon
Une fosse sans nom.
Hélas ! j'ai dans le cœur une tristesse affreuse (*Tristesse*⁶⁶).

Une telle déprise mélancolique n'a cessé de traverser l'œuvre du poète, depuis les premiers vers jusqu'à dans les dernières œuvres comme *Mademoiselle Dafné* ou *Tableaux de siècle*⁶⁷.

64 Théophile Gautier, *Poésies complètes*, op. cit., t. 2, p. 127.

65 Hippocrate, *Aphorismes*, *Œuvres complètes d'Hippocrate*, traduction par Émile Littré, 1844, 6^e section, n° 23, vol. IV, p. 569.

66 Théophile Gautier, *Poésies complètes*, op. cit., t. 2, p. 184.

67 Voir Alain Montandon, « À mon âge, je redeviens un manœuvre. Vieillesse de Théophile Gautier ou les Souvenirs d'un romantique », dans *Le grand âge et ses œuvres ultimes (XVI^{ème}-XXI^{ème} siècles)*. Colloque du GERHICO, Université de Poitiers (décembre 2009), à paraître.

Références

- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2 vol., 1976 (éd. Claude Pichois).
- CANTAGREL, Laurent, *De la maladie à l'écriture. Genèse de la mélancolie romantique*, Tubingue, Niemeyer (Communicatio), 2004.
- EIGELDINGER, Marc, « L'image solaire dans la poésie de Gautier », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 72, n° 4 (juillet-août 1972), p. 626-640.
- GAUTIER, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, 6 t., 1854.
- , *Le Capitaine Fracasse*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1884.
- , *Constantinople*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1894.
- , *Contes et récits fantastiques*, Paris, Livre de poche classique, 1990.
- , *Italia*, Paris, Hachette, 1860.
- , *Les Grotesques*, texte établi, annoté et présenté par Cecilia Rizza, Fasano / Paris, Schena / Nizet, 1985.
- , *Ménagerie intime*, Paris, Éditions des Équateurs, 2008 [1869].
- , *Nouvelles*, Paris, Charpentier, 1879.
- , *Œuvres complètes. Romans, contes et nouvelles*, Paris, Honoré Champion (Textes de littérature moderne et contemporaine), t. 5, 2003 (édition établie par Alain Montandon et Corinne Saminadayar-Perrin).
- , *L'Orient*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 2 t., 1893.
- , *Poésies complètes*, Paris, A. G. Nizet, 3 t., 1970.
- , *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier et Cie, 1874.
- , *Rapport sur les progrès de la poésie*, dans *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier, nouvelle édition, s. d.
- , *Romans, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2 t., 1984 (éd. Pierre Laubriet).
- , *Voyage en Algérie*, Paris, La boîte à documents, 1989 (éd. Denise Brahimi).
- , *Voyage en Égypte*, Paris, La boîte à documents, 1991 (éd. Paolo Tortonese).
- , *Voyage en Espagne*, édition préfacée par Jean-François Revel, Paris, Julliard, 1964.
- HIPPOCRATE, *Aphorismes*, *Œuvres complètes d'Hippocrate*, traduction d'Émile Littré, Paris, chez J.-B. Baillière, 1844, vol. IV.
- HOUSSAYE, Arsène, *Galerie du XVIII^e siècle*, 6^e édition, Paris, Librairie Hachette, 1858.
- HOUSSAYE, Arsène, *Histoire de l'art français au XVIII^e siècle*, Paris, Plon, 1860.
- NERVAL, Gérard de, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2 t., 1984 (éd. Jean Guillaume et Claude Pichois).
- PIGEAUD, Jackie, *De la mélancolie*, Paris, Éditions Dilecta, 2005.
- SINADER, Jean-Marie Le, « Théophile Gautier et l'Orient », *Europe*, vol. 601 (1979), p. 147-150.
- STAROBINSKI, Jean, *Table d'orientation*, Lausanne, L'Âge d'Homme (Poche suisse), 1989.



Notices sur les collaborateurs

Christopher Bains

Christopher Bains est maître de conférences (Assistant Professor) en littérature française (roman et poésie du XIX^e siècle et théorie littéraire) à Texas Tech University aux États-Unis. Il est l'auteur de l'ouvrage *De l'esthétisme au modernisme*, qui paraîtra aux éditions Honoré Champion prochainement. Il prépare également des articles sur les contes fantastiques et les récits de voyage de Théophile Gautier.

Barbara Bohac

Ancienne élève de l'École normale supérieure, auteur d'une thèse de doctorat sur Mallarmé, Barbara Bohac a enseigné la littérature française à l'Université de Paris IV-Sorbonne. Depuis 2006, elle travaille à l'Université d'Artois. Spécialiste de la poésie de la seconde moitié du XIX^e siècle et de questions esthétiques, elle a récemment publié *Jouir partout ainsi qu'il sied. Mallarmé et l'esthétique du quotidien* (Paris, Garnier, 2012).

Marie-Hélène Girard

Professeur des Universités et *Visiting Professor* à l'Université de Yale depuis septembre 2002, Marie-Hélène Girard a collaboré à la traduction des *Vies* de Vasari (1981-1986) et à l'édition de la *Correspondance* de Gautier (1986-1991). De Théophile Gautier, elle a également publié une anthologie des *Salons (Écrits sur l'art)*, Paris, Séguier, 1994) et une édition du *Voyage en Italie* (Paris, La boîte à documents, 1997). Elle codirige depuis plusieurs années l'édition complète de ses *Salons*, et vient de publier l'édition critique des *Beaux-arts en Europe, 1855* (Paris, Honoré Champion, 2011). Elle a publié en outre des articles sur Vivant Denon, Madame de Staël, George Sand, Balzac, les Goncourt, ainsi que des études sur les relations entre art et littérature dans le XIX^e siècle français.

L. Cassandra Hamrick

Professeur de français à Saint Louis University (États-Unis), s'intéresse aux rapports entre la littérature et les arts du XIX^e siècle en France et à l'œuvre de Baudelaire et de Gautier en particulier. Auteur de nombreux essais et articles dans ces domaines, elle est éditeur avec Suzanne Nash de *Sculpture et poétique : Sculpture and Literature in France, 1789-1859* (Lincoln [Neb.], University of Nebraska Press, 2006). Elle collabore à l'édition des *Salons* de Théophile Gautier à paraître chez Champion.

Cynthia Harvey

Cynthia Harvey est professeure de littérature française du XIX^e siècle à l'Université du Québec à Chicoutimi depuis 2005, directrice de l'Unité d'enseignement en lettres et de la revue de création littéraire *La Bonante* depuis 2009. Ses intérêts de recherche et ses publications récentes portent sur la contribution des femmes à l'histoire du roman au XIX^e siècle.

Cristiano Merlo

Après sa *laurea*, en Italie, en littérature française, il a soutenu en 2008 une thèse en littérature comparée portant sur le ballet *Coppélia* (1870), à l'Université IULM de Milan en cotutelle avec l'Université de Savoie (Chambéry, France), sous la direction de Paolo Tortonese. Il s'occupe notamment de littérature romantique et du genre fantastique (Théophile Gautier, la réception et l'influence d'E. T. A. Hoffmann en France), ainsi que du ballet du XIX^e siècle et des relations entre littérature et danse. Journaliste, il est *editorial assistant* de la revue franco-italo-anglaise de culture et d'actualité de la danse *Ballet2000 / BallettoOggi* (pour laquelle il a publié de nombreux articles) et associé de la maison d'édition Proscenium S.a.S. (Turin, Italie). Il a notamment publié « La poétique du surnom dans *Spirite* de Théophile Gautier : unité, dédoublement et dissolution » (dans Alexandra-Flora Pifarré et Sandrine Rutigliano-Daspét (dir.), *Le surnom*, Chambéry, Université de Savoie, 2008) et « Spirite, quand la danse réinvente la littérature » (*Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 31 (2009)).

Alain Montandon

Professeur émérite de littérature générale et comparée, membre senior de l'Institut universitaire de France, Alain Montandon dirige plusieurs collections et est membre du comité de rédaction de nombreuses revues. Il a écrit une quinzaine de livres, dirigé une soixantaine d'ouvrages collectifs et écrit plus de 200 articles scientifiques. Il dirige l'édition des *Œuvres complètes* de Théophile Gautier chez Honoré Champion. Son dernier ouvrage s'intitule *Les yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand* (Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010).

Catherine Thomas-Ripault

Maître de conférences à l'Université de Bretagne occidentale, membre de l'UMR 6563 (« Centre d'étude des correspondances et journaux intimes »), Catherine Thomas-Ripault est titulaire d'une thèse de doctorat sur les « Représentations du XVIII^e siècle dans les œuvres en prose de 1830 à 1860 ». Ses principaux domaines de recherche sont les représentations du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (constitution du romantisme, notion de mythe littéraire), la fantaisie et l'écriture excentrique dans la littérature romantique des années 1830 à 1860, de même que l'écriture intime (correspondance, mémoires, journaux littéraires, biographies, histoire anecdotique et mondaine). Elle a notamment publié « L'Espagne de Gautier à travers sa correspondance et son récit de voyage » (dans Pascale Auraix-Jonchière (dir.), *La Lettre et l'Œuvre. Perspectives épistolaires sur la création littéraire et picturale au XIX^e siècle*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2009), « Théophile Gautier : la lettre de voyage,

ou le refus de raconter » (dans Pierre-Jean Dufief (dir.), *La lettre de voyage*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007), « La figure du poète selon Théophile Gautier dans le roman épistolaire *La Croix de Berny* » (communication au colloque de Brest « Correspondance et poésie », Université de Bretagne Occidentale, 16-17 octobre 2009, à paraître), de même que « Théophile Gautier et “les galères de la copie perpétuelle” : la figure du feuilletoniste dans l’échange épistolaire » (communication au colloque de Nice « Épistolarité et généricité. Le travail du genre à travers les échanges épistolaires des écrivains », Université de Nice-Sophia Antipolis, 23-24 novembre 2008, à paraître).



Résumés / *Abstracts*

■ Christopher Bains

RENCONTRE VÉNITIENNE : L'HÉRITAGE ESTHÉTIQUE DE GAUTIER

VENETIAN ENCOUNTERS : GAUTIER'S LEGACY OF AESTHETICS

Résumé

Gautier ne s'est pas empressé d'aller en Italie comme la plupart des romantiques ; il attend l'année 1850 pour se rendre dans ce pays qui, pour des raisons esthétiques, s'avérera devenir pour lui un lieu de pèlerinage. Sans doute, le retard de Gautier s'explique-t-il par un désir d'éviter la recreation dans *Italia* d'une certaine conception romantique du pays. Le regard de Gautier consiste en une appropriation de l'objet esthétique à travers la délectation de ses parties composantes, ses couleurs, ses aspects et ses contours. Ce mode de consommation optique transforme le réel en l'esthétique et détourne l'image littéraire de toute interprétation du banal.

Abstract

Gautier did not rush to Italy like most of the romantics ; he waited until 1850 to undertake the voyage that would become for him an artistic pilgrimage. Without a doubt, Gautier's lateness can be explained by the desire to avoid recreating a certain romantic conception of Italy. His narrative perspective in Italia consists of appropriating the aesthetic object through the delectation of its different parts, colors, aspects and contours. This mode of optical consumption transforms reality and dislodges the literary image from representations of commonplace reality.

■ Barbara Bohac

LA « PLASTIQUE DE LA CIVILISATION » CHEZ GAUTIER CRITIQUE

GAUTIER AS A CRITIC : THE "FIGURATION OF CIVILISATION"

Résumé

L'étude porte sur une part mal connue de la critique artistique de Théophile Gautier : les articles consacrés aux arts décoratifs. Elle présente la réflexion de Gautier sur la décadence de la plastique contemporaine et ses causes : l'esprit bourgeois et, au-delà, la lutte du christianisme protestant contre la chair et l'ornement. Elle expose sa défense de l'ornement, seule création authentique tournée vers l'idéal. Y sont analysés les principes de ce que Gautier appelle la « plastique de la civilisation », c'est-à-dire l'esthétique étendue à tous les aspects de la vie, y compris les plus ordinaires — préfiguration du mouvement *Arts and Crafts* ou de l'Art Nouveau.

Abstract

This essay deals with a little-known aspect of Théophile Gautier's role as an arts critic : his musings dealing with the decorative arts. Here, we learn of Gautier's thoughts on the decline of contemporary aesthetics and its root causes : a rising gentrification and the war waged by protestant Christians against both flesh and adornment. Gautier supported adornment, which he viewed as an authentic creation seeking an ideal. This essay looks at the principles of what Gautier considered the "figuration of civilisation", being the pervasiveness of aesthetics in all aspects of life, even its most mundane : a foretaste of what would be known as the Arts and Crafts movement or Art Nouveau.

■ **Marie-Hélène Girard**

LA RÉSURRECTION DU PASSÉ OU LE *SECOND FAUST* REVISITÉ

RESURRECTING THE PAST: REVISITING THE *SECOND FAUST*

Résumé

Dans le prolongement de l'étude que Georges Poulet a consacrée à l'influence du *Second Faust* sur le fantastique de Gautier, l'article montre l'empreinte durable et profonde que ce texte a laissée également dans l'œuvre du critique d'art. Les échos du texte traduit et commenté par Nerval se retrouvent aussi bien dans la « rétrospection évocatrice », qui rend compte des tableaux d'Ingres, de Meissonier, de Gustave Moreau ou des peintres de genre historique, que dans la réorientation esthétique d'un certain nombre de notions héritées du romantisme, comme celle de couleur locale, d'intuition ou d'ascèse de l'artiste. Les leçons du classicisme weimarien convergent non seulement avec l'image que Gautier a imposée de la perfection ingriste, mais aussi avec son plaidoyer en faveur de la sculpture, avec sa défense de la « forme abstraite » et la prédilection de plus en plus exclusive que ses *Salons* accordèrent au modèle antique sous le Second Empire. Ces multiples convergences confirment l'ambition prêtée à Gautier par Bergerat, d'être le « Goethe français », en même temps qu'elles éclairent l'originalité et la cohérence d'une critique et d'une esthétique trop souvent jugée opportunistes ou rétrogrades.

Abstract

Following on Georges Poulet's study of the influence of the Second Faust on Gautier's realm of fantasy, this essay highlights the deep and lasting impact that this work also had on Gautier, the arts critic. Echoes of Nerval's annotated translation of that text can be found in the "suggestive retrospection" describing the paintings of Ingres, Meissonier, Gustave Moreau or others dealing with History. Such echoes also underpin the aesthetic realignment of a number of Romantic concepts such as local colour or an artist's intuition or asceticism. The legacy of Weimar classicism agrees not only with Gautier's depiction of Ingres' perfection but also with his promotion of sculpture, his support for the "abstract form" and the growing preference expressed in his Salons for the antique models of the second Empire. Such melding confirms Bergerat's opinion of Gautier seeking to be known as the "French Goethe". It also illustrates the originality and consistency of a critic whose aesthetics were too often derided as opportunistic or old-fashioned.

■ L. Cassandra Hamrick

ENTRE *BARBARE* ET *CIVILISÉ* OU POUR ALLER EN CHINE AVEC GAUTIER
FROM BARBARISM TO CIVILISATION : CHINA ACCORDING TO GAUTIER

Résumé

La visite d'une jonque chinoise en exhibition dans les docks à Londres en 1849 fournit à Gautier la matière d'un feuilleton qui, tout en étant humoristique de ton, fait réfléchir à la notion de *civilisé* par opposition à *barbare* à un moment où les ambitions commerciales et colonialistes en France et en Grande Bretagne se développent. Cependant, dans cet article, qui concerne la période entre les deux guerres de l'opium, la dichotomie *barbare* / *civilisé*, loin d'avoir des connotations politiques pour Gautier, renferme l'essentiel de sa perspective esthétique.

Abstract

In 1849, Gautier visited a Chinese junk docked in London. This would lead to a serial both humorous and thought provoking, attempting to define barbarism versus civilisation. This was then a timely topic given France and Great Britain's growing colonial and trade ambitions. However, Gautier's musings on the dichotomy opposing barbarism to civilisation, even sandwiched as they were by the two opium wars, eschew political arguments in favour of the quintessential definition of his aesthetic perspective.

■ Christiano Merlo

GAUTIER CRITIQUE D'HOFFMANN
HOFFMANN AS (RE)VIEWED BY GAUTIER

Résumé

La fortune et l'influence d'E.T.A. Hoffmann sur la production fantastique de la France du XIX^e siècle sont bien connues. Théophile Gautier lui-même a été subjugué par le grand maître allemand : *Les Jeunes-France* — et *Onuphrius* notamment — portent les signes visibles de cette fascination ; mais toute son œuvre fantastique est pétrée, dans ses interstices, de la *lectio* de « Hoffmann, le fantastiqueur », pour reprendre l'épithète duquel la France littéraire l'affubla. Cet engouement l'amena même à réfléchir sur l'œuvre « hoffmannique » (comme Baudelaire aimait à dire) en tant que critique. Si son premier article sur l'auteur allemand (resté inédit jusqu'à la fin du XIX^e siècle), rédigé quand il n'avait que 19 ans, montre l'enthousiasme exaspéré et un peu naïf de la jeunesse romantique en assumant beaucoup de poncifs de la vogue hoffmannienne, l'essai suivant (*Les contes d'Hoffmann*, 1836) apporte un point de vue tout à fait nouveau sur la production de ce conteur. Une réflexion fort lucide et ponctuelle, d'une logique infaillible, démystifiant tout cliché, qui va au-delà de l'analyse de l'œuvre d'Hoffmann, pour proposer une ébauche de la théorie générale du *fantastique* (au sens propre), qui anticipe les théorisations de la critique du XX^e siècle (Castex, Caillois, Todorov, Bessière).

Abstract

E. T. A. Hoffmann's fame and influence on the fantasy genre in 19th century France are well known. Even Théophile Gautier was won over by this great German master,

a fascination evidenced in Les Jeunes-France and Onuphrius, among others. Yet beyond that, every facet of Gautier's fantasy œuvre pays tribute to Hoffmann, an author who literary France dubbed the "fantasticor". Gautier's infatuation led him to ponder the "Hoffmannian output" (as Baudelaire was wont to say) from his viewpoint as a critic. His first take on the German writer, written when he was but 19 years old and not published until the end of the 19th century, is suffused with naïve, intense, youthful enthusiasm, and embraces many hoffmannian stereotypes. Gautier's next essay (the 1836 Les contes d'Hoffmann) casts a brand new light on the German's works. It is an extremely lucid and timely take, the inescapable logic of which demystifies all clichés, going beyond a mere analysis and into a proposed general theory on fantasy as a genre, forecasting such theoretical critics of the 20th century as Castex, Caillols, Todorov or Bessière.

■ Alain Montandon

MÉLANCOLIE DE THÉOPHILE GAUTIER
THE MELANCHOLIC GAUTIER

Résumé

La mélancolie de Gautier, inscrite dès l'origine, et dont les images traversent toute l'œuvre, s'exprime dans la tristesse de la perte de l'objet et le désir de l'ailleurs qu'il appelle « la maladie du bleu ». Mais les rêves solaires comme les rêves d'envol ont leur revers : le soleil devient noir et le vol se fait chute et noyade. Le poème « Tristesse en mer » témoigne de l'artifice du salut qui doit être pris avec ironie.

Abstract

Gautier's constant and pervasive melancholy comes across in the angst of loss and a quest for elsewhere that he calls the "blue affliction". There is a flip side to going for the Sun or dreaming of flying, however: the Sun can turn dark, and flying can end in a fall and drowning. "Tristesse en mer" is a poem that describes the irony of perceived salvation.

■ Catherine Thomas-Ripault

POUR UNE ESTHÉTIQUE DE LA DÉSINVOLTURE : *JEAN ET JEANNETTE*, *LE PETIT CHIEN DE LA MARQUISE*, OU LE GOÛT DU JOLI CHEZ THÉOPHILE GAUTIER
THE AESTHETICS OF NONCHALANCE: *JEAN ET JEANNETTE* AND *LE PETIT CHIEN DE LA MARQUISE*, ILLUSTRATIONS OF THÉOPHILE GAUTHIER'S TASTE FOR PRETTINESS

Résumé

Dans *Jean et Jeannette* ou *Le petit chien de la marquise*, petits pastiches de romans du XVIII^e siècle, Gautier s'empare de sujets frivoles pour restituer une époque qu'il imagine essentiellement festive. Imprégné de ses lectures, il crée un univers ludique et joue avec le langage du passé. Ces récits sans prétention relèvent pourtant d'une esthétique de la désinvolture et de l'excentricité chère à Gautier : le joli, qui n'est qu'agrément de décor, plus libre et plus vivant que le beau, satisfait le goût de l'auteur pour un art gratuit, libre, pour une littérature qui vise avant tout à distraire et à charmer le lecteur.

Abstract

Jean et Jeannette and Le petit chien de la marquise are both a pastiche of 18th century novels in which Gautier writes about frivolities and recreates an era he believes was mostly one of parties. Drawing on all he has read, he draws a playful universe in which he toys with a bygone language. These unpretentious works nonetheless speak of Gautier's taste for nonchalance and eccentricity. Prettiness, which embellishes the décor and is freer and livelier than beauty, caters to Gautier's wish for a free form of art, for a literature of which the main purpose is to please and distract the reader.



Prochains numéros

Déclinaisons du commentaire

Sous la direction de Sabrina Vervacke et Alban Baudou
Université Laval
Parution : juillet 2012

La poétique du désarroi social dans le roman francophone

Sous la direction de Justin K. Bisanswa
Université Laval
Parution : août 2012

L'aventure comme possibilité. Le personnage romanesque dans la première moitié du XX^e siècle

Sous la direction de Mathieu Bélisle
Université McGill
Parution : octobre 2012

Sociocritique du théâtre

Sous la direction d'Olivier Bara
Université de Lyon 2
Parution : février 2013

Romanciers populistes. Autour et à la suite du Manifeste du roman populiste (1930) de Léon Lemonnier

Sous la direction de François Ouellet
Université du Québec à Chicoutimi
Parution : juin 2013



Appels d'articles

***Romanciers populistes. Autour et à la suite
du Manifeste du roman populiste (1930)
de Léon Lemonnier***

Dossier proposé par François Ouellet
(Chaire de recherche du Canada sur le roman moderne, UQAC)
et Véronique Trottier (doctorante à l'UQAC).
Date limite : 15 juillet 2012

Le *Manifeste du roman populiste* (*La centaine*, 1930) et *Le populisme* (Paris, Renaissance du livre, 1931) de Léon Lemonnier fondèrent la naissance du mouvement populiste. Le *Manifeste* avait été précédé d'articles de Lemonnier dans *L'œuvre* (« Un manifeste littéraire », le 27 août 1929), *La revue mondiale* (« Du naturalisme au populisme », le 1^{er} octobre 1929) le *Mercure de France* (« Le roman populiste », le 15 novembre 1929) et devait beaucoup à André Thérive, dont le « Plaidoyer pour le naturalisme » dans la revue *Comœdia* (le 3 mai 1927) était déjà une sorte de pré-manifeste du populisme. Il faut pourtant préciser que le populisme n'a jamais voulu pour autant se constituer en véritable « école littéraire ».

Héritier lointain du naturalisme, le populisme de Lemonnier et de Thérive entendait prendre ses distances avec Zola, à qui il préférait Maupassant et Huysmans ; mais son véritable ancêtre serait le roman picaresque : « Les romanciers picaresques ont peut-être déjà fait ce que nous voudrions tenter. Un picaro, c'est un gars du peuple qui roule sa bosse de ville en ville, tâchant de se débrouiller et de trouver la combine », écrit Lemonnier. Dans le *Manifeste*, Lemonnier positionne le populisme contre le roman bourgeois et le roman psychologique ou nombriliste d'après-guerre, qui exaltait une « littérature d'inquiétude et de débilité, un style de jeunes bourgeois qui, rejetés dans leur vie plate après une période d'action brutale et de danger quotidien, cherchaient à se chatouiller l'âme pour se faire frissonner ». Le populisme avait l'ambition essentiellement de peindre la vie du peuple, sans doute, mais plus encore de « faire vrai » et de porter une attention accrue à l'étude de la réalité, sans écart de style et en dehors du scientisme primaire de Zola.

Le populisme eut une importance indéniable dans les années 1930. De manière plus large, il participait aux tendances d'une écriture de gauche, échiquier sur lequel se positionnent à la même époque les écrivains communistes, Paul Nizan et Louis Aragon en tête, et les écrivains de l'école prolétarienne d'Henry Poulaille et de Marc Bernard, à laquelle étaient associés des romanciers qui recevront le prix populiste, par exemple Tristan Rémy et Jean Pallu. En 1931, Antonine Couillet-

Tessier devait créer le Prix Populiste, dont le premier récipiendaire sera *L'hôtel du Nord* d'Eugène Dabit. Léon Lemonnier créa un salon populiste annuel qui regroupait des romanciers et des peintres de l'éphémère école de Montmartre. La veine populiste était assurément dans l'air du temps au tournant des années 1930 : bien au-delà du cercle de romanciers dont Lemonnier revendiquait l'appartenance au populisme, nombreux (et malgré eux) ont été les écrivains dont les œuvres devaient momentanément croiser les préoccupations populistes, qu'il s'agisse d'un Jean Prévost (*Les frères Bouquiquant*, Paris, Gallimard, 1930) ou d'un Pierre Bost (*Porte-Malheur*, Paris, Gallimard, 1932).

Le *Manifeste* identifie comme populistes Louis Chaffurin, Louis Guilloux, Céline Lhotte, Louis-Jean Finot. À ces noms il faut ajouter ceux de Léon Frapié, Luc Durtain, André Chamson, Marcel Berger, Gabriel Reuillard. La revue *L'œuvre* dressa une liste soi-disant complète mais sans doute quelque peu abusive des écrivains populistes : on y trouvait, outre ceux déjà mentionnés, les noms de Gabriel d'Aubarède, André Baillon, Roland Charmy, Raymond D'Étiveaud, Jean Gaument, Camille Cé, René-Léon Gauthier, Marion Gilbert, Claire Goll, Julien Guillemard, Joseph Jolinon, Frédéric Lefèvre, Marmouset, Gabriel Maurière, Suzanne Normand, Élie Richard, le jeune Rosny, Antonin Seuhl, Pierre-René Wolf. À cette liste, on pourrait encore ajouter José Germain, Marius Richard, Henri Pollès, Thyde Monnier et quelques autres.

L'objectif de ce dossier est de regrouper un ensemble d'études portant sur l'œuvre de romanciers dits populistes. De manière plus précise, nous souhaiterions que la réflexion prenne acte au moins en partie des conditions d'écriture du populisme, de ses présupposés esthétiques, de la filiation dont l'œuvre étudiée participe, etc., autant de traits susceptibles de documenter l'émergence, la fortune ou l'échec, c'est selon, du mouvement populiste.

Adapter le théâtre au cinéma

Dossier proposé par Esther Pelletier et Irène Roy (Université Laval)

Date limite : 15 septembre 2012

Un grand pourcentage des films portés à l'écran sont des adaptations cinématographiques de romans ou de nouvelles. Plus rarement a-t-on adapté les œuvres théâtrales au cinéma. On pense alors à des classiques qui ont marqué l'imaginaire des spectateurs comme les célèbres adaptations cinématographiques de pièces de Shakespeare portées à l'écran par Franco Zeffirelli : *La mégère apprivoisée* (1967), *Roméo et Juliette* (1968) ; ou encore par Orson Welles : *Macbeth* (1948) et *Othello* (1952). Plus près de nous, au Québec, la cinématographie nous a donné des adaptations cinématographiques de *Being at Home with Claude* (1992) de Jean Beaudin, film adapté de la pièce de René-Daniel Dubois, *Le polygraphe* (1996) de Robert Lepage, film adapté de sa propre pièce, *Les muses orphelines* (2000) de Robert Favreau, film adapté de la pièce de Michel Marc Bouchard et, tout récemment *Incendies* (2010) de Denis Villeneuve, adapté de l'œuvre de Wajdi Mouawad.

Or, si de temps à autre, le théâtre s'invite au cinéma, nous avons remarqué que tout dernièrement, comme en font foi les films actuellement distribués en salles, il a inspiré de nombreux réalisateurs, et non les moindres, et ce, à travers le monde. En effet, on assiste présentement au succès d'*Incendies* (toujours nominé en 2012), de *Carnage* (2011) de Roman Polanski inspiré de la pièce de Yasmina Reza, d'*Une méthode dangereuse* (2011) de David Cronenberg d'après la pièce *The Talking Cure* de Christopher Hampton ou encore, très près de nous de *Monsieur Lazhar* (2011) de Philippe Falardeau, film adapté de la pièce de Évelyne de la Chenelière et mis en nomination pour l'obtention d'un Oscar du meilleur film étranger dans le cadre de la sélection de 2012.

Ce recours aux œuvres théâtrales est-il le fruit du hasard ou l'illustration d'un besoin criant de « bons textes dialogués » et / ou de « bons sujets » ? Si on a longuement disserté sur le passage du littéraire au cinématographique, en parlant du roman et de la nouvelle, qu'en est-il exactement du passage du théâtre au cinéma, question dont on a beaucoup moins traité ? Alors que les œuvres cinématographiques inspirées du théâtre ont souvent donné lieu à des huis clos, *Carnage* en est un exemple récent, qu'en est-il des films comme *Incendies* ou *Une méthode dangereuse* qui réussissent à transformer le texte et l'action de manière à répondre aux besoins du médium cinématographique sans dénaturer le sens de l'œuvre théâtrale de départ ? En quoi l'adaptation cinématographique d'un texte théâtral est-elle différente de celle d'un roman ou d'une nouvelle ? En quoi les procédés narratifs théâtraux sont-ils différents des procédés narratifs cinématographiques ? La cinématographie internationale, incluant la cinématographie québécoise, a-t-elle davantage, au cours de son histoire, produit des adaptations provenant du théâtre de type du huis

clos voire même du type « théâtre filmé », si l'on pense au cinéma des premiers temps ; ou alors produit des adaptations transformant le théâtre en utilisant une panoplie de moyens expressifs propres au langage cinématographique ? L'adaptation cinématographique d'œuvres théâtrales a-t-elle évolué et s'est-elle transformée depuis les débuts du cinéma ? Le cinéma a-t-il donné lieu à des films adaptés au théâtre ? On pense ici à *Festen* de Thomas Vinterberg présenté ces dernières années au théâtre à Québec et en France ; à *Sur la route de Madison* de Clint Eastwood aussi adapté au théâtre avec, entre autres, Alain Delon ou à *Persona* de Ingmar Bergman, ou encore à *Tout sur ma mère* de Pedro Almodovar. Tels sont les ordres de questionnements que nous aimerions développer dans le cadre de ce numéro consacré aux rapports entre le théâtre et le cinéma.

Bref, les textes attendus des collaborateurs pourront prendre en considération la cinématographie internationale, peu importe la période historique, et s'intéresser aux questions soulevées dans la problématique.

Les propositions d'articles, d'une longueur maximum de 750 mots, sont attendues pour au plus tard le 15 septembre 2012 et doivent être envoyées aux adresses courrielles suivantes :

Esther.pelletier@lit.ulaval.ca
 Irène.roy@lit.ulaval.ca

Esther Pelletier, Université Laval
 Irène Roy, Université Laval

Numéros disponibles

(1, 1, 1968)	Baudelaire	3 \$
(1, 2, 1968)	Roman et théâtre au XVIII ^e siècle	3 \$
(1, 3, 1968)	Le Poète dans la société contemporaine	3 \$
(2, 1, 1969)	La France et le Monde hispanique (XVIII ^e et XIX ^e siècles)	3 \$
(2, 2, 1969)	Le Roman canadien (1945-1960)	3 \$
(2, 3, 1969)	André Gide	3 \$
(3, 3, 1970)	Les Relations littéraires franco-allemandes au XX ^e siècle	3 \$
(4, 1, 1971)	Le Roman médiéval	3 \$
(4, 2, 1971)	Orientations de la pensée au XVI ^e siècle	3 \$
(4, 3, 1971)	Alphonse Daudet	3 \$
(5, 1, 1972)	L'Essai	3 \$
(5, 2, 1972)	La Poésie moderne. Forme et signification	3 \$
(5, 3, 1972)	Expériences poétiques du Québec actuel	3 \$
(6, 2, 1973)	André Langevin	3 \$
(6, 3, 1973)	La Littérature dans la culture d'aujourd'hui	3 \$
(7, 2, 1974)	Littérature comparée	3 \$
(7, 3, 1974)	Littérature négro-africaine	3 \$
(8, 2-3, 1975)	La Théorie littéraire dans le monde hispanique	3 \$
(9, 2, 1976)	Linguistique et littérature	3 \$
(9, 3, 1976)	Littérature et philosophie	3 \$
(10, 1-2, 1977)	Sur la Nouvelle-France. Documents et questionnements	3 \$
(10, 3, 1977)	Sémiotique du discours	3 \$
(11, 1, 1978)	Lautréamont	3 \$
(11, 2, 1978)	Le Pamphlet	3 \$
(11, 3, 1978)	Lectures psychanalytiques	3 \$
(12, 1, 1979)	Marguerite Yourcenar	3 \$
(12, 2, 1979)	IXE-13, un cas type du roman de masse au Québec	3 \$
(12, 3, 1979)	FÉMINAire	3 \$
(13, 1, 1980)	Cinéma et récit	3 \$
(13, 2, 1980)	La Littérature haïtienne. Nouvelle Problématique	3 \$
(13, 3, 1980)	Théâtre et théâtralité. Essai d'études sémiotiques	3 \$
(14, 1, 1981)	Sémiotique textuelle et histoire littéraire du Québec	3 \$
(14, 2, 1981)	Télévision et fiction	3 \$
(15, 1, 1982)	Littérature et musique	3 \$
(15, 2, 1982)	La Consommation littéraire de masse au Québec	3 \$
(15, 3, 1982)	Giono. Lecture plurielle	3 \$
(16, 3, 1983)	L'Effet sentimental	3 \$
(17, 1, 1984)	Le Mythe littéraire et l'histoire	3 \$
(17, 2, 1984)	La Question autobiographique	3 \$
(18, 2, 1985)	Céline. Scandale pour une autre fois	3 \$
(18, 3, 1985)	Théâtre québécois. Tendances actuelles	3 \$
(19, 1, 1986)	La Parodie. Théorie et lectures	3 \$
(19, 2, 1986)	Subversion et Formes brèves	3 \$
(19, 3, 1986)	Robert Pinget	3 \$
(20, 1, 1987)	L'Autonomisation de la littérature	3 \$
(20, 2, 1987)	Théorèmes et canons. Poésie française de la Renaissance	3 \$
(20, 3, 1987)	Pionniers russes de la scène et de l'écran	3 \$
(21, 1, 1988)	Yves Thériault. Une écriture multiple	3 \$
(21, 2, 1988)	L'Essai en Belgique romane	3 \$

(21, 3, 1988)	La Culture et ses signes	3 \$
(22, 2, 1989)	Dire l'hétérogène	3 \$
(22, 3, 1989)	Ars poetica	3 \$
(23, 1-2, 1990)	Georges Perec. Écrire/transformer	6 \$
(24, 1, 1991)	Vérités à la Marivaux	6 \$
(24, 2, 1991)	L'Institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone	6 \$
(24, 3, 1991)	La Rhétorique	6 \$
(25, 1-2, 1992)	La Pragmatique. Discours et action	6 \$
(25, 3, 1992)	Métissages. Les Littératures de la Caraïbe et du Brésil	6 \$
(26, 1, 1993)	Colette. Le Luxe et l'écriture	6 \$
(26, 2, 1993)	Le Scénario de film	6 \$
(26, 3, 1993)	Roman picaresque et littératures nationales	6 \$
(27, 1, 1994)	Postmodernismes – Poïesis des Amériques – Ethos des Europes	6 \$
(27, 2, 1994)	Écrits de femmes à la Renaissance	6 \$
(27, 3, 1994)	Poétiques de la chanson	6 \$
(28, 1, 1995)	Les Paradigmes du plaisir et ses avatars	6 \$
(28, 2, 1995)	Savoirs de la littérature américaine contemporaine	6 \$
(28, 3, 1995)	Dire l'indicible. Une écriture moderne de la vision	6 \$
(29, 1, 1996)	Le rythme. Littérature, cinéma, traduction	6 \$
(29, 2, 1996)	Pierre Vadeboncoeur, interprète de la culture	6 \$
(29, 3-4, 1997)	L'Ethnicité fictive : judéité et littérature	10 \$
(30, 1, 1997)	Récit paralittéraire et culture médiatique	12 \$
(30, 2, 1998)	Poétiques du recueil	12 \$
(30, 3, 1998)	La critique littéraire	12 \$
(31, 1, 1998)	Texte, image et abstraction	12 \$
(31, 2, 1999)	L'écriture contemporaine	12 \$
(31, 3, 1999)	Éthique et littérature	12 \$
(32, 1-2, 2000)	La tolérance	25 \$
(32, 3/33, 1, 2000-01)	Le littéraire et le politique, points d'ancrage	30 \$
(34, 1-2, 2002)	Espaces classiques	30 \$
(34, 3, 2002)	Émile Ollivier	15 \$
(35, 1, 2003)	Afrique en guerre	15 \$
(35, 2-3, 2003)	George Sand	15 \$
(36, 1, 2004)	Écrivains encombrants	15 \$
(36, 2, 2004)	Réseaux littéraires France-Québec (1900-1940)	15 \$
(36, 3, 2005)	D'un écrivain l'autre. Quelques méconnus du XX ^e siècle et leurs références	15 \$
(37, 1, 2005)	Dérives de l'essai	15 \$
(37, 2, 2006)	Les bibliothèques médiévales du XIX ^e siècle	15 \$
(37, 3, 2006)	Les Européens des lumières face aux indigènes. Image et textualité	15 \$
(38, 1, 2006)	Écriture, mémoire, résilience	15 \$
(38, 2-3, 2007)	Le comique de répétition	15 \$
(39, 1, 2007)	Le verset moderne	15 \$
(39, 2, 2008)	Esthétiques de l'invective	15 \$
(39, 3, 2008)	Les voix intérieures	15 \$
(40, 1, 2009)	La <i>Nouvelle revue française</i>	15 \$
(40, 2, 2009)	De la pioche à la plume	15 \$
(40, 3, 2009)	Penser la littérature par la presse	15 \$
(41, 1, 2010)	Anouilh aujourd'hui	15 \$
(41, 2, 2010)	La lecture littéraire et l'utopie d'une communauté	15 \$
(41, 3, 2010)	Littérature et anarchisme	15 \$
(42, 1, 2011)	Littérature et architecture	15 \$
(42, 2, 2011)	Philosophie et narration. « Ne pas se raconter d'histoire »	15 \$

Études littéraires

ABONNEMENT ANNUEL (3 NUMÉROS)

Je commande _____ abonnement(s) à la revue *Études littéraires* pour l'année _____

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

TARIFS (avant taxes)*	INDIVIDU	ÉTUDIANT	INSTITUTION
CANADA	31,00 \$	22,00 \$	85,00 \$
ÉTATS-UNIS	39,00 \$	25,00 \$	90,00 \$
ÉTRANGER (CAN \$)	45,00 \$	27,00 \$	95,00 \$

CALCUL DES TAXES APPLICABLES (CANADA OU QUÉBEC)			
L'ABONNEMENT	CANADA (TPS)	QUÉBEC (TPS +TVQ)	TOTAL
\$	+ 5 % \$	+ 13,92 % \$	\$

Pour tout abonnement réglé par carte de crédit, veuillez contacter la
Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP)
460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716
Montréal, Québec H3B 1A7
Tél. : (514) 397-8669 Téléc. : (514) 397-6887
abonnement@sodep.qc.ca

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger : chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé
à l'ordre de : Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département des littératures

Pavillon Charles-De Koninck

1030, avenue des Sciences-Humaines

Université Laval

Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

Études littéraires

VENTE AU NUMÉRO

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

JE DÉSIRE COMMANDER LES NUMÉROS SUIVANTS (voir la liste des numéros disponibles)

VOL.	N°	TITRE	Quantité	Prix unitaire	TOTAL
15 \$ + frais de poste par numéro : 2,50 \$ (Québec, Canada) 4,00 \$ (étranger)					
GRAND TOTAL					

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger : chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de la Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département des littératures

Pavillon Charles-De Koninck

1030, avenue des Sciences-Humaines

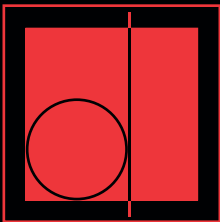
Université Laval

Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

COÛT DU NUMÉRO	AVEC TAXES (QUÉBEC SEUL)	AVEC TAXES (CANADA SEUL)
3,00 \$	3,42 \$	3,15 \$
6,00 \$	6,84 \$	6,30 \$
9,00 \$	10,25 \$	9,45 \$
10,00 \$	11,39 \$	10,50 \$
12,00 \$	13,67 \$	12,60 \$
15,00 \$	17,09 \$	15,75 \$



ÉTUDES

■ MARIE-HÉLÈNE GIRARD – *La résurrection du passé ou le Second Faust revisité* ■ BARBARA BOHAC – *La « plastique de la civilisation » chez Gautier critique* ■ L. CASSANDRA HAMRICK – *Entre barbare et civilisé ou Pour aller en Chine avec Gautier* ■ CHRISTIANO MERLO – *Gautier critique d'Hoffmann* ■ CHRISTOPHER BAINS – *Rencontres vénitiennes : l'héritage esthétique de Gautier* ■ CATHERINE THOMAS-RIPAULT – *Pour une esthétique de la désinvolture : Jean et Jeannette, Le petit chien de la marquise, ou le goût du joli chez Théophile Gautier* ■ ALAIN MONTANDON – *Mélancolie de Théophile Gautier*

