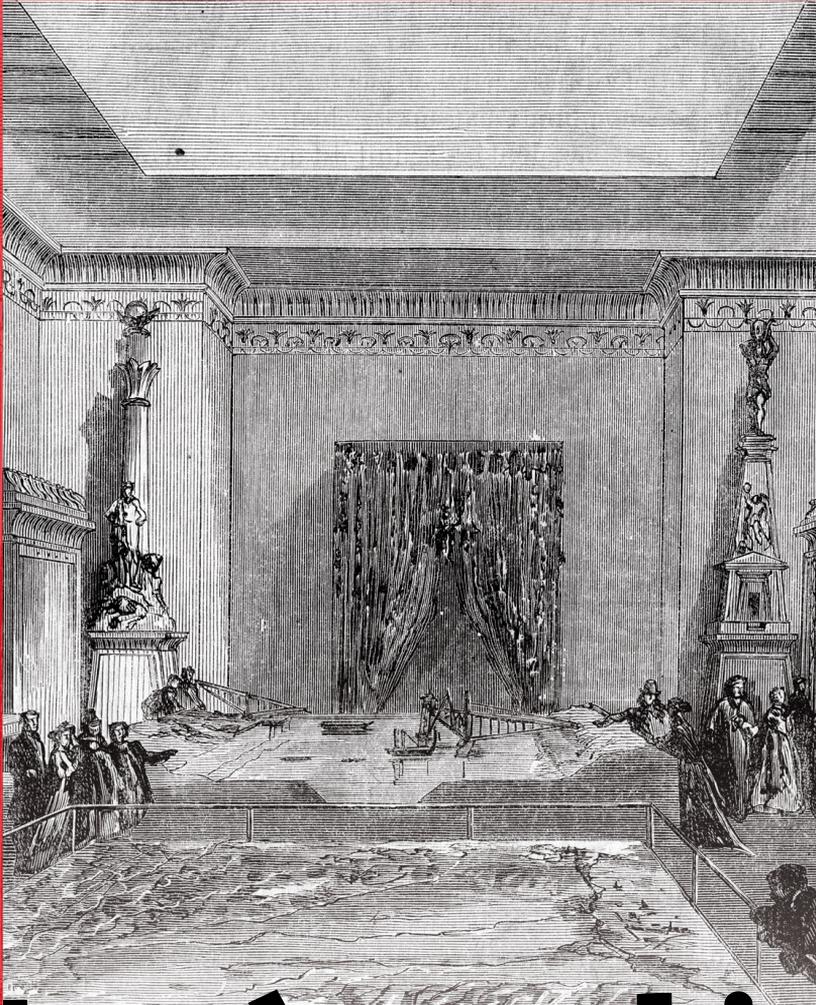


BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER



La géographie de Gautier

ANNÉE 2022
N°44

COMITÉ DE LECTURE

Patrick BERTHIER, François BRUNET, Françoise COURT-PEREZ, Anne GEISLER, Marie-Hélène GIRARD, Alain GUYOT, Martine LAUDAUD, Alain MONTANDON, Marie-Claude SCHAPIRA, Paolo TORTONESE, Peter WHYTE.

Pour une éventuelle publication dans le numéro de l'année en cours, les articles doivent être adressés avant le 31 mars à geisler.anne@wanadoo.fr. Ils sont ensuite anonymés avant d'être soumis à l'appréciation de deux membres du comité de lecture.

Ouvrage publié en collaboration avec le CRP 19 - EA 3423 (Sorbonne Nouvelle Paris 3), avec le soutien, pour ce numéro, du LIS (UR 7305 - Université de Lorraine, Nancy) et de l'UMR 7172 THALIM (CNRS-Sorbonne Nouvelle-ENS).

Mise en page : Aurélia Cervoni, ingénieur d'études au CELLF (UMR 8599, CNRS-Sorbonne Université).



© Société Théophile Gautier
www.theophilegautier.fr
Université Sorbonne-Nouvelle
Centre de recherches sur les Poétiques du XIX^e siècle
Maison de la recherche
4, rue des Irlandais – 75005 Paris

Illustration de couverture : « Plan en relief du Canal [de Suez] et modèle des travaux » (détail), bois gravé de Dieudonné Lancelot, dans *L'Exposition universelle de 1867 illustrée*, 16 mai 1867, p. 116.

Diffusion/distribution : Lucie éditions, 34bis rue Clérisseau – 30000 Nîmes
ISSN : 0221-7945

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER

*La géographie de Gautier.
Mémoire et création*

Textes réunis par
Alain Guyot et Sarga Moussa

N° 44
ANNÉE 2022

SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER

Réunissant des universitaires de différents pays, spécialistes de Gautier, des étudiants, des lecteurs passionnés par son œuvre, la Société Théophile Gautier organise depuis 1979 des séminaires et des colloques, et publie tous les ans un Bulletin.

Présidente d'honneur : Claudine LACOSTE †

Vice-Présidents : Marie-Claude SCHAPIRA et Alain MONTANDON

Secrétaire générale : Marie-Hélène GIRARD

Secrétaire-adjoint : Michaël VOTTERO

Trésorière : Aurélia CERVONI

COMITÉ D'HONNEUR

Wolfgang DROST, Marie-Hélène GIRARD, Ilse LIPSCHUTZ †, Cecilia RIZZA, Claude-Marie SENNINGER, Marcel VOISIN, Peter WHYTE

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Patrick BERTHIER, Candice BRUNERIE, François BRUNET, Françoise COURT-PEREZ, Peter EDWARDS, Anne GEISLER, Alain GUYOT, Claudine LACOSTE †, Martine LAUDAUD, Anik LESURE †, Alain MONTANDON, Sarga MOUSSA, Marie-Claude SCHAPIRA, Paolo TORTONESE

Siège social : Université Sorbonne-Nouvelle, Paris-France

SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER

Université Sorbonne-Nouvelle

CRP 19, Maison de la recherche

4, rue des Irlandais – 75005 Paris

Site internet : <http://www.theophilegautier.fr>

SOMMAIRE

Actes du colloque international qui s'est tenu à Paris le 25 et le 26 novembre 2021, à la Maison de la Recherche de la Sorbonne-Nouvelle, rue des Irlandais, 75005, et au Centre de ressources Jacques-Seebacher de l'Université Paris-Cité, 75013. Ce colloque était organisé par la Société Théophile Gautier en partenariat avec l'Université de Lorraine (LIS) et l'Université Sorbonne-Nouvelle (CNRS/THALIM), sous la responsabilité d'Alain Guyot et de Sarga Moussa.

Introduction

par Alain GUYOT (Université de Lorraine) et Sarga MOUSSA (CNRS, Paris) — 9

Gautier en France : une géographie cinétique

par Yvon LE SCANFF (Université Sorbonne Nouvelle) — 19

Ambiguïté des stéréotypes culturels et géographiques dans le *Voyage en Espagne* de Gautier

par Catherine MÉNAGER (Université Sorbonne Nouvelle) — 35

Mise en mouvement et fixation : Théophile Gautier et l'Angleterre

par Ji Eun HONG (Sookmyung University, Séoul) — 49

Londres vu par Gautier : un voyage au bout de la modernité (1845)

par Tim FARRANT (Pembroke College, Oxford) — 63

Théophile Gautier « oiseau voyageur », ou l'œil cartographique de la description

par Evguénia TIMOSHENKOVA (Ryerson University, Toronto) — 79

La neige robuste « seule a l'éternité ».

Théophile Gautier et la description du paysage russe et alpestre

par Federica LOCATELLI (Université de la Vallée d'Aoste) — 95

- 5

**Gautier et les provinces danubiennes,
un voyage par le dessin et la peinture**
par Michaël VOTTERO (Conservateur des monuments historiques
de Bourgogne-Franche-Comté) — 111

Architecture magique de la parole théâtrale :
La Femme de Diomède, entre Paris et Pompéi de Théophile Gautier
par Clara DEBARD (Université de Lorraine) — 127

Raconter la catastrophe :
Arria Marcella comme diorama entre cataclysme et reconstruction
par Kirsten VON HAGEN (Université de Giessen) — 141

Le toponyme, entre réel et fiction
par Véronique MAGRI (Université Côte d'Azur) — 157

INFORMATIONS/ACTUALITÉS — 173

6 - BULLETIN D'ADHÉSION — 181

LA GÉOGRAPHIE DE GAUTIER. MÉMOIRE ET CRÉATION

Introduction

Alain GUYOT et Sarga MOUSSA

L'illustration de couverture que nous avons choisie pour ce numéro du *Bulletin* renvoie à un événement de portée mondiale sur le plan géographique, la construction du canal de Suez, permettant de relier la mer Méditerranée à la mer Rouge, donc de faire gagner un temps considérable aux navires qui n'étaient plus obligés de contourner l'Afrique pour relier l'Europe à l'Asie, ou inversement. Son ouverture eut lieu en grande pompe au mois de novembre 1869, avec environ un millier d'invités européens, mais aussi de nombreuses personnalités orientales. La Compagnie universelle du canal maritime de Suez ayant été fondée en 1858 sous la présidence de Ferdinand de Lesseps, le chantier avait commencé en 1859. En 1867, date de l'Exposition universelle à laquelle se rendit Gautier à Paris, ce chantier était suffisamment avancé pour que les doutes sur sa faisabilité fussent levés. Malgré une forte opposition, au début, de l'Angleterre, mais aussi de Constantinople (l'Égypte était toujours à cette époque une province ottomane), le percement de l'isthme de Suez avançait à grands pas, grâce aux efforts conjoints de la France et des vice-rois d'Égypte, Saïd-Pacha, d'abord, puis Ismaïl-Pacha, à partir de 1863 – sans oublier le rôle capital des *fellahs*, les paysans égyptiens qui payèrent un lourd tribut, recrutés dans le cadre de la « corvée » pour creuser, dans des conditions matérielles très dure, le canal, puis, à partir de 1863, les ouvriers venus d'Europe, mieux payés et surtout secondés par l'imposante *drague* qui permit d'extraire des quantités de sable, de vase et de pierre beaucoup plus importantes, et plus vite, ce qui conduisit à l'achèvement en temps prévu de ce chantier qu'on qualifia souvent de pharaonique¹.

Gautier publia donc dans le *Moniteur universel*, à la date du 3 août 1867, un feuilleton intitulé « L'isthme de Suez », où il rendit compte de sa visite au pavillon égyptien de l'Exposition universelle. S'y trouvait le plan en relief de l'isthme reproduit en couverture. Voici comment Gautier le décrit :

- 9

Il se présente au curieux qui entre dans la salle comme à un voyageur arrivant de l'Inde. On a devant soi, au nord, la Méditerranée, à sa gauche une portion de la Basse-Égypte cultivée et verdoyante, où le Nil, approchant de la mer, se divise en plusieurs branches et s'épanouit dans son delta comme une cime de palmier. Des villes et des villages tachètent cette région fertile. À droite se déroule la plaine aride et bosselée de collines sablonneuses que traverse le canal maritime. Là règne la sécheresse ardente du désert, et l'on n'aurait d'autre liquide à boire que sa sueur si un canal d'eau douce creusé par la compagnie ne partait de Zagazig et n'amenait l'eau du Nil jusqu'à Timsah, à peu près au milieu de la ligne que trace le canal maritime. C'est du golfe de Péluse que part le canal de l'isthme de Suez, et le premier coup de pioche a rompu l'étroite langue de sable où s'élève Port-Saïd, une ville toute jeune, née d'hier pour ainsi dire et créée par les travaux de la compagnie. Le canal traverse le lac Menzaleh, espèce de marais ou de lagune provenant du Nil extravasé et s'étendant le long de la côte. Une mince ligne de sable prolongée jusqu'à Damiette sépare l'eau stagnante de l'eau salée. La berge exhaussée du canal forme une digue qui asséchera bientôt la pointe est de la lagune où se trouvait l'ancienne Péluse, en empêchant l'inondation du Nil de s'étaler jusque-là².

10 -

Comme il sait magnifiquement le faire, Gautier se livre ici à une description précise qui permet au lecteur de se *représenter* un espace qu'il ne connaît pas, en principe. Notons ici la prouesse rhétorique consistant à faire oublier qu'il ne s'agit que d'un plan en relief pour faire comme si l'on *voyait* réellement, à partir de ce support en trois dimensions mais de format réduit à une toute petite échelle, l'environnement de l'isthme de Suez que Gautier n'avait pas encore visité à l'époque ! Dès la deuxième phrase, la superposition entre le médium et la réalité qu'il veut imiter est faite : nous voilà projetés dans une Égypte à la fois « verdoyante et cultivée » (le Delta du Nil) mais entourée de « la sécheresse ardente du désert », dans lequel de nouvelles villes, celles du canal précisément, sont nées tout récemment. Il s'agit là de *géographie physique*, que le maître descripteur (il s'était lui-même décrit comme un « daguerréotype littéraire » dans le *Voyage en Espagne*³) sait évoquer de manière rigoureuse, structurée, visuelle, aidé en cela par l'espèce de « pulsion scopique » qui le caractérise et qui lui permet d'offrir à ses lecteurs de véritables « vues à vol d'oiseau » des lieux visités, qu'il transforme en discours : certains géographes retiendront la leçon pour mieux regarder ou plutôt *lire* d'un autre oeil les paysages de leur propre pays. Mais il ne s'en tient pas là.

Gautier est également tout à fait conscient de l'importance *géostratégique* du canal de Suez, bien que ce ne soit pas la dimension première qu'il en retient – cette nuance est d'importance, sachant qu'il ne décrira même pas les fêtes d'ouverture de Suez, auxquelles il fut pourtant invité personnellement par Nubar Pacha, ministre du khédive⁴. Gautier

en parle donc peu, mais il en parle tout de même dans ce compte rendu de sa visite à l'Exposition universelle de 1867 :

Ce faible obstacle, cette mince langue de terre à peine perceptible sur la carte, forçait depuis des siècles les navires à contourner l'énorme continent de l'Afrique, allongé en pointe vers le pôle austral et mettait par rapport aux nations européennes l'Inde et la Chine au bout du monde⁵.

Gautier n'est pas du tout déconnecté des réalités politiques, économiques et sociales de son temps, mais il leur préfère le monde de l'Art, qui pour lui va de la littérature à l'architecture et à la sculpture, en passant par la peinture, la musique, la danse et le théâtre, sans parler d'un art émergent comme la photographie. Il y a donc aussi, pour Gautier, une *dimension esthétique* à la géographie de Suez, qu'il s'empresse de transmettre et de valoriser, comme il l'aurait fait en rendant compte d'un Salon – notons au passage que la médiation picturale ne sert pas seulement à esthétiser un paysage, fût-il désertique, mais aussi à montrer, comme aurait pu le faire une photographie, les différentes « autorités » contrôlant la construction du futur canal :

Sur les murailles latérales, des photographies montrent sous leurs divers aspects le sol et les travaux de l'isthme. Deux tableaux, l'un de Berchère, l'autre de Barry, forment un contraste frappant. Dans l'un on voit l'isthme à l'état sauvage, brûlé, pulvérulent, à peine hérissé de quelques maigres touffes d'alfa. Dans l'autre, l'arrivée de l'eau baignant pour la première fois la profonde tranchée du canal, en présence d'un état-major d'autorités et d'ingénieurs⁶.

- 11

Enfin, une quatrième dimension est perceptible dans ce compte rendu, qu'on pourrait qualifier de *géographie sensible*, anticipant en quelque sorte la géographie « humaniste » émergeant au début des années 1950. Liouba Bischoff a montré que Nicolas Bouvier avait contribué, avec *L'Usage du monde* (1963), à renouveler lui-même le genre viatique en se situant dans ce sillage⁷. En effet, Gautier décrit aussi Suez (c'est le point culminant de cette magnifique évocation *in absentia*) comme un espace vivant, où le corps est sujet à des perceptions thermiques, grâce à un « panorama » – un genre qui s'est développé dès le début du XIX^e siècle et qui permettait de faire voir, avec des jeux de lumières, sur une surface parfois considérable (certains panoramas de batailles de la fin du siècle sont des peintures murales de plusieurs dizaines de mètres de long !), un paysage dont même un ensemble de photographies mises bout à bout ne seraient pas parvenu à rendre compte. Gautier, donc, tirait lui-même parti des évolutions médiatiques de son temps pour mieux produire des effets de réel :

On monte de la salle à la plate-forme abritée d'une tente où doit se tenir le spectateur, par un couloir tenu à dessein obscur, et, quand on en débouche, on est tout d'abord ébloui par l'éclat d'un ciel dont l'azur tourne au blanc, tant la lumière est intense. Vous êtes transporté subitement dans le chaud climat d'Afrique et vous croyez sentir la sueur perler à vos tempes comme si vous veniez effectivement de débarquer à Port-Saïd de quelque bateau des Messageries impériales. Le voyage n'a pas été long à faire⁸.

Les différentes formes de géographies (physique, géostratégique, esthétique, sensible) à l'œuvre dans ce compte rendu, se retrouvent sans doute, à des degrés divers, dans les différentes contributions réunies dans ce dossier. Mais il est encore au moins deux autres formes de géographie que nous n'avons pas évoquées, et qui permettent d'ajouter des éléments à cette typologie sommaire, à savoir la *géographie comme discipline académique* et la *géographie imaginaire* – celle de Gautier en l'occurrence, que nous avons cherché à mettre en valeur.

12 -

La géographie est une discipline naissante au XIX^e siècle⁹ : elle se veut une science, mais elle est en réalité un savoir en formation qui débouchera sur des tendances multiples, que le XX^e siècle déploiera (géographie politique, humaine, culturelle, sociale, écologique...). À l'époque de Gautier, elle est bien sûr liée au développement des voyages, et notamment des grands périple d'exploration, comme ceux d'Alexandre de Humboldt¹⁰, ou encore des entreprises collectives et étatiques comme les expéditions d'Égypte, de Morée et d'Algérie dans la première moitié du XIX^e siècle¹¹. La géographie a aussi ses sociétés savantes et ses revues qui témoignent d'une nouvelle légitimité : ainsi la Société de géographie fondée en 1821, juste avant la Société Asiatique. Nous sommes à quelques années de la conquête de l'Algérie, début d'une politique impériale française qui se poursuivra tout au long du siècle. Se pose du coup la question du contexte historique, qui est, globalement, celui de l'expansion coloniale européenne.

Peut-on dire, selon la célèbre formule d'Yves Lacoste lançant en 1976 la revue *Hérodote*, que « la géographie, ça sert d'abord à faire la guerre » ? Nous ne le croyons pas, s'agissant d'un auteur comme Théophile Gautier, qui cependant n'est pas toujours indemne d'un discours européocentrique stéréotypé, comme nombre de ses contemporains, que ce discours soit « orientaliste »¹² ou racialisant, en particulier s'agissant du racisme anti-noir¹³, très largement partagé à cette époque, dans la littérature comme dans les arts¹⁴. Mais Gautier, bien entendu, ne se laisse pas réduire à cette stéréotypie négative : il manie volontiers le second degré, il sait se

montrer ambivalent, sinon ambigu, et il lui arrive même de renverser, non sans ironie, les certitudes ethnocentriques de ses contemporains. Ainsi au début de son *Voyage en Algérie* :

Nous allons donc, au bout de quelques heures, être dans une autre partie du monde, [...] au sein de cette civilisation orientale que nous appelons barbarie avec le charmant aplomb qui nous caractérise [...]»¹⁵.

Par ailleurs, Gautier est un écrivain qui a commencé sa carrière à l'époque romantique, autrement dit à un moment où se trouve fortement valorisée l'affirmation de la subjectivité, mais aussi remise en cause l'autorité des discours dominants, et plus généralement des formes codifiées et du savoir institutionnel. Il affirme ainsi, dès son tout premier récit de voyage, *Un tour en Belgique* (1836), se méfier des « livres de géographie »¹⁶, lesquels peuvent en effet constituer une entrave à sa propre liberté imaginative. En effet, Gautier investit aussi de son propre imaginaire poétique les lieux qu'il traverse. On a pu ainsi montrer des parentés descriptives entre des espaces aux caractéristiques physiques apparemment opposées, sachant que Gautier est allé aussi bien en Russie et dans les Alpes qu'en Afrique du Nord¹⁷. L'espèce de négligence qu'il manifeste souvent dans la relation de ses périples à l'égard de ce que l'on pourrait très généralement appeler le « discours du guide » souligne clairement que le regard porté par Gautier sur le monde n'est pas celui d'un savant : à une connaissance raisonnée de l'étranger, fondée sur l'étude et les visites de musées, d'églises ou de « curiosités locales », il préférera toujours le voyage « au hasard »¹⁸ ou « en zigzags ». Celui-ci, tout en garantissant sa liberté individuelle, lui offre « éblouissement[s] rapide[s] »¹⁹ et découvertes inattendues, ce qui lui permet de s'attarder dans des lieux encore peu fréquentés, ou qui échappent aux représentations stéréotypées des guides de voyage (murailles de Constantinople, cafés algériens, cimetières de Venise, banlieues de Paris...)»²⁰.

Cela dit, Gautier possède une solide culture classique doublée d'une connaissance approfondie de la littérature contemporaine, y compris populaire – le tout servi par une mémoire exceptionnelle qui lui permet d'évoquer une foule de textes surgissant à son esprit à la vue de tel ou tel lieu. Bref, c'est aussi un homme pour qui « la bibliothèque existe »²¹. Du coup, le nom propre de tel lieu géographique met aussitôt en mouvement une mémoire culturelle qui occupe une place considérable dans ses récits de voyage. Ainsi lorsqu'il se trouve au large de la Grèce, en été 1852 :

« Quelle est cette montagne, demandais-je au capitaine ? — Le Taygète », me répondit-il avec bonhomie, comme s'il eût dit Montmartre. À ce nom de Taygète, un fragment de vers des *Géorgiques* me jaillit instantanément de la mémoire [...] ²².

La culture livresque de Gautier n'est pas un écran qui ferait barrage au monde, elle constitue au contraire un moyen de le faire exister, de le reconfigurer, d'en développer toutes les potentialités, lesquelles vont bien au-delà de ce que peut offrir la géographie physique.

Qu'il se plaise à « faire de la géographie palpable » en traversant les petites Cyclades, dont il suit « les formes et les découpures indiquées sur la carte » ²³ ; qu'il joue avec les sensations que lui procure tel nom de ville lointaine (Nijni Novgorod dans le *Voyage en Russie* ²⁴) ou avec les frontières, tantôt lignes imaginaires que l'on s'amuse à franchir d'un bond, tantôt réalités linguistiques qu'il s'agit d'affronter ²⁵ ; qu'il s'enthousiasme pour les « promenades de nuit » dans une ville inconnue ou, à la visite d'un haut lieu, pour la destruction probable des « géographies fantastiques » que son esprit avait jusqu'alors élaborées à son propos ²⁶ : la *géographie de Gautier* se présente sous l'aspect d'un va-et-vient, voire d'un jeu entre réalité et imaginaire, entre mémoire et création, qui lui permet tour à tour d'établir des rapprochements, de créer des interférences, de déconstruire et de reconstruire à son gré les villes et les pays qui hantent son œuvre tout entière. Avant même d'avoir visité Venise, où sa rêverie fera surgir le fantastique, il s'enorgueillira ainsi d'en avoir offert à ses lecteurs, en poésie comme en prose, une de ces « cosmographies de l'imagination » ²⁷ qui valent tous les récits de voyage ²⁸, et il n'est pas rare de le voir, dans le reste de son œuvre, découvrir un pays ou une région qu'il ne connaît pas à travers des tableaux ou des gravures qu'on lui offre de commenter. À l'opposé, il tire de certains voyages bien réels la matière d'une rêverie qui recompose ce qu'il a vu et lui donne parfois matière à une exploration imaginaire au sein de la temporalité la plus longue qui soit.

Cette porosité entre géographie réelle et géographie rêvée ne doit pas faire oublier toutefois l'intérêt de Gautier pour la place de l'être humain sur une planète à laquelle le poète épris d'absolu n'oublie jamais de conférer sa dimension d'astre ²⁹. Si on lui a souvent reproché son manque d'appétence à décrire les femmes et les hommes autrement que par leur costume ³⁰, il reste peut-être l'un des premiers écrivains à témoigner des grandes mutations industrielles et technologiques de son temps. Chemins de fer, industrie, grands ports fluviaux ou maritimes, travaux d'urbanisme, création de routes ou de voies d'eau : autant de productions de l'intelligence humaine qui suscitent tour à tour son admiration ou sa

vindictes³¹. Soucieux qu'il est de rendre hommage à l'« œuvre infinie » du « mystérieux auteur » de la création³², en la regardant de tous ses yeux, en la donnant à voir à ses lecteurs ou en les incitant à aller l'admirer de leurs propres yeux, il ne l'en est pas moins de déplorer les blessures qui lui sont infligées et l'uniformité qu'une globalisation en marche lui fait subir. Ses ouvrages, dans leur variété – et bien au-delà du récit viatique –, en portent fréquemment témoignage : tout se passe comme s'ils ouvraient déjà à une modernité inquiète, celle d'une mondialité partagée mais fragile.

Autant de dimensions différentes sous lesquelles examiner les relations passablement complexes qui se nouent entre Gautier et la géographie : elles ne sont pas sans rapport avec sa polyvalence de poète, de romancier, de dramaturge, de critique et de voyageur, fasciné par les mots aussi bien que par les choses. On voit en effet s'y articuler curieusement les enjeux majeurs de sa poétique, tendue, parfois à l'extrême, entre mémoire et création, entre image et verbe, entre nostalgie et progrès, entre mélancolie et fantaisie, entre monde intérieur et réalité visible, entre ancrage terrien et aspiration céleste. Ne pourrait-on dès lors discerner en lui un précurseur, sinon de la géocritique, du moins d'une géographie littéraire qui « met en mots la terre », non seulement pour la transformer en objet d'étude, mais tout simplement parce que « l'homme ne saurait avoir de plus noble occupation que de parcourir et de décrire l'astre qu'il habite³³ » ?

- 15

NOTES

1. Sur l'histoire de ce chantier, voir Caroline PIQUET, *Histoire du canal de Suez*, Paris, Perrin, 2009. Voir par ailleurs le dossier « Les imaginaires du canal de Suez. Représentations littéraires et culturelles » coordonné par Sarga MOUSSA et Randa SABRY, *Sociétés & Représentations*, n° 48, automne 2019.
2. Texte reproduit par Sophie BASCH dans sa réédition de *L'Orient* [1877] de Théophile GAUTIER, Paris, Gallimard, « Folio », 2013, p. 343-344.
3. « [...] nous allons revenir bien vite à notre humble mission de touriste descripteur et de daguerréotype littéraire » (Théophile Gautier, *Voyage en Espagne* [1843], éd. Jean-Claude BERCHET, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p. 197 [chap. X]).
4. Voir le *Voyage en Égypte*, éd. Sarga Moussa, dans Th. Gautier, *Œuvres complètes, IV Voyages*, t. 6, Paris, Champion, 2016.
5. « L'isthme de Suez », dans Th. Gautier, *L'Orient*, éd. cit., p. 342.
6. *Ibid.*, p. 345.

7. Voir Liouba BISCHOFF, *Nicolas Bouvier ou l'usage du savoir*, Genève, Zoé, 2020 (« Réenchanter la géographie », p. 174 et suiv.).

8. « L'isthme de Suez », dans Th. Gautier, *L'Orient*, éd. cit., p. 345.

9. Voir Jean-Marc BESSE, Hélène BLAIS et Isabelle SURUN (dir.), *Naissance de la géographie moderne (1760-1806). Lieux, pratiques et formation des savoirs de l'espace*, Lyon, ENS Éditions, 2010, et Numa BROU, *Une histoire de la géographie physique en France (XIX^e-XX^e siècles). Les hommes, les œuvres, les idées*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2011, 2 vol.

10. Voir à ce sujet les nombreux travaux (essais et éditions) qu'Ottmar Ette, théoricien et romaniste allemand, a consacré, seul ou en collaboration, au grand savant et voyageur allemand Alexander von Humboldt. Voir par exemple Ottmar ETTE et Julian DREWS (dir.), *Landschaften und Kartographien der Humboldt'schen Wissenschaft*, Hildesheim, Olms, 2017.

11. Voir Marie-Noëlle BOURGUET *et al.*, *L'Invention scientifique de la Méditerranée. Égypte, Morée, Algérie*, Paris, Éd. de l'EHESS, 1998, et Marie-Noëlle Bourguet *et al.*, *Enquêtes en Méditerranée. Les expéditions françaises d'Égypte, de Morée et d'Algérie*, Athènes, Institut de Recherches Néohelléniques/FNRS, 1999.

12. Voir Edward SAID, *L'Orientalisme*, trad. fr. par Catherine Malamoud, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

13. Voir la description de Noirs assistant à un concert de musique populaire dans un café de la Casbah d'Alger en 1845 : « Tout autour, sur un rebord en planches recouvertes de nattes, assez pareil au lit de camp des corps de garde, mais beaucoup moins large, se tenaient, accroupis ou couchés dans des poses bestiales appartenant plus au quadrumane qu'à l'homme, des figures étranges en dehors des possibilités de la précision : c'étaient des nègres aux yeux jaunes, aux lèvres violettes, dont la peau luisante miroitait à la lumière comme du métal poli [...] » (*Voyage en Algérie*, éd. Véronique MAGRI-MOURGUES, dans Th. Gautier, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. 6, p. 51 [chap. III]).

14. Voir à ce sujet la somme de Hugh HONOUR, *L'Image du Noir dans l'art occidental* [1979], trad. fr. par Marie-Geneviève de La Coste-Messelière et Yves-Pol Hémonin, Paris, Gallimard, 1989, 2 vol.

15. Th. Gautier, *Voyage en Algérie*, éd. cit., p. 38.

16. Th. Gautier, « Un tour en Belgique » [1836], dans *Caprices et Zigzags*, Paris, Lecou, 1852, p. 1.

17. Voir Alain GUYOT, « Les paysages d'Europe et du bassin méditerranéen vus par Théophile Gautier en voyage : de la standardisation conquérante à la communauté imaginaire » dans Aline BERGÉ, Michel COLLOT, Jean MOTTET et Julien KNEBUSCH (dir.), *Paysages européens et mondialisation 2 – Éléments de géographie littéraire*, 2012, p. 35-47 [en ligne] <http://ia600602.us.archive.org/34/items/PEM2-Geolit/PEM2-Geolit.pdf>.

18. « Notre méthode, en voyage, est d'errer au hasard à travers rues, comptant sur le bonheur des rencontres » (Th. Gautier, *Voyage en Italie. Italia* [1852], éd. Marie-Hélène GIRARD, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. 4, 2017, p. 159 [chap. V] ; voir également la note 4 de cette même page et Alain GUYOT, « Récréation, devoir et chant du monde : pour une poétique du voyage et de son récit chez Théophile Gautier », *Revue des sciences*

humaines, n° 277 – « Panorama Gautier », Sarga MOUSSA et Paolo TORTONESE (dir.), 2005, p. 102).

19. Voir Th. Gautier, « Ce qu'on peut voir en six jours » [1858], dans *Lois de Paris*, Paris, Lévy, 1865, p. 287 (chap. II).

20. Voir Alain Guyot, art. cit., p. 107 et suiv.

21. On fait ici allusion à la célèbre formule de Gautier rapportée par les Goncourt : « [...] je suis un homme pour qui le monde visible existe » (1^{er} mai 1857 – Edmond et Jules de GONCOURT, *Journal*, éd. Jean-Louis CABANÈS, Paris, Champion, t. 1, 2005, p. 388).

22. Th. Gautier, *Constantinople* [1853], dans *Constantinople et autres textes sur la Turquie*, éd. Sarga Moussa, Paris, La Boîte à Documents, 1990, p. 57 (chap. III).

23. *Ibid.*, p. 68-69 (chap. IV).

24. Voir Th. Gautier, *Voyage en Russie* [1866], éd. Natalia MAZOUR et Serge ZENKINE, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. 5, 2007, p. 336.

25. Voir, entre autres, *ibid.*, p. 330 (chap. XXI) ; « Un tour en Belgique », éd. cit., p. 32 (chap. III) ; « Une journée à Londres », dans *Caprices et Zigzags*, éd. cit., p. 101-102.

26. Voir, entre autres, « Ce qu'on peut voir en six jours », éd. cit., p. 283-284 (chap. II) ; *Voyage en Algérie*, éd. cit., p. 38-39 (chap. II).

27. Th. Gautier, *Constantinople*, éd. cit., p. 34 (chap. I).

28. Voir son article intitulé « Venise » publié fin 1832 dans *Le Landscape français*, et le commentaire qu'il en donne dans « Une journée à Londres », art. cit., p. 115.

29. Voir par exemple Th. Gautier, « Vues de Savoie et de Suisse » [1862] dans *Les Vacances du lundi. Tableaux de montagnes* [posth. 1881], éd. Sylvain JOUTY, Seyssel, Champ Vallon, 1994, p. 50.

30. Voir par exemple Émile ZOLA, « M. Théophile Gautier » (article publié dans *Le Figaro* du 9 janvier 1867 et recueilli dans *Marbres et Plâtres*, éd. Auguste DELAZAY – *Œuvres complètes*, Henri MITTERAND (dir.), Paris, Cercle du Livre Précieux, 1968, t. 10, p. 230).

31. Voir à ce propos Alain Guyot, « Contradictions et ambiguïtés ferroviaires chez Théophile Gautier », dans Gabrielle CHAMARAT et Claude LEROY (dir.), *Feuilles de rail. Les littératures du chemin de fer*, Paris, éd. Paris-Méditerranée, 2006, p. 45-56 ; « Le complexe de Dinocrate : analogie et architecture dans les récits de voyage de Théophile Gautier », *Rivista di letteratura moderna e comparata*, n° LX-1, 2007, p. 6-8. Voir aussi cette remarque, toujours à propos du canal de Suez : « Le globe avait besoin de cette correction, et quand l'isthme de Panama sera coupé à son tour, l'homme pourra à son aise se promener dans son petit domaine » (Th. Gautier, « Égypte. Vue générale » [1867], repris dans *L'Orient*, éd. cit., p. 334).

32. Th. Gautier, *Constantinople*, éd. cit., p. 33 (chap. I).

33. Th. Gautier, « Le Nil » [1854], dans *L'Orient*, op. cit., p. 420.

Gautier en France : une géographie cinétique

Yvan LE SCANFF

Envisager Gautier voyageur en France sous l'angle de la géographie relève d'une double gageure que l'auteur des *Zigzags, pochades et paradoxes* n'aurait peut-être pas désavouée. En effet, Gautier n'a jamais écrit de récit de voyage en France et semble même ne pas avoir eu conscience de l'intérêt qu'une telle initiative pouvait avoir (à l'inverse d'autres contemporains comme Stendhal par exemple). Son goût pour le voyage est lié à l'idée d'une relation exotique à l'étranger et à l'étrangeté (« il faut être étranger pour voyager dans un pays »¹) :

Si j'étais un Chinois ou un Indien arrivant de Nanking ou de Calcutta, je vous décrirais avec soin et prolixité le chemin de Paris à Marseille, le rail-way de Châlons, et la Saône, et le Rhône, et Avignon ; mais vous les connaissez aussi bien que moi, et d'ailleurs, pour voyager dans un pays, il faut être étranger : la comparaison des différences produit les remarques. Qui de nous noterait qu'en France les hommes donnent le bras aux femmes, particularité qui étonne un habitant du Céleste empire² ?

- 19

Inversement, on le sait, Gautier se fait étranger à lui-même dès qu'il le peut : « S'assimiler les mœurs et les usages du pays que l'on visite, voilà le principe ; et il n'y a pas d'autre moyen pour bien voir et jouir du voyage³ ».

La seconde difficulté résiderait précisément dans ce rapport problématique entre relation exotique et regard géographique. Gautier rêve en effet régulièrement à ce qu'il appelle en amont des « géographies fantastiques »⁴ ou fantasmées, et en aval à une « géographie dépaylée »⁵, à savoir une approche purement qualitative, axiologique, laquelle revient à évaluer l'espace comme ce qui est par conséquent sans commune mesure. C'est une géographie libérée de l'espace-temps, des contraintes de la contiguïté et de la continuité. C'est une approche de l'extériorité qui privilégierait la verticalité de l'image sur l'horizontalité linéaire ; du littéraire sur le littéral pourrions-nous même ajouter ; si bien que le récit de voyage pratiqué ainsi « à sauts et à gambades » tourne à l'anthologie

égotiste et excentrique⁶. En bref, c'est une géographie paradoxale qui reconnaît plus qu'elle ne connaît⁷, qui fait du même avec de l'autre, et de l'intime avec du divers. C'est en tout ou partie ce qu'on a pu définir comme une des caractéristiques du récit de voyage romantique et que du reste certains écrivains ont quasiment porté à l'état de genre : les *impressions de voyage*.

Gautier a ainsi revendiqué explicitement sa volonté de ne pas faire œuvre savante lors de ses voyages dits pittoresques et littéraires. Il oppose très nettement un refus de tout discours livresque à toute tentative d'arraisonnement savant, voire scientifique du divers pour faire l'éloge du senti et du ressenti :

[...] il n'y aura exactement dans ma relation que ce que j'aurai vu avec mes yeux
[...]. Je n'emprunterai rien au Guide du voyageur, ni aux livres de géographie ou d'histoire, et ceci est un mérite assez rare pour que l'on m'en sache gré⁸.

C'est là encore une chose maintes fois répétée et commentée : « Bornons-nous à décrire, ce qui est de notre métier⁹ ». Gautier parle également de ses « devoirs de voyageur pittoresque »¹⁰ ou de ses « devoirs de touristes »¹¹, car l'écrivain envisage manifestement ses voyages comme des productions littéraires, si ce n'est livresques, où l'écriture rivaliserait en somme avec la peinture. C'est en ce sens que Gautier parle sans aucun doute de « voyage artistique ou plutôt pittoresque »¹² : « notre voyage n'est qu'une promenade de feuilletoniste en vacances et ne saurait être illustré que de rapides croquis »¹³. C'est cette catégorie même de la représentation pittoresque qui fait fuir le voyageur devant la « belle vue »¹⁴ ou le panorama qui s'apparente à une immense et indéfinie « carte géographique »¹⁵. La géographie est donc bien encore un repoussoir : le paysage en forme de « carte topographique » ne permet décidément pas de faire un « tableau »¹⁶, et encore moins des *tableaux de montagnes*.

Gautier envisage ainsi son activité de voyageur comme objective et subjective. C'est un regard mais aussi une vue (une *veduta*), une représentation ; c'est un œil et un tempérament, une œuvre de voyageur descripteur mais aussi de touriste littéraire ; les deux éléments se combinant en somme dans une catégorie que Gautier ne cesse de revendiquer : le pittoresque. Il n'est pas facile de définir cette catégorie intermédiaire et composite qui anticipe en un sens l'abandon de la catégorie même du beau (idéal ou non) en esthétique ; toutefois on peut la circonscrire comme une catégorie intermédiaire, entre idéalisme et réalisme, une façon de problématiser l'apparence sensible comme présence et absence,

objectivité et subjectivité, détermination et indétermination, l'accidentel et l'essentiel.

C'est en effet un jugement de *reconnaissance* qui désigne l'objet comme objectif, à savoir le caractéristique, le particulier, l'unique (la couleur locale) – c'est l'*Autre* ; mais la catégorie renvoie aussi à un rapport au *Même*, à une forme de déjà-vu : rapport à l'histoire, à l'art, à la fiction, à la littérature, à la culture au sens large ; en somme, à une forme d'artialisation¹⁷ qui renvoie à un imaginaire romanesque du descripteur où règnent la référence et l'association :

La voiture qui conduit à Madrid part de Bayonne. Le conducteur est un *mayoral* avec un chapeau pointu orné de velours et houppes de soie, une veste brune brodée d'agrèments de couleur, des guêtres de peau et une ceinture rouge : voilà un petit commencement de couleur locale. À partir de Bayonne, le pays est extrêmement pittoresque ; la chaîne des Pyrénées se dessine plus nettement, et des montagnes aux belles lignes onduleuses varient l'aspect de l'horizon ; la mer fait de fréquentes apparitions sur la droite de la route ; à chaque coude, l'on aperçoit subitement entre deux montagnes ce bleu sombre, doux et profond, coupé çà et là de volutes d'écume plus blanche que la neige dont jamais aucun peintre n'a pu donner l'idée¹⁸.

Le pittoresque comme physionomie géographique

Pourtant, le pittoresque semble prendre bien souvent une autre inflexion dans les récits de voyage de Gautier. Un autre regard y semble solliciter le pittoresque pour déterminer une sensibilité plus géographique, plus réaliste au sens premier du terme¹⁹, sans pour autant détruire cette première évidence du pittoresque chez Gautier que la critique a par ailleurs particulièrement bien étudié dans sa relation à la littérature romantique. En somme, Gautier subsumerait dans l'idée du pittoresque une posture idéaliste affichée face la représentation mais aussi une postulation sous-jacente plus encline à une forme d'appréhension réaliste du paysage. Le paysage chez Gautier ne serait pas seulement une représentation esthétique soluble dans sa pure visibilité mais il présenterait également une inscription qu'il conviendrait de lire afin de déterminer ce qui en fait la caractéristique paysagère. En ce sens le mouvement de pensée inverse le mouvement du pittoresque sans le renier : non plus de l'autre au même (artialisation), mais bien plutôt du même à l'autre, moins l'identité que la différence si l'on veut (exotisation). Ce que Gautier avance parfois de façon désinvolte, *en passant* serait peut-être à prendre au sérieux, au second degré : l'idée que le pittoresque tel qu'il le pratique n'est pas seulement une catégorie de la représentation esthétique mais aussi sans

doute le concept d'une forme de *géographie de la perception* saisie par ses paysages. Et le pittoresque serait dès lors le symptôme du paysage : une physionomie, un caractère, et non une simple représentation.

Le pittoresque y prend en effet le sens plus positif d'un *épistemon* sans toutefois cesser d'être littéraire : il détermine ce qui est caractéristique (et qui tend à se perdre du reste à force de modernité et de modernisation²⁰), l'irruption d'une nouveauté originaire d'un pays qui s'affirme dans et par ses particularités²¹ ou par les « petites singularités » de sa « physionomie pittoresque » comme Strasbourg par exemple²². C'est même peut-être tout simplement la marque du paysage chez Gautier, l'indice qu'il y a paysage, enfin : « La lande traversée, on entre dans une région assez pittoresque²³. » Le pittoresque ainsi compris est perception de la différence sur fond de la laide uniformité de ce qu'on pourrait appeler l'aménagement du territoire. Le paysage pittoresque ne renvoie pas à une esthétique de l'environnement :

Jusque-là, j'avoue qu'une excursion à Romainville ou à Pantin eût été tout aussi pittoresque ; rien de plus plat, de plus nul, de plus insipide que ces interminables lanières de terrain, pareilles à ces bandelettes au moyen desquelles les lithographes renferment les boulevards de Paris dans une même feuille de papier. Des haies d'aubépine et des ormes rachitiques, des ormes rachitiques et des haies d'aubépine, et plus loin, quelque file de peupliers, plumets verts piqués dans une terre plate, ou quelque saule au tronc difforme, à la perruque enfarinée, voilà pour le paysage ; pour la figure, quelque pionnier ou cantonnier, hâlé comme un More d'Afrique, qui vous regarde passer la main appuyée sur le manche de son marteau, ou bien quelque pauvre soldat qui regagne son corps, suant et chancelant sous le harnais. Mais au-delà d'Angoulême, la physionomie du terrain change, et l'on commence à comprendre qu'on est à une certaine distance de la banlieue²⁴.

22 -

La séquence descriptive commence ironiquement par « pittoresque » et finit plus sérieusement par « physionomie », comme pour signaler ce passage de témoin de l'une à l'autre des postulations de l'écrivain voyageur.

Le voyage pittoresque théorisé par Gautier est ainsi une enquête relativiste qui éprouve le même par l'autre et inversement. Ni voyage de découverte savant, ni guide touristique, il est bien plutôt une suite de « tableaux » pittoresques, une suite de « physionomies » caractéristiques, au sens où on pouvait l'entendre depuis la fin du XVIII^e siècle, du moins depuis Louis Sébastien Mercier et son fameux *Tableau de Paris* où il présente la « physionomie de la grande ville »²⁵, la « physionomie morale de cette gigantesque Capitale »²⁶, son *caractère*, en une suite de « vues » qu'il revendique comme pittoresques²⁷.

Une telle approche définit aussi une géographie des paysages, une définition de la géographie comme étude des paysages, laquelle a

particulièrement exploité la littérature romantique, et notamment viatique, pour s'affirmer comme un courant majeur de la géographie à la fin du XIX^e siècle, dont Vidal de la Blache, auteur du célèbre *Tableau géographique de la France* (1903), qui développe notamment une « Physionomie d'ensemble de la France », peut être considérée comme la figure tutélaire. Le terme de « physionomie », que Humboldt du reste n'a pas méconnu²⁸, se définit chez lui dans un sens qui est bien celui de Gautier du reste : c'est « la caractéristique du territoire considéré, c'est-à-dire ce qui le spécifie et le distingue parmi tous les autres, et qu'il faut comprendre »²⁹. Ce que permet, si ce n'est ce que pratique ainsi Gautier pourrait s'inscrire plus largement dans le cadre d'une forme de « géographie de la perception », c'est-à-dire, pour utiliser les mots d'un géographe, « le type de géographie qui étudie l'image d'un territoire que l'on se forme en entrant directement en contact avec lui, sans pour autant en pratiquer notre discipline³⁰. » En ce sens, les remarques de Gautier sur la prééminence du visuel, de l'œil absolu prennent là aussi peut-être un autre sens, plus positif, que l'on peut prendre au pied de la lettre même et non seulement comme une posture anticonformiste et Jeunes-France³¹. Elles postulent finalement que la véritable géographie est bien « un art de la perception visuelle »³² :

[...] l'instinct du voyage, instinct très rare en littérature, [...] ne consiste pas seulement dans l'humeur vagabonde, mais bien dans le don de voir. Cela semble aisé, ouvrir les yeux, regarder devant soi, et raconter ce qu'on a vu. Mais la plupart des yeux sont comme les miroirs et ne conservent pas les images réfléchies. Le monde des formes et des couleurs est fermé pour bien des gens, d'ailleurs pleins de savoir, de talent et d'esprit. Il faut saisir au vol le détail caractéristique, être frappé des différences [...]. Tant qu[e le voyageur] est en route, son affaire principale consiste à contempler la terre, le ciel, les monuments, la végétation, les habitants, les costumes et les mœurs de la région qu'il explore³³.

C'est pourquoi Gautier semble si sensible à la perte des caractéristiques, de la physionomie, du pittoresque. La géographie est doublement menacée par la disparition de deux éléments qui sont fondamentaux dans l'imaginaire géographique de Gautier : la frontière et le passage. La fin des frontières est la hantise du même (que l'autre soit le même) ; l'escamotage du passage par la vitesse est la fin du voyage (le passage du même à l'autre).

Gautier, comme d'autres romantiques du reste, constate bien avant Lévi-Strauss une forme de fin des voyages de découverte³⁴. En jouant avec humour avec ce qu'on nommera plus tard la globalisation

comprise comme un aller et retour du même dans l'autre, il développe abondamment cette idée de l'« affaiblissement des mœurs originales » qu'il expose dans son article sur les « voyages littéraires » (1837) dans *Fusains et eaux-fortes* et qu'il expérimente (ou sur laquelle il renchérit avec excentricité) dans *Zigzags* (1845), puis *Caprices et Zigzags* (1852), notamment :

Cet affaiblissement des mœurs originales devait rendre la tâche des voyageurs inutile, et pourtant ils ne l'en ont pas moins si bien faite, que grâce à eux nous savons beaucoup mieux que les Italiens et les Orientaux ce qui se passe chez eux, et ce qui ne s'y passe pas, et ce qui devrait s'y passer. Il y a eu complet échange. Plus les étrangers devenaient Français, plus nous sommes devenus étrangers, et, par les modes littéraires qui courent, les nations voisines, qui ignorent leurs mœurs, trouveraient à s'en instruire exactement ici. [...] Que diable reste-t-il donc aux voyageurs à nous dire ? Que n'ignorons-nous pas de notre pays, et que ne savons-nous pas des autres, de façon à y suppléer, tant ils se ressemblent tous³⁵ !

L'autre risque est donc la disparition de la notion de passage. Or le passage comme son double, la frontière, importent : le voyage doit certes être dépaysement (en ce sens le chemin de fer est intéressant) mais il doit aussi être passage, dépassement du même vers l'autre. Or « [l]e temps ni l'espace n'existent plus aujourd'hui, grâce aux chemins de fer »³⁶ :

24 -

En ce temps de chemins de fer, le voyage existe-t-il encore ? Vous partez, et vous êtes arrivé. Pas d'incident, pas d'aventure, pas de caprice possibles. On a les sensations d'une malle [...] : un excellent fauteuil Voltaire vous entoure de ses bras capitonnés et vous provoque au sommeil. Cependant les villes passent, les villages s'envolent, les horizons se succèdent, les Vosges disparaissent derrière les ombres du soir, et vous voilà à Strasbourg ; à peine si vos amis de Paris ont eu le temps de retourner un journal, de faire une ou deux visites, de dîner et d'entrer au théâtre³⁷.

Avec le trajet (le voyage ?) en chemin de fer, le territoire français se trouve littéralement liquidé. Du sommaire en forme de prélude, il tombe cette fois dans l'ellipse : « À peine sommes-nous sortis et nous voilà bien loin de la France. Nous ne dirons rien de ces espaces intermédiaires franchis au vol de l'Hippogriffe nocturne³⁸. » Entre la capitale et la frontière allemande, la France provinciale se définit dès lors en effet comme *espace intermédiaire* mais aussi comme passage sans transition entre le même et l'autre.

Et c'est précisément autour de ces notions de passage et de frontière que se constitue une géographie paradoxale de la France pour Gautier conçue comme un territoire dynamique, magnétisé et comme aspiré par ses marges.

Géographie de la France : une France en fuite

Pour Gautier, la France existe mais elle n'est pas : c'est un passage entre (ou vers) des frontières. Certes, on pourrait objecter que l'espace français n'a jamais été que le prélude obligé de ses différents projets de voyages exotiques ; mais, précisément c'est bien là un *lapsus* révélateur de sa vision fondamentale de la géographie de la France comme un ensemble de lignes de fuite. Dans cette affaire, l'accidentel est ainsi certainement un symptôme de l'essentiel.

Gautier reprend à Michelet l'idée d'une France appréhendée *more geometrico* : « La vie est au centre, aux extrémités ; l'intermédiaire est faible et pâle³⁹. » Entre les zones frontières, naturelles ou politiques, et le centre, ce n'est qu'un long intervalle sans paysages, sans géographie, sans territoire défini, ainsi de Paris à Bordeaux : « rien de plus plat, de plus nul, de plus insipide que ces interminables lanières de terrain [...]. Mais au-delà d'Angoulême, la physionomie du terrain change, et l'on commence à comprendre qu'on est à une certaine distance de la banlieue ». ⁴⁰ Gautier reprend même, mais alors pour l'essentialiser en quelque sorte, le paradoxe de Michelet qui n'est finalement qu'une conséquence de ce qui précède : « Les extrémités sont opulentes, fortes, héroïques, mais [...] elles sont moins françaises [...]. C'est néanmoins une des grandeurs de la France, que sur toutes ses frontières elle ait des provinces qui mêlent au génie national quelque chose du génie étranger⁴¹. » Mais, à l'inverse du centralisme jacobin de Michelet qui expose une France « centrifuge » ⁴² finalement polarisée et aimantée par son Nord (qui est son centre et son creuset) comme une « belle centralisation » organique⁴³, Gautier propose, et souvent avec ce goût pour le paradoxe littéralement *excentrique*⁴⁴, une vision absolument centripète du territoire, une France qui fuit de toutes parts :

À Boulogne, qui est une ville complètement anglaisée, je fus réduit à une pantomime touchante pour exprimer que j'avais faim et sommeil, et que je voulais un souper et un lit ; enfin l'on alla chercher un drogman qui traduisit mes demandes, et je parvins à manger et à dormir. On n'entend à Boulogne que l'anglais ; je ne sais pas si le français, par compensation, est l'idiome dont se servent les habitants de Douvres, mais je n'en crois rien. — C'est une remarque que j'ai déjà faite sur plusieurs de nos frontières, que cet envahissement des coutumes et du langage des pays voisins. L'espèce de demi-teinte qui sépare les peuples, sur la carte et dans la réalité, est fondue plutôt du côté de la France que du royaume limitrophe. Ainsi, tout le littoral qui regarde la Manche est anglais ; l'Alsace est allemande par les bords, la Flandre est belge, la Provence italienne, la Gascogne espagnole. Quelqu'un qui ne

sait que le parisien pur est souvent embarrassé dans ces provinces. Passez la frontière, vous ne trouverez pas une seule nuance française⁴⁵.

C'est une France pittoresque, faite de singularités et de multiplicités, une France des territoires dirait-on aujourd'hui⁴⁶, une France bien différente de celle de Michelet finalement qui voyait dans « l'anéantissement de l'esprit provincial » et de la « vie locale » au profit de « l'esprit général » le signe d'une « unification », symptôme d'une « personnalité nationale »⁴⁷. Pour Gautier, à l'inverse, ce qui définit l'espace français n'est pas l'unité qui tourne vite à l'uniformité, mais l'intensité, point de saillie d'une individualité : « La ville nous plaisait par sa physionomie pittoresque, et ces petites singularités de détail et d'accent, reflet du pays voisin qu'on retrouve dans les places frontières. Mais cela n'empêchait pas Strasbourg d'être français et très français⁴⁸ ». De même,

Beaucaire nous ravit par son air espagnol : — des *tendidos* de toile jetaient de l'ombre dans les rues fourmillantes de population. Les préparatifs de la foire, qui est encore une des plus considérables du monde, quoique déchu de sa splendeur primitive, donnaient à la ville un air de fête et d'activité. — Nous vîmes là des boutiques en plein vent d'eau de neige et d'orgeat, comme à Madrid ou à Valence-du-Cid.⁴⁹

26 -

La France se définit ainsi comme un espace profondément vectorisé, comme électrisé par ses limites vers lesquelles il ne cesse de tendre. Le voyage en France de Gautier est ainsi aimanté, polarisé par un but qui coïncide avec une limite absolue : la frontière est un peu comme ces montagnes qui semblent « mettre un fond de rêve à la réalité des premiers plans »⁵⁰ : « Quand on est à Bayonne et que l'on voit se découper à l'horizon la crête bleuâtre des Pyrénées, on se dit : “L'Espagne est là derrière ; en quelques tours de roue, nous y serons”⁵¹ ! »

Chez lui de toute évidence, la structuration de l'espace n'est pas segmentaire ou molaire comme pourrait l'être la ligne de coupure Nord-Sud par exemple ; ici, c'est plutôt la frontière qui agit comme une forme de déterritorialisation. Si la frontière est passage du connu à l'inconnu, chez Gautier, elle se comporte davantage comme un horizon et plus exactement comme un véritable *horizon d'attente* où l'inconnu est toujours le reconnu.

Les régimes du regard géographique : l'identité est la différence

Cette aspiration, qui est une aimantation, produit les diverses modalités d'un regard géographique qui se manifestent dans leur mise

en œuvre littéraire comme autant de régimes d'écriture bien repérables stylistiquement comme des *incidences*⁵² ; ainsi, *le régime imminent du « presque »* : « Bayonne est une ville presque espagnole pour le langage et les mœurs : l'hôtel où nous logions s'appelait la *Fonda Sant-Esteban*⁵³. » Ce régime traduit en somme toute cette impatience polarisée que prend bien souvent la figure de la géographie de Gautier, mais aussi tout son dynamisme quasi vectoriel qui fait du regard un mode intensif du voyage : « À l'aide de la vapeur et du courant, nous avions en moins d'une journée accompli un trajet assez long pour avoir changé de climat. La Provence, c'est presque l'Italie ; Avignon, c'est presque Rome ; c'est la ville des papes et du soleil, et Pétrarque ne s'y trouvait pas trop dépaycé⁵⁴. »

Cette imminence trouve son pendant heureux et accompli dans des signes de précocité qui anticipent la survenance de la frontière naturelle ou nationale. C'est le régime de survenance précoce, expression d'un « déjà » du paysage. Ainsi à Marseille où « le Midi se déclare déjà par un gai soleil qui tiédit les dalles »⁵⁵ :

Les environs de Marseille, quoique arides et nus, sont constellés de bastides ou maisons de campagne qui, vues de la mer, ressemblent à des dés répandus sur une table de jeu. Les fenêtres figurent assez bien les points. — C'est là qu'ont lieu ces fameuses chasses au châtre dont on fait de si belles histoires. La montagne, couronnée par Notre-Dame-de-la-Garde, domine la ville et se profile pittoresquement à l'horizon. — Les côtes sont hérissées de rochers des formes les plus bizarres, et de falaises spongieuses, grenues et sèches comme de la pierre ponce que le soleil calcine et mordore de ses rayons. C'est déjà l'Afrique⁵⁶ !

L'ancre est levée ; les roues frappent l'eau ; nous voilà sortis du port ; on longe des côtes escarpées, décharnées, effritées, pareilles à celles de l'autre côté de la Méditerranée. Je ne sais pas si on l'a remarqué, Marseille et ses environs sont beaucoup plus méridionaux que leur latitude ne semble le comporter. Vous avez là des aspects africains d'une âpreté aussi chaude qu'en Algérie, et la physionomie du Midi s'y dessine d'une façon très violente⁵⁷.

Le climat a beaucoup changé depuis la veille ; le ciel prend des tons d'outremer. Le souffle brûlant de l'Afrique voisine se fait sentir⁵⁸.

C'est le même régime de survenance précoce qui identifie le Nord comme une polarité dont les signes disséminés sont autant de marques d'une existence qui précède l'essence : « Cambrai passé, la campagne prit un caractère tout différent de ce que j'avais vu jusqu'alors ; l'approche du Nord se faisait déjà sentir, et il vous arrivait dans la figure quelques bouffées de son haleine glaciale⁵⁹. » L'Est se définit aussi par le mouvement de sa nature, pourrait-on dire, qui est la présence d'un autre dans le même, d'un au-delà dans un *déjà là* : « Tout le monde connaît Strasbourg, et

nous n'avons nulle envie de le décrire ; c'est pourtant une ville déjà bien allemande, quoique toute Française de cœur : à son cachet profondément germanique, on la croirait plutôt au-delà qu'en deçà du Rhin⁶⁰. »

Paradoxalement, la frontière comme horizon crée l'idée de passage. Ce qui est une démarcation, un phénomène de discrimination, de coupure devient un élément liant et signifiant du territoire national marqué par une géographie du passage qui laisse dans l'écriture les traces de *figures de l'inchoativité*. La France n'en finit pas de finir :

À Bordeaux, l'influence espagnole commence à se faire sentir. Presque toutes les enseignes sont en deux langues ; les libraires ont au moins autant de livres espagnols que de livres français. Beaucoup de gens *hâblent* dans l'idiome de don Quichotte et de Guzman d'Alfarache : cette influence augmente à mesure qu'on approche de la frontière ; et, à dire vrai, la nuance espagnole, dans cette demi-teinte de démarcation, l'emporte sur la nuance française : le patois que parlent les gens du pays a beaucoup plus de rapport avec l'espagnol qu'avec la langue de la mère patrie⁶¹.

Nous n'étions pas loin de Cambrai. — L'aspect du pays était complètement différent. La température s'abaissait considérablement, et nous nous attendions à toute minute à voir paraître les ours blancs et les bancs de glaces flottants. — Ce ne fut guère que sous cette latitude que je m'aperçus que je n'étais plus à Pantin ou à Bagnolet : le type français s'efface pour céder le pas au type flamand ; c'est aussi vers cet endroit que l'usage des bas et des souliers commence à être inconnu, et où l'on prend tant de soin de laver les maisons, que l'on ne se lave jamais la figure⁶².

C'est vers cette latitude⁶³ que les bérêts commencent à se montrer ; ils sont tous bleus, et leur forme élégante est bien supérieure à celle des chapeaux. C'est aussi de ce côté que l'on rencontre les premières voitures traînées par des bœufs ; ces chariots ont un aspect assez homérique et primitif : les bœufs sont attelés par la tête à un joug commun garni d'un petit frontail en peau de mouton ; ils ont un air doux, grave et résigné, tout à fait sculptural et digne des bas-reliefs éginétiques⁶⁴.

L'espace intermédiaire ainsi aimanté, polarisé, vectorisé n'est plus un espace sans nom, il devient un espace de transition, de transaction du même et de l'autre, quelque chose comme un creuset où se forge le caractère d'un pays *en devenir* : « À partir de Pont-Saint-Esprit, le Rhône coule entre des rives moins hautes, moins resserrées ; les tons blancs et mats du Midi revêtent les objets, nettement dessinés par la transparence de l'atmosphère ; le gris laiteux du ciel fait place à un azur assez vif⁶⁵. »

Dans ce *régime relatif du plus ou moins* émerge ainsi l'idée paradoxale d'une géographie de la France ou plutôt l'idée géographique d'une France paradoxale tendue par ses lignes de fuite qui composent un paysage national en fondu-enchaîné où désormais la différence est l'horizon d'attente de l'identité, où le devenir est le mode de l'être :

Voici Mâcon la vineuse avec ses maisons à terrasses, ses toits de tuiles à l'italienne que dore un rayon attiédi déjà, ses chariots traînés par des bœufs, ses paysannes au costume pittoresque, au coquet petit chapeau de dentelles noires. — Le souffle lointain du Midi arrive jusqu'à Mâcon ; les tons gris du Nord, les formes sévères et revêches des contrées où la pluie est fréquente font place à des nuances égayées, à des contours plus adoucis. Le ciel est d'un gris plus azuré⁶⁶.

Le paysage pittoresque est donc peut-être en effet un paysage à lire. Le voyageur y scrute les présages⁶⁷, les indices, les symptômes d'une « inscription »⁶⁸ qui imprimerait dans le paysage des caractéristiques, un caractère, une physionomie particulière comme ensemble de signes distinctifs. En ce sens, mais en un sens objectif, il s'agit donc bien d'*impressions* que le voyageur recueille.

NOTES

1. Théophile GAUTIER, *Quand on voyage*, Paris, Michel Lévy, 1865, p. 5.
2. *Id.*, *Constantinople* [1853], dans *Constantinople et autres textes sur la Turquie*, éd. Sarga Moussa, Paris, La Boîte à Documents, 1990, p. 34. Voir Alain GUYOT, « Récréation, devoir et chant du monde », *Revue des sciences humaines*, n° 277, 2005, p. 95.
3. Émile BERGERAT, *Théophile Gautier*, Paris, Charpentier, 1879, p. 127. Voir aussi A. Guyot, « Récréation, devoir et chant du monde », art. cit., p. 91.
4. T. Gautier, *Voyage en Algérie* [1865], éd. Véronique Magri-Mourgues, dans *Œuvres complètes. Voyages*, t. 6, Paris, Champion, 2016, p. 39. Sur la construction de cette géographie imaginaire, voir *Italia* [1852], éd. Marie-Hélène Girard, dans *Œuvres complètes. Voyages*, t. 4, éd. cit., 2017, t. I, p. 176-178.
5. *Id.*, *Voyage en Russie* [1866], éd. Serge Zenkine et Natalia Mazour, dans *Œuvres complètes. Voyages*, t. 5, Paris, Champion, 2007, p. 26.
6. Voir notamment Christiane MONTALBETTI, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, 1997, p. 176-196.
7. On pense à FLAUBERT s'adressant au docteur Jules Cloquet dans une lettre du Caire, 15 janvier 1850 : « Pour qui voit les choses avec quelque attention, on *retrouve* encore bien plus qu'on ne *trouve* » (*Correspondance*, t. I, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 564 ; souligné dans le texte).
8. T. Gautier, « Un tour en Belgique et en Hollande », dans *Caprices et zigzags* [1852], Paris, Hachette, 1865, p. 1-2.
9. *Id.*, « Le chemin de fer », dans *Fusains et eaux-fortes*, p. 189.
10. *Id.*, « Un tour en Belgique et en Hollande », dans *Caprices et zigzags*, *op. cit.*, p. 5.
11. *Id.*, « Les Vosges », dans *Les Vacances du lundi. Tableaux de montagnes*, Paris, Charpentier, 1881, p. 30.

12. *Ibid.*, p. 21.
13. *Ibid.*, p. 262.
14. *Ibid.*, p. 30.
15. *Ibid.*, p. 30-31.
16. *Ibid.*, p. 38.
17. Pour rester dans le cadre contraint de notre corpus d'étude, voir par exemple *id.*, *Voyage en Espagne* [1843], éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p. 65-66 : « La lande traversée, on entre dans une région assez pittoresque. Sur le bord de la route sont groupées çà et là des maisons enfouies comme des nids dans des bouquets d'arbres, qui ressemblent à des tableaux d'Hobbema [...]. En passant un glâcis de bitume sur la teinte écarlate des toits, l'on pourrait se croire en Normandie. Flers et Cabat trouveraient là des tableaux tout faits. »
18. *Id.*, *Voyage en Espagne*, éd. cit., p. 74.
19. Voir Jean-Marc BESSE, « La physionomie du paysage d'Alexandre de Humboldt à Paul Vidal de la Blache », dans *Voir la terre*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 99 : « ce qu'on appelle en philosophie une position "réaliste" : c'est affirmer qu'il y a une réalité au-delà de la représentation. »
20. T. Gautier, *Quand on voyage*, op. cit., p. 112-113.
21. *Id.*, « De Paris à Marseille », dans *Voyage en Algérie*, éd. cit., p. 27.
22. *Id.*, *Tableaux de siège. Paris 1870-1871*, Paris, Charpentier, 1871, p. 4-5.
23. *Id.*, *Voyage en Espagne*, éd. cit., chap. I : « De Paris à Bordeaux », p. 65.
24. *Ibid.*, p. 64-65.
25. Voir Louis-Sébastien MERCIER, *Tableau de Paris* [1781-1788], Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1990, « Préface », p. 34. Pour peindre, il faut donc avoir l'œil d'un *physionomiste* : « Paris est plein de ces lorgneurs impitoyables [...]. Il ne faut pas confondre ces lorgneurs avec les physionomistes, qui trouvent à exercer leur sagacité au milieu d'une foule aussi immense, et qui à la longue acquièrent un certain tact » (*ibid.*, p. 90).
26. *Ibid.*, p. 25.
27. *Ibid.*, p. 26 : « j'ai crayonné d'après mes vues ». Sur la dimension pittoresque, voir : « Je dois avertir que je n'ai tenu dans cet ouvrage que le pinceau du Peintre et que je n'ai presque rien donné à la réflexion du Philosophe » (*ibid.*, p. 27) « Je n'ai voulu que *peindre* » (*ibid.*, p. 28). Sur la fortune du *tableau pittoresque*, voir Jérôme DAVID, « Les "tableaux" des sciences sociales naissantes : comparatisme, statistique, littérature », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2001/2 (n° 5), p. 37-59.
28. A. de HUMBOLDT, *Tableaux de la nature*, cité par Jean-Marc Besse, art. cit., p. 111 : « il existe une physionomie naturelle qui appartient exclusivement à chacune des contrées de la Terre. »
29. Jean-Marc Besse, art. cit., p. 102.
30. Carlo BRUSA, « La lecture géographique du journal de voyage », dans Victor DEL LITTO et Emmanuel KANCEFF (dir.), *Le Journal de voyage et Stendhal*, Genève, Slatkine, 1986, p. 210-211. Voir aussi Jean-Marc Besse, art. cit., p. 111 : « Dans cette perspective,

la géographie semble se définir d'abord (même si elle n'est pas uniquement cela) comme un art de la perception visuelle. »

31. Voir notamment Théophile Gautier, « Un tour en Belgique et en Hollande », dans *Caprices et zigzags*, éd. cit., p. 1 : « Avant de commencer le récit de ma triomphante expédition, je crois devoir déclarer à l'univers qu'il ne trouvera ici ni hautes considérations politiques, ni théories sur les chemins de fer, ni plaintes à propos de contrefaçons, ni tirades dithyrambiques en l'honneur des millions au service de toute entreprise dans cet heureux pays de Belgique, véritable Eldorado industriel ; il n'y aura exactement dans ma relation que ce que j'aurai vu avec mes yeux, c'est-à-dire avec mon binocle ou avec ma lorgnette, car je craindrai que mes yeux ne me fissent des mensonges. Je n'emprunterai rien au Guide du voyageur, ni aux livres de géographie ou d'histoire, et ceci est un mérite assez rare pour que l'on m'en sache gré. »

32. Jean-Marc Besse, art. cit., p. 111 : « Dans cette perspective, la géographie semble se définir d'abord (même si elle n'est pas uniquement cela) comme un art de la perception visuelle. »

33. T. Gautier, « Tunis », dans *L'Orient*, Paris, Charpentier, 1882, t. II, p. 324-325. Voir aussi Alain Guyot, « Récréation, devoir et chant du monde », art. cit., notamment « L'œil d'Osiris », p. 100-107.

34. Voir Alain Guyot, « Gautier en voyage ou l'ailleurs à deux pas d'ici », dans Daniel LANÇON (dir.), *L'Ailleurs depuis le romantisme. Essais sur les littératures en français*, Paris, Hermann, « Colloque de Cerisy », 2009, p. 105-130.

35. T. Gautier, « Voyages littéraires », dans *Fusains et eaux fortes*, Paris, Charpentier, 1880, p. 40-42. Voir aussi par exemple cet autre lamento qui déplore qu'il n'y a « plus de physionomies, plus d'originalités » : « Il deviendra impossible de distinguer un Russe d'un Espagnol, un Anglais d'un Chinois, un Français d'un Américain. L'on ne pourra plus même se reconnaître entre soi, car tout le monde sera pareil. Alors un immense ennui s'emparera de l'univers, et le suicide décimera la population du globe, car le principal mobile de la vie sera éteint : la curiosité » (T. Gautier, *Voyage en Espagne*, éd. cit., chap. XII, p. 299).

36. *Id.*, *Quand on voyage*, op. cit., p. 86.

37. *Ibid.*, p. 112-113.

38. *Id.*, *Voyage en Russie*, éd. cit., chap. I, p. 25.

39. Jules MICHELET, *Tableau de la France* [1833], Paris, Olivier Orban, 1987, p. 135 : « La vie est au centre, aux extrémités ; l'intermédiaire est faible et pâle. Entre la riche banlieue de Paris et la riche Flandre, vous traversez la vieille et triste Picardie ; c'est le sort des provinces centralisées qui ne sont pas le centre même. »

40. T. Gautier, *Voyage en Espagne*, éd. cit., chap. I : « De Paris à Bordeaux », p. 64-65.

41. J. Michelet, *Tableau de la France*, op. cit., 135-136.

42. Paule PETITIER, « D'un tableau l'autre. Le *Tableau de la France* de Michelet et le *Tableau de la géographie de la France* de Vidal de la Blache », dans Marie-Claire ROBIC (dir.), *Le Tableau de la géographie de la France de Paul Vidal de la Blache. Dans le labyrinthe des formes*, Paris, CTHS, 2000, p. 138.

43. *Ibid.*, p. 135. Sur « l'organogénèse », voir Paule Petitier, *La Géographie de Michelet*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 138 ; sur la centralisation, voir également « Le déploiement spatial », p. 77-86 et « L'apologie du territoire », p. 233-240.

44. Pour une lecture de la *signifiance* littéraire de ces paradoxes géographiques, voir Christiane MONTALBETTI, « Premières pages ou ces microscopiques Voyages en France », dans Alain GUYOT et Chantal MASSOL (dir.), *Voyager en France au temps du romantisme*, Grenoble, ELLUG, 2003, notamment « Exercices d'exotisation », p. 126-130.

45. T. Gautier, « Une journée à Londres », dans *Caprices et Zigzags*, *op. cit.*, p. 106-107. Voir aussi par exemple : « En France, l'on ne sait jamais où l'on est [...]. Quand on ne sait que le parisien, on a besoin d'un drogman en France, comme si l'on était dans les échelles du Levant. La majorité des Français parle d'affreux charabias aussi parfaitement inintelligibles pour nous que du chinois ou de l'algonquin » (*id.*, *Voyage en Algérie*, éd. cit., p. 29-30). Sur le paradoxe des frontières françaises qui clôt le passage cité, voir aussi *Voyage en Espagne*, éd. cit., p. 66, et « Ce qu'on peut voir en six jours », dans *Loin de Paris*, *op. cit.*, p. 270-271.

46. En cela, Fernand BRAUDEL justifie Gautier : « Mon conseil donc : rechercher la divergence, le contraste, la rupture, la frontière » (*L'Identité de la France. Espace et histoire*, Paris, Flammarion, « Champs », 1990, p. 46). Braudel insiste lui aussi sur la « division [...] dont l'unité n'est qu'une enveloppe » : « Tant de diversités entraînent le manque de cohésion » (p. 116).

47. J. Michelet, *Tableau de la France*, *op. cit.*, p. 138-139.

48. T. Gautier, *Tableaux de siège. Paris 1870-1871*, *op. cit.*, p. 4-5.

49. *Id.*, *Voyage en Algérie*, éd. cit., p. 33.

50. *Id.*, « Le mont Blanc », dans *Les Vacances du lundi*, *op. cit.*, p. 144.

51. *Id.*, *Quand on voyage*, *op. cit.*, p. 98.

52. Le terme rappelle à dessein le concept de Gustave Guillaume (pour une définition, voir par exemple Marc Vilmet, *Gustave Guillaume et son école linguistique*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, 1972, p. 68-69). Ce n'est sans doute du reste pas un hasard si Gautier donne aux différents adverbes spatio-temporels une responsabilité stratégique dans son appréhension géographique de l'étendue : ils sont, on le sait, chez Guillaume doublement incidents. Ils représentent en somme un pur mouvement cinétique et scandent ainsi les différentes saisies relatives d'un regard en tension.

53. *Id.*, *Voyage en Espagne*, éd. cit., chap. II : « Bayonne », p. 73.

54. *Id.*, *Voyage en Algérie*, éd. cit., p. 30.

55. *Id.*, *Constantinople*, éd. cit., « En mer », p. 34.

56. *Id.*, *Voyage en Algérie*, éd. cit., p. 36.

57. *Id.*, *Constantinople*, éd. cit., p. 36.

58. *Ibid.*, p. 40.

59. T. Gautier, « Un tour en Belgique et en Hollande », dans *Caprices et zigzags*, éd. cit., p. 24.

60. *Id.*, *Quand on voyage*, *op. cit.*, p. 113.

61. *Id.*, *Voyage en Espagne*, éd. cit., p. 72.
62. *Id.*, « Un tour en Belgique et en Hollande », dans *Caprices et zigzags*, éd. cit., p. 21.
63. Il s'agit de la région de Cubzac en Gironde
64. T. Gautier, *Voyage en Espagne*, éd. cit., p. 66.
65. *Id.*, *Voyage en Algérie*, éd. cit., p. 29.
66. *Ibid.*, p. 27.
67. *Ibid.*, p. 34 : « Une brise assez fraîche et saturée de parcelles salines nous annonçait le voisinage de la mer. »
68. Voir J.-M. Besse, art. cit., p. 104 : « Qu'est-ce qu'un fait géographique ? Une inscription » et « Le paysage, aux yeux du géographe, est une empreinte. »

Ambiguïté des stéréotypes culturels et géographiques dans le *Voyage en Espagne* de Gautier

Catherine MÉNAGER

Le *Voyage en Espagne* de Gautier comporte une quantité étonnante, voire déconcertante de stéréotypes. Comment les interpréter ? Quel rôle jouent-ils dans la description d'un pays « à la mode » chez les romantiques ? Que nous enseignent-ils au sujet du style de Gautier ? Les utilise-t-il pour nourrir un discours métalinguistique sur le récit de voyage ?

Cette dernière hypothèse n'est pas exclue. En effet, au sein de son texte, Gautier commente ses choix littéraires et stylistiques. En ce sens, dès les premières lignes du récit, il met en doute le bien-fondé d'une description réelle de l'Espagne : sans les velléités de ses amis, affirme-t-il, il n'aurait jamais entrepris ce voyage¹. Bien plus, Heinrich Heine lui aurait déclaré : « Comment ferez-vous pour parler de l'Espagne quand vous y serez allé² ? » Or, il n'aura pas échappé aux lecteurs et lectrices du journal *La Presse* que, trois ans auparavant, le 30 novembre 1837, Gautier avait publié un article³ sur les *Reisebilder* (*Tableaux de voyage*) de Heine. Dans ce texte, il prône l'écrivain voyageur préférant la beauté, formelle ou réelle, à l'exhaustivité d'une description détaillée des lieux. Fidèle à lui-même, Gautier défend la poésie aux dépens de la prose. Dès lors, faut-il exclure les stéréotypes du domaine strictement « prosaïque » dans lequel nous aurions tendance à les ranger ?

Certes, en rédigeant son récit, Gautier a financé son voyage en Espagne. Soumis à de multiples contraintes, notamment éditoriales et géographiques, il a pu être tenté de combler sa carte lacunaire de l'Espagne à l'aide de certains clichés. Ainsi satisfaisait-il l'horizon d'attente d'un lectorat qu'il connaissait déjà bien. Néanmoins, laissant bien souvent planer le doute quant à leur interprétation, il nous invite à une difficile traversée des apparences. S'éloignant subrepticement du cadre narratif romantique, se gaussant du chauvinisme des uns et des autres avec leurs propres armes, il fragmente toujours davantage, au fil de son récit, l'espace qu'il parcourt afin d'imposer discrètement sa propre

- 35

géographie des lieux. Il s'agit alors de franchir la frontière méridionale de l'Espagne, pour atteindre un « au-delà » symbolique, personnel, intime. Or, paradoxalement, les stéréotypes peuvent y aider.

Un « tour » en Espagne

Théophile Gautier séjourne durant cinq mois en Espagne, du 5 mai au 7 octobre 1840. Il accompagne son ami Eugène Piot, qui, selon Maxime Du Camp, en « grand amateur de “curiosités”, les achetant bien, les vendant mieux [...] s'était dit que l'Espagne appauvrie, ravagée par une récente guerre civile, devait recéler bien des objets de haut goût »⁴. Concrètement, comme le montre la carte qui accompagne la thèse publiée en 1929 par René Jasinski⁵, Gautier « fait un tour » en Espagne : de nombreuses régions telles que les Asturies, la Galice, l'Estramadure et l'Aragon sont totalement ignorées. D'autres ne sont que traversées rapidement ou abordées par leurs côtes. Jasinski souligne que, somme toute,

[c]e n'est pas toute l'Espagne ; c'est ce que tient à voir, ce que voit actuellement de l'Espagne un touriste moyen. Burgos, Tolède, Cordoue, Séville, Grenade, ne sont-ce pas les villes dont on rêve le plus ? Tout naturellement Gautier est allé aux sites les plus célèbres, et dont quelques-uns, à vrai dire, comptent parmi les plus beaux du monde⁶.

36 -

Gautier devra donc se contenter de porter son regard sur ce qui a été déjà vu. En ce sens, l'organisation globale de son texte prouve qu'il respecte scrupuleusement la chronologie de son parcours très ordinaire : les premiers chapitres, consacrés à la description du nord de l'Espagne occupent approximativement autant de pages que ceux qui décrivent le sud du pays.

Par ailleurs, il consacre sans doute peu de temps aux visites touristiques. En effet, de Madrid, le 15 juin 1840, il écrit à sa mère que « les grandes chaleurs ont commencé : il y a 27 ou 28 degrés dans la rue mais les maisons sont très fraîches. En ne sortant que le soir ou le matin, on supporte parfaitement cela »⁷. L'été n'a alors pas commencé. Une quinzaine de jours plus tard, il se trouve à Grenade qu'il décrit, dans son récit de voyage, comme « une contrée où le thermomètre se maintient à des hauteurs sénégalaises »⁸. Ainsi, il justifie son emploi du temps en ces termes :

En attendant la nourriture, nous allâmes faire la sieste ; c'est une habitude qu'il faut prendre absolument en Espagne, car la chaleur de deux heures à cinq heures est quelque chose dont un Parisien ne peut pas se faire une idée. Le pavé brûle, les

marteaux de fer des portes rougissent, une averse de feu semble pleuvoir du ciel, le blé éclate dans l'épi, la terre se fend comme l'émail d'un poêle trop chauffé, les cigales font grincer leur corselet avec plus de vivacité que jamais, et le peu d'air qui nous arrive semble soufflé par la bouche de bronze d'un calorifère ; les boutiques se ferment, et pour tout l'or du monde vous ne décideriez pas un marchand à vous vendre quelque chose. Il n'y a dans les rues que les chiens et les Français, suivant le dicton vulgaire, fort peu gracieux pour nous⁹.

Quel lecteur ou quelle lectrice pourrait bien lui reprocher de contredire ce fameux « dicton vulgaire » qui entache l'honneur de la France ? Proche du cliché, l'idée que seuls « les chiens et les Français » sont assez déraisonnables pour quitter la fraîcheur des logements en plein après-midi lui fournit également un excellent argument pour justifier les heures qu'il passera *de facto* dans ce frais patio qu'il apprécie tant, comme nous le verrons. Le voici exempté de toute pérégrination ridicule. Du reste, ces quelques lignes prouvent le goût de Gautier pour les « raccourcis ». L'ordre des mots qu'il emploie n'est pas anodin : syntaxiquement, ce sont d'abord « les chiens » qui endurent stupidement la chaleur, puis « les Français », placés sur un même plan sémantique. Gautier s'attache ensuite à décrire « poétiquement » l'effet du soleil sur la nature, dans le cadre d'une autre sorte de généralisation, insignifiante, sur le plan informatif. Poétiquement, certes, mais en reprenant quelques stéréotypes purement littéraires, cette fois. Car, ses lecteurs et lectrices le savent capable de créer des métaphores bien plus originales que cette « averse de feu » ou ce « blé » qui « éclate dans son épi ». Ses envolées lyriques s'avèrent de toute façon suspectes lorsque sont introduits des comparants prosaïques tels que « l'émail d'un poêle trop chauffé » ou la « bouche de bronze du calorifère ». Par conséquent, il prend ici manifestement des distances par rapport à son sujet, par rapport à son propre discours.

- 37

L'expression assumée d'une subjectivité ?

Mais, dans sa correspondance comme dans son récit, Gautier écrit bien ce qu'il veut. En apparence, ses lettres laissent finalement transparaître peu de dissonances entre écrits privés et publics. Dans les deux cas s'affirme son art de manier l'ironie, de jouer avec les stéréotypes culturels et géographiques. Le récit, quant à lui, donne lieu à quelques descriptions d'un réalisme très subjectif, plus ou moins explicitement assumé.

De fait, fréquemment railleur, Gautier grossit le trait, exagère, caricature l'espace et ses habitants au point de n'être parfois plus crédible,

tout en prétendant le demeurer. Cherche-t-il seulement à convaincre ou même à persuader ses lecteurs ? Car, loin d'adopter l'attitude d'un ethnologue discret, soucieux de recueillir des informations fiables au sujet des us et coutumes espagnols, il se vante, dès le 16 mai 1840, dans une lettre adressée à sa mère, de la popularité que lui confère son daguerréotype :

Les Espagnols sont les meilleures gens du monde – le gouverneur de la province, M^r Henrique de Vedia nous promène lui-même depuis deux jours comme des ours blancs en tête de toute la population qui suit notre daguerréotype comme la septième merveille du monde. Toute la ville se déplace à notre fantaisie [...] ¹⁰.

Plus tard, il se procurera un costume ostentatoire : un pot de fleurs est notamment brodé au dos de sa veste ¹¹. En fait, confronté au tableau uniforme et gris des vêtements qu'il a sous les yeux, Gautier compte ainsi récréer la « couleur locale » d'une Espagne dont il a rêvé grâce à l'exotisme romantique. Il l'avoue d'ailleurs dès le début de son récit, lorsqu'il franchit la frontière franco-espagnole :

Encore quelques tours de roue, je vais peut-être perdre une de mes illusions, et voir s'envoler l'Espagne de mes rêves, l'Espagne du romancero, des ballades de Victor Hugo, des nouvelles de Mérimée et des contes d'Alfred de Musset ¹².

38 -

En quelque sorte, il procède donc à une esthétisation du spectacle auquel il assiste. Il y participe, tel un acteur costumé entrant en scène. Son daguerréotype revendique même franchement son héritage littéraire, lorsqu'il décrit Grenade. Enfin, il peut déclarer, d'un ton que l'on imagine triomphal :

Victor Hugo, dans sa charmante orientale, dit de Grenade :

Elle peint ses maisons de plus riches couleurs.

Ce détail est d'une grande justesse ¹³.

Gautier affirme bien ici la préexistence, sinon d'un stéréotype orientaliste associant l'Andalousie à un tableau coloré, au moins d'idées préconçues. Au reste, si, dans les derniers chapitres du *Voyage en Espagne*, Gautier s'enthousiasme manifestement, il recourt toujours aux purs stéréotypes, notamment dans ses commentaires ethnographiques.

Omniprésence et ambiguïté des stéréotypes

À l'occasion de digressions flagrantes, il passe de la description détaillée d'un monument, d'un lieu donné à un discours généralisateur portant sur les Espagnols ou sur une catégorie d'entre eux. Du coup, la

perception locale de l'espace géographique fait place à une conception globale du pays. Ainsi, lorsqu'il semble avoir épuisé les informations qu'il pouvait donner sur Grenade, Gautier écrit :

Voici à peu près ce que l'on peut remarquer à Grenade, dans un séjour de quelques semaines [...]. Chacun est occupé consciencieusement à ne rien faire : la galanterie, la cigarette, la fabrication des quatrains et des octaves, et surtout les cartes, suffisent à remplir agréablement l'existence [...] Les Espagnols m'ont paru très philosophes : ils n'attachent presque aucune importance à la vie matérielle, et le confort leur est tout à fait indifférent [...]. Comme les peuples simples et rapprochés de l'état de nature, ils ont une rectitude de jugement qui fait mépriser les jouissances de convention¹⁴.

Cet extrait montre bien comment Gautier glisse du prétendu témoignage au commentaire, du particulier au général, du constat, d'abord nuancé, au jugement affirmatif. Cet exposé occupe tout de même quatre pages ! Or, il le conclut par des propos plus modérés, mettant en cause la pertinence de ce qui a été dit auparavant :

Ces remarques souffrent, comme toutes les règles, une infinité d'exceptions. Il y a sans doute beaucoup d'Espagnols actifs, laborieux, sensibles à toutes les recherches de la vie ; mais telle est l'expression générale que reçoit un voyageur après quelque séjour, impression souvent plus juste que celle d'un observateur indigène, moins frappé et moins saisi par la nouveauté des objets¹⁵.

- 39

Mais l'argument selon lequel le regard de l'étranger sur un pays donné s'avère plus perspicace que celui du natif ne constitue-t-il pas, en soi, une idée elle aussi bien ancrée dans les esprits au milieu du XIX^e siècle ? De fait, Montesquieu l'a posé pour principe dans ses *Lettres persanes* en 1721, Voltaire dans *L'Ingénu* en 1767. Cette attitude saine et altruiste du touriste naïf qui découvre les valeurs de quelques « bons sauvages » espagnols a donc pu être empruntée aux philosophes du siècle précédent. D'ailleurs, Gautier ne se contente pas d'y faire vaguement référence. Précédemment, il a déjà tenté de « redorer le blason » des Espagnols en ces termes :

Je ne me suis guère aperçu de la morgue des Espagnols : rien n'est trompeur comme les réputations que l'on fait aux individus et aux peuples. Je les ai trouvés, au contraire, d'une simplicité et d'une bonhomie extrêmes¹⁶.

Avec ces propos, il ne semble que s'échauffer. Car, dans un élan quasi patriotique, il soutient immédiatement après que « l'Espagne est le vrai pays de l'égalité, sinon dans les mots, du moins dans les faits »¹⁷. Certes, nous pourrions en conclure que, réellement désireux de plaire à un lectorat avide de ce type de discours, il le satisfait sans pour autant nuire

à l'image des Espagnols. Cependant, ce serait faire abstraction d'autres commentaires plus étonnants comme cette description analytique et comparée de l'âne castillan :

L'âne turc est fataliste, et l'on voit à sa mine humble et rêveuse qu'il est résigné à tous les coups de bâton que le destin lui réserve et qu'il subira sans se plaindre. L'âne castillan a la mine plus philosophique et plus délibérée ; il comprend qu'on ne peut se passer de lui ; il est de la maison, il a lu *Don Quichotte*, et se flatte de descendre en droite ligne du célèbre grison de Sancho Pança¹⁸.

À l'évidence, ce texte ne peut pas être lu au premier degré. Trop de stéréotypes, tout droit empruntés à une étude des races fondée sur des lois climatiques, y foisonnent. Mais ce type de discours jouissait sans doute encore au milieu du XIX^e siècle d'une dimension doxique. Par conséquent, en décrivant cet âne castillan philosophe, lecteur et cultivé, Gautier se moque. Il se moque même avec une certaine cohérence, car, comme le prouve l'un des extraits précités, l'âne castillan lui paraît philosophe au même titre que les Espagnols eux-mêmes ! Faut-il en déduire que toutes ses paroles stéréotypées doivent être également comprises au second degré ? Une première hypothèse consiste à penser que Gautier se libère d'une partie des contraintes du récit viatique par de savants jeux avec la langue dont il a le secret. Autrement dit, il évite de décrire ce qui ne l'intéresse pas (voire ce qu'il n'a pas réellement vu ?) en détournant l'attention de son lectorat. Une seconde hypothèse nous conduit à envisager cette *doxa* comme un outil nécessaire à la communication d'une part, à l'expression d'une esthétique, d'un idéalisme pour Gautier d'autre part.

40 -

Une communication favorisée par la doxa populaire ?

À l'origine, le lexème « stéréotype » était un « terme de typographie qualifiant ce qui est imprimé avec des planches stéréotypées »¹⁹ c'est-à-dire reproduit, mécaniquement, en masse. Le verbe « stéréotyper », créé en 1797, a été supplanté, quelques années plus tard, par le verbe « cliquer »²⁰. De nos jours, le substantif « cliché », formé à partir du participe passé de ce verbe, désigne un négatif qui permettra la production d'innombrables photographies. Dès lors, il n'est pas étonnant que les termes « cliché » et « stéréotype » soient perçus comme équivalents, notamment dans le domaine littéraire, où ils se trouvent d'ailleurs associés au substantif « topique » et à l'expression « lieu commun »²¹. Pourtant, le stéréotype n'a pas toujours eu le statut de poncif déprécié pour sa banalité. En tout cas, comme le soulignent Ruth Amossy et Anne

Herschberg Pierrot, le « lieu commun », expression qui traduit le *topos* aristotélicien²², constitue bien à l'origine, un argument clé au service de l'éloquence, du pouvoir de persuasion de l'orateur dans la mesure où il est entériné par la sagesse populaire, la *doxa* du plus grand nombre²³. En somme, les stéréotypes rendent crédible le discours de celui qui les utilise. Cependant, au XIX^e siècle, alors que les livres sont « clichés » en nombre remarquable, l'écrivain doit se distinguer de ses pairs par son originalité. S'il veut devenir célèbre ou, plus simplement, gagner sa vie, l'auteur doit être copié, et non copier lui-même un autre : « Créer un poncif, c'est le génie », s'écrie Baudelaire dans *Fusées*²⁴. Gautier, qui paie, rappelons-le, son voyage grâce à la publication de son récit en feuilletons, le sait sans doute fort bien. Mais, il a probablement aussi conscience de l'effet positif que produisent les stéréotypes raciaux et ethnographiques sur le sentiment d'appartenance à une communauté, cher à son lectorat. De fait, s'appuyant sur plusieurs études menées en psychologie sociale, Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot corroborent cette « fonction » du stéréotype en ces termes :

[...] le stéréotype conforte plus qu'une identité sociale : il renforce l'estime de soi, définit comme l'évaluation qu'effectue le sujet de sa propre personne. En effet, le stéréotype apparaît avant tout comme un instrument de catégorisation qui permet de distinguer commodément un « nous » d'un « ils ». Dans ce processus, le groupe acquiert une physionomie spécifique qui le différencie des autres²⁵.

- 41

Cela dit, si Gautier donne parfois l'impression de tergiverser, il ne semble pas prêt à relayer un préjugé grossier, voire raciste. À ce titre, une scène du *Voyage en Espagne* mérite d'être citée. L'épisode relaté se situe à la toute fin du récit, lors de la dernière corrida à laquelle il assiste, au cirque de Jerez. Un singe y a excité un taureau provoquant l'hilarité générale, puis

à la comédie succéda la tragédie. Un pauvre nègre, garçon de place, qui portait un panier rempli de terre pulvérisée pour en jeter sur les mares de sang, fut attaqué par le taureau, qu'il croyait occupé ailleurs, et jeté en l'air à deux reprises. Il resta étendu sur le sable, sans mouvement et sans vie [...]. Chose singulière, de noir il était devenu gros bleu, ce qui est apparemment la manière de pâlir du nègre. Cet événement ne troubla en rien la course : *Nada, es un moro* ; ce n'est rien, c'est un noir, telle fut l'oraison funèbre du pauvre Africain. Mais, si les hommes se montrèrent insensibles à sa mort, il n'en fut pas de même du singe, qui se tordait les bras, poussait des glapissements affreux et se démenait de toutes ses forces pour rompre sa chaîne. Regardait-il le nègre comme un animal de sa race, comme un frère réussi, comme le seul ami digne de le comprendre ? Toujours est-il que jamais je n'ai vu douleur plus vive, plus touchante que celle de ce singe pleurant ce nègre, et ce fait est d'autant

plus remarquable, qu'il avait vu des *picadores* renversés et en péril sans donner le moindre signe d'inquiétude ou de sympathie²⁶.

Ce passage, à la tonalité très pathétique, cristallise littéralement l'ambiguïté des stéréotypes dans le *Voyage en Espagne*. En effet, *a priori*, Gautier prouve ici le bien-fondé des théories naturalistes, transformistes, encore fortement débattues au XIX^e siècle, établissant une parenté entre l'homme noir et le singe. Néanmoins, il exprime, en même temps, une réelle empathie pour l'Africain, voire pour le singe. De surcroît, il déplore explicitement l'indifférence des Andalous à l'égard de ce « pauvre nègre ». D'une certaine manière, il se montre donc plus proche de l'homme noir et du singe que des hommes blancs méprisants, spectateurs et *picadores* réunis. En somme, seul le stéréotype racial peut, de nos jours notamment, paraître choquant. Mais, il n'est pas certain qu'il l'ait été à l'époque du récit puisqu'il existait, comme le souligne David Diop, « une *doxa* alimentée par les récits de voyage identifiant le nègre au singe »²⁷. Fidèle aux codes du genre, Gautier joue donc avec cette topique, y intégrant pleinement deux sortes d'hommes blancs, l'un humain, l'autre pas. D'ailleurs, Flaubert se prête aussi à l'exercice dans les notes de son voyage en Italie (1845) :

42 -

Je ne sais si c'est moi qui regarde le singe ou si c'est le singe qui me regarde. Les singes sont mes aïeux. J'ai rêvé, il y a environ trois semaines, que j'étais dans une grande forêt toute remplie de singes ; ma mère se promenait avec moi. Plus nous avançons, plus il en venait : il y en avait dans les branches qui riaient et sautaient ; il en venait beaucoup dans notre chemin, et de plus en plus grands, de plus en plus nombreux. Ils me regardaient tous, j'ai fini par avoir peur. Ils nous entouraient comme dans un cercle ; un a voulu me caresser et m'a pris la main, je lui ai tiré un coup de fusil à l'épaule et je l'ai fait saigner ; il a poussé des hurlements affreux. Ma mère m'a dit alors : « Pourquoi le blesses-tu, ton ami ? qu'est-ce qu'il t'a fait ? ne vois-tu pas qu'il t'aime ? comme il te ressemble ! ». Et le singe me regardait. Cela m'a déchiré l'âme et je me suis réveillé... me sentant de la même nature que les animaux et fraternisant avec eux d'une communion toute panthéistique et tendre²⁸.

Comme Flaubert, Gautier se sert des portraits en miroir de l'homme et du singe pour mettre en évidence l'inhumanité paradoxale de l'homme, puisque seul l'animal fait preuve de l'émotion attendue d'un être humain. Ainsi, il nie également la supériorité de l'homme blanc sur le singe, et par conséquent, si l'on suit la *doxa*, sur l'homme noir. On voit bien là comment procède Gautier. Pour transmettre son opinion, il a besoin de son contraire : cette fameuse *doxa*, comprise et adoptée par le plus grand nombre. Elle facilite la communication, en évitant toute surcharge cognitive au lectorat, qui doit intégrer de *nouvelles*

informations. Autrement dit, en utilisant ironiquement le cliché, Gautier suscite l'esprit critique, voire l'autocritique. Dans le même ordre d'idées, son ironie nous invite peut-être à opérer une analyse métalinguistique du récit de voyage lui-même.

Une analyse métalinguistique du récit de voyage ?

En ce sens, pour Alain Montandon, commentant les romans et nouvelles de Gautier, puisque l'ironie, par définition, « instaure une distance de l'énonciation avec elle-même », elle « met en quelque sorte le langage en abyme et du coup donne au cliché une autre fonction et un autre statut, puisque celui-ci n'est pas pris au premier degré, mais avec un écart qui en justifie le rôle »²⁹. Bien plus, selon le critique, Gautier se sert du cliché pour idéaliser le réel³⁰. De fait, *a priori*, le lieu commun, quel qu'il soit, atteste d'une forme de réalité, mais celle-ci reste figée, conforme à des représentations collectives. Par conséquent, elle ne laisse aucune place à l'expression d'un réel perçu selon un mode plus personnel. En revanche, le stéréotype ne contredit en rien la représentation de l'idéal que recherche Gautier. Dès lors, ce qu'il donne à voir de l'Espagne stéréotypée n'a, à ses yeux, aucune valeur, ni esthétique ni personnelle.

La même remarque s'applique aux descriptions qu'il élide, affirmant soit que les lieux ne présentent aucun intérêt soit qu'il n'en connaît pas le nom. À ce titre, la présentation de la ville de Tours, dans le premier chapitre, est significative. Il l'annonce d'abord à l'aide d'un pur cliché doublé d'un zeugma : « [...] la ville de Tours, que ses pruneaux, Rabelais, et monsieur de Balzac ont rendue célèbre »³¹. Au reste, ce faisant, il adopte une échelle géographique très approximative, car, dans les faits, Rabelais, contrairement à Balzac, n'est pas né à Tours, mais à Chinon. Ne se satisfaisant pas de cette concentration fantaisiste de l'espace, il poursuit en ces termes : « Le pont de Tours est très vanté, mais n'a rien de fort extraordinaire »³². De la sorte, il annonce ses prochains commentaires :

Châtellerauld, qui jouit d'une grande réputation sous le rapport de la coutellerie, n'a rien de particulier qu'un pont avec des tours anciennes à chaque bout, qui font un effet féodal et romantique le plus charmant du monde. Quant à sa manufacture d'armes, c'est une grande masse blanche avec une multitude de fenêtres. De Poitiers, je n'en puis rien dire, l'ayant traversé par une pluie battante et une nuit plus noire qu'un four, sinon que son pavé est parfaitement exécration³³.

Ainsi, dès les premières lignes de son récit, Gautier donne sans doute le ton : de la ville de Tours, où il a pourtant séjourné une journée, comme à Barcelone, il ne dira *rien*. Il n'en racontera pas davantage au sujet de

Châtelleraut ou de Poitiers. La valeur informative de ce type de discours est donc aussi nulle que celle qui ressort du cliché. D'ailleurs, dans les deux cas, l'écrivain se réfère à la célébrité ou à la réputation des lieux. Selon Françoise Court-Perez, de la sorte, c'est aux codes génériques du récit viatique qu'il s'en prend :

Le *Voyage en Espagne* montre que la légèreté peut être placée dans l'objet ; il suffit de taxer celui-ci de nullité. Dire qu'il n'y a rien à voir en lui revient à se moquer du récit de voyage traditionnel, édifié à partir d'une hiérarchie de lieux ou d'objets pleins à observer. Il existe une superbe ironie – à laquelle ne résiste pas Gautier – dans le fait de montrer que l'on peut renvoyer des pans entiers de son « voyage » au néant [...] ³⁴.

Pour autant, le *Voyage en Espagne* ne se réduit pas à une « architecture du vide » en matière d'information géographique. Contrastant avec l'ensemble des propos attendus d'un feuilletoniste du XIX^e siècle, certains passages du récit mettent en évidence ce que François Brunet nomme « la géographie personnelle » ³⁵ de Gautier.

Une « géographie personnelle » de l'Espagne ?

44 -

Selon la critique, trois lieux-clés s'y inscrivent principalement : la montagne, le patio et le désert ³⁶. Effectivement, leur description donne lieu à un lyrisme étonnant de la part d'un écrivain par ailleurs pudique. Toutefois, le désert l'effraie alors que la montagne et le patio lui offrent de réels instants de bonheur. En particulier, il se réjouit de trouver des montagnes sur le chemin qui le mène à Madrid :

J'étais réellement enivré de cet air vif et pur ; je me sentais si léger, si joyeux et si plein d'enthousiasme, que je poussais des cris et faisais des cabrioles comme un jeune chevreau ; j'éprouvais l'envie de me jeter la tête la première dans tous ces charmants précipices si azurés, si vaporeux, si veloutés ; j'aurais voulu me faire rouler par les cascades, tremper mes pieds dans toutes les sources, prendre une feuille à chaque pin, me vautrer dans la neige étincelante, me mêler à toute cette nature, et me fondre comme un atome dans cette immensité ³⁷.

Mise à part la comparaison finale très pascalienne, ce passage mérite, cette fois, d'être qualifié de « personnel ». L'image du « jeune chevreau » que Gautier y utilise traduit explicitement son désir de recouvrer la liberté, de revenir à l'enfance, à la nature, ce que ne lui permet pas son existence citadine. En milieu urbain pourtant, il trouve un espace à la fois ouvert et fermé (comme l'est le patio) qui favorise son lyrisme. Il s'agit du *tocador*, un « petit pavillon situé sur le haut d'une tour d'où l'on jouit du plus admirable panorama et qui servait d'oratoire aux sultanes » ³⁸. Gautier y

chemine dans un paysage intérieur qu'il résume par cette phrase, souvent commentée :

Que d'heures j'ai passées là, dans cette mélancolie sereine si différente de la mélancolie du Nord, une jambe pendante sur le gouffre, recommandant à mes yeux de bien saisir chaque forme, chaque contour de l'admirable tableau qui se déployait devant eux, et qu'ils ne reverront sans doute plus³⁹ !

À l'évidence, cette conception de l'espace contraste avec celle que les stéréotypes construisent par ailleurs. Le récit se fige aussi, mais avec une perspective radicalement différente : littéralement, lors de cet « arrêté sur image », Gautier prend de la hauteur. Faut-il interpréter ces élans lyriques de l'écrivain comme un parti pris contre le réalisme associé au genre ? Ou serait-ce une invitation à poser le regard au-delà de l'horizon, vers un idéal qu'il situe au moins au sud de l'Espagne, et, peut-être plus loin encore, hors de toute carte géographique ? Une chose est sûre, aussi africaine que lui paraisse l'Andalousie, il aspire à en traverser la frontière méridionale. Cette frustration apparaît très nettement dans la lettre qu'il adresse à sa mère, début août, de Grenade :

[...] sais-tu ma pauvre maman que je suis à douze lieues seulement de l'Afrique, qu'on peut la voir en regardant avec une lunette du haut d'une montagne qui est à côté de la ville ; telle est ma position, j'ose dire qu'elle est assez bizarre⁴⁰.

- 45

Cependant, la propension de Gautier à vouloir élargir la carte géographique participe aussi du portrait stéréotypé de l'écrivain voyageur. Par ailleurs, *a contrario*, il réduit cette carte en stigmatisant les Espagnols conformément aux clichés en vogue. Il la fragmente aussi, en exaltant le sud du pays au détriment du nord. À cette ambiguïté s'ajoutent les non-dits de l'auteur qui justifient que le *Voyage en Espagne* résiste toujours à une analyse univoque. Il faut peut-être s'en contenter et considérer l'étonnement pérenne que suscite ce récit comme une preuve supplémentaire du talent de Gautier.

Évoquant le *Voyage en Espagne*, Maxime Du Camp ne semble pas perturbé par l'abondance des stéréotypes qu'y relaie son ami Théophile Gautier. S'il perçoit la présence de certaines « idées préconçues », il la justifie par l'exaltation d'un voyageur romantique qu'il a lui-même été :

Ses idées préconçues, nées de rêveries romantiques sur l'Espagne, n'ont point obscurci son jugement et bien souvent se sont évanouies devant la réalité ; son enthousiasme est sérieux, mais sa bonne foi est plus sérieuse encore et rien ne la déconcerte. De même qu'il exprime sans scrupule son admiration, c'est sans fausse honte qu'il note ses déceptions [...] ⁴¹.

Un tel constat ne fait aucun doute. Nous avons vu que Gautier lui-même pose cette attitude pour principe de son voyage. Pour autant faut-il s'en tenir à cette analyse ? Qu'on les nomme « lieux communs », « clichés » ou même « topiques », les stéréotypes culturels et géographiques s'exhibent *de facto* en nombre dans ce récit de voyage. Sans doute, heurtent-ils davantage le lectorat du XXI^e siècle, empreint d'une *doxa* toute différente (en principe) de celle qui régnait en France vers 1850. Il n'en demeure pas moins que Gautier, au lieu de les assumer pleinement, les traite avec une ambiguïté flagrante. Cette équivocité peut être mise sur le compte de son romantisme, de son asservissement au métier de journaliste, de son goût prononcé pour l'ironie, de sa volonté de s'emparer des représentations sociales à des fins esthétiques ou métalinguistiques. Quoi qu'il en soit, il en résulte que la géographie de l'Espagne ainsi proposée paraît à la fois fluctuante, fragmentée et subjective. En ce sens, la définition que donne Daniel Oster du voyage pourrait s'appliquer au *Voyage en Espagne* : « Voyager c'est recouvrir d'un patchwork de sensations et d'informations un espace indicible, mais divisé⁴². »

NOTES

1. Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne*, éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p. 61.
2. *Ibid.*, p. 75.
3. L'intégralité de cet article, publié dans la rubrique « Variétés » du journal, est disponible à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k427223n#>
4. Maxime DU CAMP, *Théophile Gautier*, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1890, p. 91-92.
5. René JASINSKI, *L'« España » de Th. Gautier. Édition critique, thèse complémentaire pour le doctorat ès lettres*, Paris, Librairie Vuibert, 1929.
6. *Ibid.*, p. 10.
7. Théophile GAUTIER, *Correspondance générale*, éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, sous la direction de Pierre Laubriet, Genève/Paris, Librairie Droz, t. 1, 1985, p. 197.
8. Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne, op. cit.*, p. 227.
9. *Ibid.*
10. Théophile GAUTIER, *Correspondance générale, op. cit.*, p. 193-194.
11. Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne, op. cit.*, p. 251.
12. *Ibid.*, p. 75.

13. *Ibid.*, p. 250.
14. *Ibid.*, p. 285-286.
15. *Ibid.*, p. 288.
16. *Ibid.*, p. 286.
17. *Ibid.*, p. 287.
18. *Ibid.*, p. 90.
19. Alain REY (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2011, t. 3, p. 3640.
20. *Ibid.*, t. 1, p. 777.
21. Les termes « cliché », « stéréotype », « topique » et « lieu commun » sont notamment donnés comme synonymes dans l'index du *Dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES, Alain VIALA, Paris, Puf, 2016, p. 808. Leurs nuances sémantiques mériteraient toutefois d'être approfondies dans le cadre d'une analyse plus exhaustive.
22. « Sont probables les opinions qui sont reçues par tous les hommes, ou par la plupart d'entre eux, ou par les sages, et, parmi ces derniers, soit par tous, soit par la plupart, soit enfin par les plus notables et les plus illustres » (ARISTOTE, *Organon V, Les Topiques*, traduit par Jules Tricot, Paris, Vrin, 1990, p. 19).
23. Ruth AMOSSY, Anne HERSCHBERG PIERROT, *Stéréotypes et clichés* [1997], Paris, Armand Colin, « 128 », 2011, p. 19 et suiv.
24. Charles BAUDELAIRE, *Fusées*, dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 662.
25. Ruth AMOSSY, Anne HERSCHBERG PIERROT, *Stéréotypes et clichés*, *op. cit.*, p. 47.
26. Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne*, *op. cit.*, p. 386-387. Nous soulignons.
27. À ce sujet, voir David DIOP, « “Battre et nourrir” : le singe, le “nègre” et l'esclavage dans quelques récits de voyage aux XVII^e et XVIII^e siècles », Florence BOULERIE (dir.), *Le Singe aux XVII^e et XVIII^e siècles : figure de l'art, personnage littéraire et curiosité scientifique*, Paris, Hermann, 2019, p. 81-90.
- Disponible sur <https://doi.org/10.3917/herm.boule.2019.01.0081>
28. Gustave FLAUBERT, *Voyage en Italie*, dans *Œuvres complètes*, éd. Claudine Gothot-Mersch *et al.*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 2001, p. 1091. Nous soulignons.
29. Alain MONTANDON, « Des stéréotypes chez Hoffmann et Gautier », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 28, *Théophile Gautier, conteur et nouvelliste. Mélanges offerts à Claudine Lacoste-Veysseyre*, 2006, p. 209.
30. « Les stéréotypes, les schémas typologiques et raciaux servent à figer la figure de la femme dans un imaginaire collectif qui la soustrait à une individualité trop réaliste. Il s'ensuit des classements nationaux qui immobilisent les figures : “La Géorgienne aux formes royales, la Grecque au profil droit et découpé en camée, l'Arabe pure et fauve comme un bronze, l'Espagnole fine et cambree, la Française vive et jolie...” » (*ibid.*, p. 21).
31. Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne*, *op. cit.*, p. 63.

32. *Ibid.*
33. *Ibid.*
34. Françoise COURT-PEREZ, *Gautier, un romantique ironique. Sur l'esprit de Gautier*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 220.
35. François BRUNET, *Théophile Gautier, écrivain et voyageur*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 185.
36. *Ibid.*, p. 182-191.
37. Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne, op. cit.*, p. 123.
38. *Ibid.*, p. 267.
39. *Ibid.*
40. Théophile GAUTIER, *Correspondance générale, op. cit.*, p. 207.
41. Maxime DU CAMP, *Théophile Gautier, op. cit.*, p. 107.
42. Daniel OSTER, « Un curieux bédouin », *Un voyageur en Égypte vers 1850, « Le Nil » de Maxime Du Camp*, présenté par Michel Dewachter et Daniel Oster, préface de Jean Leclant, illustré d'après 70 calotypes originaux de Maxime Du Camp, par 20 documents d'archives et 15 aquarelles de Prisse d'Avannes, Paris, Sand/Conti, 1987, p. 55.

Mise en mouvement et fixation : Théophile Gautier et l'Angleterre

Ji Eun HONG

Parmi les destinations de Gautier, l'Angleterre n'est pas la plus remarquable. Contrairement aux contrées lointaines telles la Russie ou l'Algérie, la proximité de la « Grande-Bretagne » fournissait plus difficilement l'occasion d'une relation de voyage. L'Espagne ou la Belgique, objectera-t-on, n'étaient guère plus lointaines, mais le voyage en Belgique était la première excursion de jeunesse et son récit porte l'empreinte d'un style enjoué capable de transformer le simple journal de voyage en véritable périple parodique ; quant au voyage en Espagne, proprement touristique, il possédait de fortes connotations exotiques¹. De plus, Gautier entreprend généralement un voyage vers un pays qu'il entend visiter en « touriste descripteur et daguerréotype littéraire »². Le contexte du voyage en Angleterre est différent : il n'y a pas à proprement parler voyage en Angleterre, mais visites, ou séjours : moins de préparatifs, et d'autres buts que le voyage « pour voyager », comme aimait à le faire Gautier³. Il n'*explore* pas l'Angleterre, il *séjourne* à Londres, comme le révèle d'ailleurs le titre de sa première relation de voyage : « Une journée à Londres »⁴. Il ne parcourt pas le pays au gré de sa fantaisie, selon son habitude de flânerie⁵ typiquement romantique, mais il s'y rend avec une intention précise. Le plus souvent, il s'agit de rédiger des comptes rendus pour les journaux (*Le Moniteur universel*, *La Presse*, etc.) L'Angleterre répond donc moins à un désir d'ailleurs qu'à des exigences professionnelles et familiales (les sœurs Grisi s'y produisent).

Néanmoins, même si c'est en journaliste que Gautier traverse la Manche pour s'enfermer dans les lieux clos de la capitale, il n'oublie pas qu'une traversée constitue une étape décisive de tout périple. Le voyage en Angleterre devient épique, l'aventure s'introduit dans les séjours sans histoire. Nous observerons les particularités des excursions anglaises de

- 49

Gautier, sous l'angle d'une oscillation entre mouvement et stagnation, clichés et paradoxes.

Les motivations de l'excursion anglaise

Gautier connaissait relativement bien la littérature anglaise, y compris contemporaine, et admirait Shakespeare. Le dramaturge anglais est d'ailleurs très présent dans le dépouillement de trente récits de Gautier par Marc Eigeldinger⁶. Pourtant, ce n'est pas pour voir représenter le théâtre de Shakespeare que Gautier se rendit à Londres à plusieurs reprises. En mars 1842, il alla assister à la première londonienne de *Giselle*. À l'invitation de Jules Perrot, ancien directeur de l'Opéra de Paris, Carlotta Grisi avait en effet déjà dansé au Her Majesty's Theatre avant de connaître le succès à Paris en 1841.

Deuxième voyage en novembre 1843. C'est dans *La Péri* de Gautier que Carlotta se produisait encore à Londres, au Drury Lane Theatre, lorsque Gautier, en compagnie d'Ernesta Grisi, vint la retrouver⁷. Le motif du déplacement est ici encore culturel. De ce voyage il tira plusieurs articles de « Pochades, paradoxes et fantaisies » (*La Presse*, 10 et 19 décembre 1843 et 31 janvier 1844), repris dans *Zigzags* en 1845, sous le titre de « Pochades, zigzag et paradoxes ».

50 -

Le troisième voyage date de fin juin – début juillet 1846. Harry Cockerham constate que les motivations de ce voyage sont peu claires, et sans doute diverses. Le point de départ semble avoir été l'inauguration du chemin de fer du Nord, mais le voyage à Londres qui en résulta avait aussi pour but de retrouver les sœurs Grisi : Carlotta devait danser au St. James's Theatre, assistée d'Ernesta. Quoi qu'il en soit, il semble que Girardin ait encore chargé Gautier de comptes rendus.

En mai 1849, le quatrième voyage se fait en compagnie d'amis, dont Nerval, et c'est en qualité de journaliste et chroniqueur que Gautier, alors écrivain de renom⁸, s'y rend. S'il attribue son désir de se rendre à Londres à une impulsion subjective et arbitraire : « L'idée nous est venue d'aller voir à Londres quelques représentations et d'en rendre compte à la place de celles qui n'ont pas eu lieu à Paris » (« Her Majesty's theater », *La Presse*, 4 juin 1849) ; sans doute faut-il voir là une manière élégante de cacher sous l'imprévu romantique une commande professionnelle, plus prosaïque. Déjà, en 1844, la motivation était faussement badine : « L'autre jour, j'allai visiter le Tunnel, bien qu'en général je me soucie assez peu des curiosités. — Quand on est en voyage, il faut bien faire

quelque chose pour ses amis⁹. » On retrouve là le *leitmotiv* romantique des récits viatiques de Gautier, sans guide et hors des sentiers battus.

En 1851, Gautier voulut voir le Palais de Cristal de l'Exposition internationale, qui lui paraissait sans doute réaliser le rêve du « palais sous cloche » de *Fortunio*¹⁰. Mais avec sa fausse désinvolture habituelle, Gautier explique à ses lecteurs de *La Presse* le 18 août 1851 qu'il s'est retrouvé à Londres par un concours de circonstances. Harry Cockerham a montré que cette prétendue fantaisie de dernière minute cachait des précautions diplomatiques à l'égard d'Émile de Girardin¹¹ pour le journal (*La Presse*) duquel travaillait Gautier. Celui-ci entretenait en effet une collaboration avec Constantin Guys et l'*Illustrated London News en français*, qu'il avait intérêt à cacher à Girardin. Quoi qu'il en soit, les feuilletons nés de ce voyage parurent en août et septembre 1851 dans *La Presse*.

Ces divers séjours anglais et leurs impressions, parus dans la *Revue des deux mondes* et *La Presse* de 1842 à 1851, furent recueillis dans *Zigzags* (1845) puis dans *Caprices et Zigzags*.

Enfin, en mai-juin 1862, Gautier est chargé par *Le Moniteur universel* de rendre compte de l'Exposition internationale. Il part en famille, avec Ernesta et leurs deux filles¹². Les cinquième et sixième voyages s'inscrivent dans le contexte particulier du développement des expositions industrielles et des musées européens¹³. Gautier était impliqué dans ce type de reportage, comme en témoigne une lettre de Flaubert à son « vieux Théo », alors à Londres, du 14 mai 1862¹⁴. Vingt ans après les séjours londoniens pour faire la tournée des théâtres, c'est afin de rédiger des comptes rendus d'expositions (pour *Le Moniteur universel* ou *La Gazette des Beaux-Arts*) que Gautier fait le voyage. Ses comptes rendus de l'Exposition de Londres de 1862 s'attachent tout particulièrement à la peinture anglaise, qu'il dépeint à son tour en mots, en se livrant à de véritables narrations.

- 51

Confusion et différenciation

Dès Boulogne, Gautier n'entend que l'anglais, et c'est l'occasion pour lui de s'émerveiller sur la malléabilité des frontières et de constater que « [l]'espèce de demi-teinte qui sépare les peuples sur la carte et dans la réalité, est fondue plutôt du côté de la France que du royaume limitrophe. Ainsi, tout le littoral qui regarde la Manche est anglais¹⁵ ». De toute façon, dans la logique de Gautier, les caractéristiques nationales sont partout sauf là où on les attend. Ainsi, la description de Cadix est-

elle l'occasion d'un nouveau paradoxe, Gautier postulant qu'on rencontre des Anglais « partout, excepté à Londres, où il n'y a que des Italiens et des Polonais »¹⁶. Alain Guyot a montré que cette écriture analogique, qui le conduit à « des rapprochements insolites qui sont autant d'occasions d'accomplir des voyages immobiles », est caractéristique de l'art de voyager de Gautier, dont l'œuvre fournit « d'innombrables exemples de ces mises en parallèle arbitraires »¹⁷.

Dans l'œuvre de Gautier, les Anglais ne sont pas toujours en Angleterre mais le plus souvent dans des pays méridionaux. Dans *Jettatura*, ils s'insèrent dans le paysage italien ; dans *L'Amour souffle où il veut*, la confusion des genres fait que Lord Clarence Dudley, « duc et pair d'Angleterre »¹⁸, est tombé amoureux d'une Italienne vivant en France, Lavinia. Fidèle à son goût pour la mixité et le brouillage des frontières nationales, Gautier s'acharne à voir des Anglais en Espagne, en Italie, en Turquie. Pendant son voyage en Espagne, il feint d'être déconcerté, en arrivant à Gibraltar, de rencontrer des Anglais. Ce prétendu malaise permet en réalité à l'écrivain de faire ce qui lui plaît tant, de définir des types :

52 -

Je ne puis exprimer la sensation désagréable que j'éprouvai à la vue de la première Anglaise que je rencontrai, un chapeau à voile vert sur la tête, marchant comme un grenadier de la garde au moyen de grands pieds chaussés de grands brodequins. [...] cette figure rectiligne, au regard étamé, à la physionomie morte, aux gestes anguleux, avec sa tenue exacte et méthodique, son parfum de *cant* et son absence de tout naturel, me produisit un effet comiquement sinistre. [...] Ces longs visages britanniques, ces soldats rouges aux allures d'automates, en face de ce ciel étincelant et de cette mer si brillante, ne sont pas dans leur droit [...] ¹⁹.

Ainsi dissociés des figures que Gautier trouve en harmonie avec le cadre d'Algésiras, les Anglais peuvent faire de sa part l'objet de caricatures xénophobes et misogynes. Mais s'il reprend souvent les stéréotypes d'usage à l'égard des Anglais flegmatiques et spleenétiques – « ce spleen qui fait courir aux ponts de la Tamise »²⁰ –, il suit plus volontiers sa typologie personnelle : les Anglais ont le visage carré, marchent vite et de manière saccadée, comme on le voit ici mais également dans d'autres textes. Dès « Une journée à Londres » Gautier se livre à cette généralisation : « ils filent toujours droit comme un boulet de canon²¹. »

Cette confusion généralisée entraîne souvent chez Gautier le besoin antithétique de définir, comme pour tenir à distance ce qui doit rester « autre ». Même dans *Les Beaux-arts en Europe*, il souligne l'unicité de la peinture anglaise : « Les caractères distinctifs de l'Angleterre sont une

originalité franche, une forte saveur locale [...] On se sent transporté dans un autre monde très lointain et très inconnu, quoiqu'on puisse déjeuner à Paris et dîner à Londres le même jour ; c'est un art particulier [...] d'une grâce fashionable dont les livres de Beautés et les Keepsake offrent le plus pur type²². » On voit s'amorcer la raison du goût de Gautier pour le keepsake : il *fixe* un type anglais.

Il va donc s'agir d'isoler l'Angleterre dans ses particularités, pour accentuer la séparation avec le point de départ du voyage. En effet, comme l'écrit Alain Guyot, « l'un des principaux plaisirs du voyageur, aux yeux de Gautier, c'est précisément de découvrir des objets absolument neufs » au point qu'il éprouve le besoin « d'*exotiser* à sa manière les paysages et les habitants de son propre pays »²³. La position de spectateur qu'il adopte dans les lieux de culture est utilisée pour observer les Britanniques comme autant de spécimens zoologiques qu'il s'agit de classer. Outre la journée à Londres de 1842, on en trouve un exemple frappant lors du spectacle du cortège du lord-maire, que Gautier observe depuis une fenêtre deux ans plus tard (*La Presse*, feuilleton du 31 janvier 1844) : « j'étais accoudé au balcon, examinant toutes ces figures anglaises aux fronts carrés, aux mentons carrés, aux nez carrés, aux yeux carrés, enveloppées de tweeds, de mackintosh, et autres préparations imperméables. — Pour nous autres Français, accoutumés à l'expansion et à la facilité parisiennes, c'est un spectacle surprenant que ce flegme imperturbable. » Comme l'a observé Alain Montandon, Gautier attache de l'importance à la mode et au vêtement, et, au sein même de ses typologies nationales, « il n'est pas étonnant que le vestimentaire serve en maintes et maintes occasions à développer une physiognomonie stéréotypante. »²⁴ On en a ici un exemple avec le tweed et le mackintosh. De plus, se retrouvent dans cet exemple les xénotypes commun (« flegme ») et particulier à Gautier (« physionomies carrées »), permettant tous deux de mettre à distance le spectacle observé depuis la fenêtre, et de maintenir l'écart entre « nous autres Français » et les « figures anglaises ».

Outre les figures du contraste et du paradoxe, celle de l'hyperbole se révèle idéale pour accentuer l'écart entre le connu et l'inconnu anglais. À Londres, l'écrivain est frappé par la grandeur, le mouvement, la hauteur (« Tout est grand [...] Les rues sont trop larges, trop vastes, trop éclairées »). La nature, urbaine, demeure colossale au sein même de la capitale. « Regent's-Park [...] est véritablement énorme, on s'y perd. » Quant à Saint-James Park, « [o]n y descend par un escalier énorme, digne de Babylone »²⁵. C'est d'ailleurs cet aspect colossal qui fait aussi pour

Gautier la beauté des paysages industriels londoniens, ou du moins en rachète le caractère déprimant, comme le constate Alain Guyot²⁶. La première impression de Londres donne le vertige. Le relevé des adjectifs « immense », « colossal », « gigantesque » dans « Une journée à Londres » est édifiant. On pourrait appliquer à ce texte le constat de Daniel Sangsue à propos de *Fortunio* : il s'agit bien de « surenchère dans l'hyperbolisme »²⁷.

Intérieurs/extérieurs anglais : séparer les espaces symboliques

Si Gautier est frappé par l'immensité de Londres, sa fascination pour les grands espaces urbains se double d'images d'intérieurs bien calfeutrés. Une telle contradiction est conforme au mouvement constant, chez lui, entre la tentation de l'exotisme et l'attraction pour le coin du feu. Le conte « L'âme de la maison », qui utilise même le terme de « microcosme »²⁸, en est la meilleure illustration. Or cette tendance à rester dans une sorte de bulle protectrice semble être, dans l'imaginaire de l'écrivain, une caractéristique anglaise.

54 - Ce constat est observable dans tous les domaines et genres abordés par Gautier, y compris la critique d'art. Même une évocation des tableaux de sir Edwin Landseer, dans *Les Beaux-Arts en Europe* (1855), est pour lui l'occasion de développer une théorie de l'Anglais *at home*, aimant peindre les animaux domestiques (ceux de la *domus*). L'écrivain dépeint ainsi « [l']existence de l'Anglais, beaucoup moins distraite et beaucoup moins extérieure que la nôtre, son *home* rigoureusement fermé, [...] sa concentration intime autour du foyer domestique »²⁹. Au début de *Partie carrée*, la présentation de l'auberge du *Lion rouge* insiste sur la claustration propre aux intérieurs britanniques. De l'observation du lieu, le narrateur déduit un rapport de causalité : « car l'Anglais aime tant à être isolé, qu'il se sent mal à l'aise sous les regards et qu'il faut lui créer une séparation, une espèce de chez-lui, même sur le terrain neutre d'une salle commune de taverne »³⁰. L'utilisation de l'article défini au singulier (« l'Anglais » pour « tous les Anglais »), à valeur générique, est caractéristique des inductions de Gautier.

C'est précisément au sein d'un espace clos, celui, culturel, des représentations théâtrales dont Gautier est chargé de rendre compte, que cette image de la frontière entre deux mondes est la plus saisissante. Il introduit une nouvelle dynamique entre la scène et la salle. À la fin d'« Une journée à Londres », il s'étonne de ce qu'à l'Opéra-Italien les spectateurs empiètent sur la scène du théâtre et que les acteurs s'approchent

de la rampe. La séparation entre l'espace de la scène et celui de la salle est fréquemment soulignée dans l'œuvre de Gautier à l'aide de l'image des « feux de la rampe ». D'un côté, l'univers de féerie et de la fantaisie, de l'autre, celui de la réalité prosaïque. Le ballet, et plus généralement le théâtre, permettent justement de passer de l'autre côté de la barrière³¹.

Jettatura en donne un exemple d'autant plus frappant qu'une danseuse anglaise n'a en principe pas sa place dans cette nouvelle italienne. La danseuse que Paul d'Aspremont admire au théâtre de la Reine, à Londres, appartient au monde de la scène et est séparée de lui par une limite métaphorique matérialisée par une ligne physique, cette même rampe de feu : « chaque fois qu'elle passe devant la rampe »³², le héros rêve de l'idéal inatteignable qu'elle incarne. « Cette étincelante ligne de feu qui sépare au théâtre le monde idéal du monde réel »³³ est explicitement bien plus qu'une frontière topographique infranchissable. Or, sur ces pages de *Jettatura* flotte sans doute le souvenir de la danseuse Clara Webster que Gautier avait vue jouer à Drury-Lane. En décembre 1844, il évoque le souvenir ému de « Clara Webster, qui vient d'être brûlée vive dans sa robe de gaze »³⁴.

Mais au sein de cet espace intérieur qu'est le théâtre, le spectacle n'est pas toujours sur scène. Gautier se détourne et regarde dans un autre microcosme au sein du théâtre même. Les loges des spectateurs et la scène elle-même constituent deux scènes, en réalité, le spectacle se déroulant tantôt sur l'une, tantôt sur l'autre. « Les loges sont garnies de rideaux de damas rouge qui les rendent un peu sombres ; la salle elle-même n'est pas très éclairée ; toute la masse de lumières est réservée pour la scène. Cette disposition et la puissance des rampes de gaz permettent d'exécuter des effets vraiment magiques »³⁵, observe-t-il.

Le feuilleton de *La Presse* du 19 décembre 1843 montre Gautier dans une attitude tout à fait révélatrice : il n'écoute pas *La Favorite*, pour laquelle il est venu à Drury-Lane. C'est que le spectacle n'est plus sur scène, de l'autre côté de la rampe, mais dans un endroit également clos et réduit : celui d'une loge de théâtre, qui devient ici la scène où apparaît l'image de deux petites filles blondes. Or ces sujets observés se transforment, sous l'œil et la plume de Gautier, en images fixes, que seuls des clichés lexicaux peuvent restituer : « Ses prunelles, d'un azur tendre comme celui de la pervenche sous la neige, se dessinaient à peine sur la nacre onctueuse du cristallin ; de longs cils, palpitants comme des ailes de papillon. » Le recours aux stéréotypes culmine au terme de la description avec une référence très intéressante : « On aurait dit deux pages du

keepsake détachées du livre, et animées par un pouvoir merveilleux. » Plutôt que d'*écouter* Donizetti, Gautier préfère *regarder* des images, ici des images fixes que sa description anime, et qui, dans cet espace scénique mi-anglais mi-italien, renvoient à l'univers du livre illustré où s'expriment les clichés visuels, littéraires et moraux de l'Angleterre victorienne.

Figures anglaises : keepsakes, vignettes et stéréotypes (fixation)

Gautier voyageant en Angleterre rêve de se fixer au sein de l'un de ces *homes* qui l'attirent tant. L'image qu'il utilise dans *La Presse* du 11 juin 1849 (« Théâtres. Covent Garden ») est la même que celle qui lui a permis de dépeindre les deux petites filles au fond des loges.

Plus d'une fois, du haut de notre diligence plongeant dans ces frais asiles sans vouloir le moins du monde porter atteinte à la propriété britannique, nous sommes-nous choisi en idée une retraite pour reposer notre vie fatiguée du tourbillon parisien – surtout lorsqu'à la fenêtre se penchait dans un cadre de fleurs une de ces têtes de keepsake popularisées en France par le burin des Robinson et des Finden !

56 -

Le mouvement (la diligence mais aussi le tourbillon parisien) s'oppose à l'idéal de retraite au sein d'un univers clos, celui du foyer dont la seule ouverture sur le monde est une fenêtre. Mais dans l'embrasement de la fenêtre, comme une image dans un cadre, c'est encore le stéréotype féminin du keepsake qui flatte son imagination. La cinématique s'oppose au plan fixe, le mouvement rapide engendre une aspiration à l'immobilité.

L'obsession des images de keepsakes chez Gautier s'ancre dans le contexte de la vogue des « gravures anglaises » importées en France sous la Restauration et la monarchie de Juillet. Les gravures sur acier connurent en effet un succès tout spécial dans les keepsakes, ces livres illustrés destinés aux femmes et aux jeunes filles. La gravure anglaise bénéficiait alors d'une réputation qui lui valait de la publicité dans les journaux français³⁶. Les représentations féminines stéréotypées des keepsakes conviennent très bien à Gautier, dont les portraits de femmes, et surtout d'Anglaises, recherchent précisément le cliché. Il en voit partout et aime à s'y référer dans les occasions les plus incongrues. C'est ainsi qu'à propos des œuvres orientales du peintre Camille Rogier, dans sa préface à l'ouvrage *La Turquie* (1847) de ce même Rogier, Gautier évoque « une tête gracieuse comme une vignette de keepsake »³⁷. Plus en harmonie avec le contexte, son évocation des œuvres de l'aquarelliste anglais Francis William Topham célèbre « ses types de femmes » qui « ont cette élégance de keepsake », autant dire quelque chose d'artificiel mais qui charme

justement en s'opposant à la nature, avec des « lueurs roses un peu fausses, mais séduisantes comme un mensonge bien fait et préférable à une vérité maussade »³⁸. Lorsqu'il admire le type de femmes tiré des keepsakes, Gautier est proche de l'éloge de l'artifice qu'on trouve chez Baudelaire. On le voit à l'occasion de sa visite de l'atelier de Chalon en 1843. Gautier observe les gravures et commente : « Ce qu'il y a d'étrange, c'est que les femmes anglaises font tout ce qu'elles peuvent pour ressembler à ces vignettes, et qu'elles y réussissent parfaitement : vous avez peut-être cru jusqu'à présent que la nature existait ; c'est une profonde erreur, la nature est une invention des peintres »³⁹. Comme des Esseintes constatant que les fleurs naturelles copient les artificielles, l'Anglaise naturelle et l'artefact d'Anglaise se confondent et semblent se mimer réciproquement.

Il ne faut donc pas chercher de croquis de « vraies » Anglaises sous la plume de Gautier, mais plutôt des descriptions (littéraires) rivalisant avec les illustrations des gravures et vignettes romantiques. Le contour des loges, dont nous avons souligné l'analogie avec le cadre d'une gravure, permet comme l'embrasure de la fenêtre de créer une véritable image de keepsake, mais ... par l'écriture :

[...] je vis à l'Opéra-Italien de charmantes physionomies féminines, encadrées admirablement dans le damas rouge des loges. Les keepsakes sont plus fidèles qu'on ne pense, et représentent très bien la grâce maniérée, les formes élégantes et frêles des femmes de l'aristocratie. Ce sont bien là les yeux aux longs cils, aux regards noyés, les spirales de cheveux blonds faiblement contournées, et venant caresser de blanches épaules et de blanches poitrines [...]⁴⁰.

- 57

Gautier n'était pas dupe des généralisations typifiantes. Il s'en amusait mais persistait à y recourir. Il n'est pas sans intérêt de voir que c'est justement à un Anglais qu'il prête son propre travers, dans le volume posthume des *Vacances du lundi. Tableaux de montagnes* : « Après cela, nous ne donnons notre remarque que pour ce qu'elle vaut. Les voyageurs sont tous un peu comme ce touriste anglais qui, débarqué à Boulogne, dans une auberge dont l'hôtesse était bossue et rousse, écrivait sur son calepin : "Toutes les Françaises sont rousses et bossues." Il se peut que les Genevoises soient jolies et que les Savoyardes soient laides »⁴¹.

La surenchère de « clichés » pour dépeindre les Anglaises finit par détruire l'objet de sa description⁴¹. Le lecteur n'est plus en mesure d'identifier l'objet qu'on lui présente avec tant de stéréotypes inutiles ou contradictoires. Telle la description de l'Anglaise de *Quand on voyage*, qui surgit non plus à Naples mais à Florence :

[...] cette femme était belle comme est belle une Anglaise réussie. Jamais cygne plus blanc ne lissa son duvet de neige sur le lac de Virginia-Water dans les féeriques gravures des keepsake ; c'était une de ces créatures idéales et vaporeuses dans sa grâce, un peu longues comme Lawrence en peint, comme Westall en dessine [...]. En regardant cette ombre transparente, qui digérait peut-être un large rumpsteack [sic] saupoudré de poivre de Cayenne, arrosé de sherry, on ne pouvait s'empêcher de penser à Cymbeline, à Perdita, à Cordelia, à Miranda, à toutes les poétiques héroïnes de Shakspeare⁴³.

L'utilisation des anglicismes *rumpsteack* et *sherry* vient contrarier le cliché des féeriques gravures de keepsake. L'évocation de ces aliments peu raffinés permet en effet une rupture de ton et introduit un élément perturbateur dans l'apparente fluidité d'un portrait fait de lieux communs.

Du mouvement maritime et fluvial qui jette Gautier dans une capitale dépeinte de façon hyperbolique, aux figures figées des autochtones, la contradiction, ou le paradoxe, règnent encore dans les écrits anglais de Gautier. Le rapport entre mouvement et immobilité, la tension entre les deux, apparaissent comme une caractéristique de ses textes sur l'Angleterre. Ils illustrent, dans le même ordre d'idées, une analyse développée par Martine Lavaud dans un article sur la danse chez Gautier :

58 -

La seconde propriété de l'idéal humain tel que *Fortunio* l'exprime, le mouvement, est d'autant plus importante qu'elle contrarie la fixité marmoréenne et « parnassienne » qu'on attribue trop systématiquement à Gautier. [...] Ce qui fascine Gautier, c'est « le point de jonction précis et précaire entre le mouvant et l'immobile⁴⁴.

On convoquera pour finir, dans le même ordre d'idées, les considérations de Michael Riffaterre au sujet du voyage de Gautier en Italie ; Riffaterre met en avant la « prépondérance du dynamique sur le statique », et l'« interprétation animiste », qui mettent en mouvement l'œuvre d'art, au risque de l'hallucination, mais pour le plus grand plaisir de la fantaisie⁴⁵. En Angleterre, Gautier feuillette un album de keepsake grandeur nature.

Dans un article sur le voyage de Gautier en Belgique, Sarga Moussa constate que l'écrivain « a une extraordinaire conscience des clichés liés au genre viatique »⁴⁶, ce qui le conduit à introduire une dynamique déceptive dans son récit de voyage, de façon à déjouer les attentes du lecteur. Le décalage et le paradoxe permettent en effet de relancer constamment l'aventure inaugurée au coin du feu. Les voyages en Angleterre semblent pourtant obéir à un cheminement différent, peut-être parce que leur objectif n'est pas de communiquer des impressions de voyage, mais de rendre compte d'événements culturels ponctuels. La marge de fantaisie

est réduite. Il n'y a pas vraiment d'attendu de la part de Gautier. C'est peut-être la raison pour laquelle le regard de l'écrivain n'a pas vraiment évolué au fil de ses séjours et n'a pas conduit à une transformation de ses idées – et images – reçues. En revanche, il applique à Londres des procédés optiques qui lui sont chers, qu'il s'agisse d'agrandir démesurément le point de vue (hyperboles) ou de pratiquer l'arrêt sur image (keepsakes).

Ce keepsake, on le trouvait déjà au commencement de la carrière de Gautier, qui écrit « Laquelle des deux » (Anglaises !) pour illustrer une gravure anglaise, dès 1833 (dans *Le Selam*)⁴⁷. L'Angleterre figure donc avant tout pour lui une sorte d'album illustré. La juxtaposition de vignettes, comme autant de clichés anglais, engendre une dynamique, de la fixité au mouvement. L'Anglaise filant à toute allure comme un boulet de canon est une juxtaposition en accéléré de vignettes de keepsake, mises en mouvement de manière cinématique.

En Angleterre, Gautier reste sur une « impression », incapable de définir ce qui demeure « un indéfinissable sentiment anglais » (*La Presse*, 13 février 1848) ou encore, douze ans plus tard, « quelque chose d'anglais et de byronien » (*Le Moniteur universel*, 6 février 1860). Un « sentiment anglais », « quelque chose d'anglais » ne nous informent pas plus sur l'objet que Gautier croit voir que son expression « une Anglaise réussie » ne nous renseignait sur la perfection de cette réussite... Malgré les tentatives pour définir une typologie anglaise, l'Angleterre et ses habitants restent décidément assez éloignés de Gautier, de l'autre côté des feux de la rampe.

- 59

NOTES

1. Ji Eun HONG, « L'Espagne : "à deux pas de l'Afrique" ? », dans *Voyage réel et métaphorique dans l'œuvre de Théophile Gautier*, thèse soutenue le 2 octobre 2020, sous la direction d'André Guyaux, Sorbonne Université (Université Paris-Sorbonne, Paris IV), p. 84-92.
2. Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne [Tra los montes, 1843]*, Paris, Charpentier, 1845 ; Jean-Claude Berchet (éd.), Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p. 197.
3. Émile BERGERAT, *Théophile Gautier : entretiens, souvenirs et correspondance*, Paris, Charpentier, 1879, p. 126 : « Je voyage pour voyager, c'est-à-dire pour voir et jouir des aspects nouveaux, pour me déplacer, sortir de moi-même et des autres. »
4. Théophile GAUTIER, « Une journée à Londres », *Revue des deux mondes*, avril 1842, p. 279 ; repris dans *Zigzags* (1845).

5. *Id.*, *Constantinople* [1853], dans *Constantinople et autres textes sur la Turquie*, Sarga Moussa (éd.), Paris, La Boîte à documents, 1990, p. 261.
6. Marc EIGELDINGER « L'inscription du théâtre dans l'œuvre narrative de Gautier », dans *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, p. 73.
7. Harry COCKERHAM, « Quatre voyages de Gautier en Angleterre. Quelques documents », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 2, 1980, p. 35-50.
8. Jean ZIEGLER, « Le voyage de Gérard de Nerval à Londres en 1849 », *Études nervaliennes et romantiques* III, Namur, Presses Universitaires de Namur, 1981, p. 11.
9. Théophile GAUTIER, « Pochades, paradoxes et fantaisies », *La Presse*, 31 janvier 1844.
10. Joanna RICHARDSON, *Theophile Gautier, his life & times*, London, Max Reinhardt, 1958, p. 103.
11. Harry COCKERHAM, « Gautier, Guys, le "Palais de Cristal" et l'*Illustrated London News* en français », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 94, 1994, p. 959-974, ici p. 963.
12. Judith GAUTIER, *Le Collier des jours. Le Second Rang du collier*, Paris, Félix Juven, [s.d.], p. 124.
13. Isaline DELÉDERRAY-OGUEY, « La collection Campana au musée Napoléon III et la question de l'appropriation des modèles pour les musées d'art industriel », *Les Cahiers de l'École du Louvre*, 11 | 2017, p. 1-2 ; consulté le 14 août 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cel/721>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cel.721>
14. Théophile GAUTIER, *Correspondance générale*, Claudine Lacoste-Veysseyre (éd.) et Pierre Laubriet (dir.), t. VIII (1862-1864), Genève, Droz, 1993, p. 41-42.
15. *Id.*, « Une journée à Londres », *op. cit.*, p. 270-271.
16. *Id.*, *Voyage en Espagne*, éd. cit., p. 380.
17. Alain GUYOT, « L'art de voyager de Théophile Gautier », *Viatica*, n° 3, 2016, mis à jour le : 30/12/2020, URL : <https://revuesmsh.uca.fr:443/viatica/index.php?id=578>.
18. Théophile GAUTIER, *L'Amour souffle où il veut*, dans *Théâtre. Mystère, comédies et ballets*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1872, p. 134 et 138.
19. *Voyage en Espagne*, éd. cit., p. 363.
20. *L'Amour souffle où il veut*, éd. cit., p.142.
21. Théophile GAUTIER, *Caprices et zigzags*, Paris, Victor Lecou, 1852, p. 210.
22. *Id.*, *Les Beaux-Arts en Europe* [1855], *Ceuvres complètes*, VII, 4, éd. Marie-Hélène Girard, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 112.
23. Alain GUYOT, « Récréation, devoir et chant du monde : pour une poétique du voyage et de son récit chez Théophile Gautier », *Revue des sciences humaines*, n° 277 – « Panorama Gautier », Sarga MOUSSA et Paolo TORTONESE (dir.), 2005, p. 94- 95.
24. Alain MONTANDON, « Des stéréotypes chez Hoffmann et Gautier », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 28, 2006, p. 224.
25. « Une journée à Londres », art. cit., p. 290, 292, 294.
26. Alain GUYOT, « Les paysages d'Europe et du bassin méditerranéen vus par Théophile Gautier en voyage : de la standardisation conquérante à la communauté imaginaire », dans *Paysages européens et mondialisation 2 - Éléments de géographie littéraire*, Aline BERGÉ,

- Michel COLLOT, Jean MOTTET, Julien KNEBUSCH (dir.), Seyssel, Champ Vallon, 2012, p. 40-41, [en ligne] <http://ia600602.us.archive.org/34/items/PEM2-Geolit/PEM2-Geolit.pdf>, consulté le 31 octobre 2022.
27. Daniel SANGSUE, *Le Récit excentrique*, Paris, Corti, 1987, p. 336.
28. Théophile GAUTIER, *L'Âme de la maison*, dans *Romans, contes et nouvelles*, éd. cit., t. I, p. 839.
29. *Id.*, *Les Beaux-Arts en Europe*, éd. cit., p. 182.
30. *Id.*, *Partie carrée* [1851 ; publication sous le titre *Les Deux Étoiles* dès 1848 dans *La Presse*], dans Théophile GAUTIER, *Romans, contes et nouvelles*, éd. cit., t. II, p. 5.
31. Voir *id.*, prologue de *Struensée*, dans *Théâtre : mystère, comédies et ballets*, éd. cit., p. 281 : image de bordure scénique récurrente chez Gautier.
32. *Id.*, *Jettatura*, dans *Romans, contes et nouvelles*, éd. cit., t. II, p. 442.
33. *Ibid.*
34. *Id.*, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 3^e série, Paris, Hetzel, 1859, p. 329.
35. « Une journée à Londres », art. cit., p. 296.
36. Ségolène LE MEN, « Book illustration », dans *Artistic Relations Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, Peter COLLIER et Robert LETHBRIDGE (dir.), New Haven, Yale University Press, 1994, p. 96-97.
37. *Fusains et Eaux-fortes*, Paris, Charpentier, 1880, p. 226.
38. *Les Beaux-Arts en Europe*, éd. cit., p. 234
39. Théophile GAUTIER, « Pochades, paradoxes et fantaisies », *La Presse*, 19 décembre 1843.
40. « Une Journée à Londres », art. cit., p. 296.
41. Théophile GAUTIER, *Les Vacances du lundi. Tableaux de montagnes*, Paris, Charpentier, 1881, p. 85.
42. Ji Eun HONG, « Types nationaux et caricature dans la représentation de l'Étranger chez Théophile Gautier », site *Fabula / Les colloques*, Littérature et caricature (XIX^e-XXI^e siècles), URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6883.php>.
43. Théophile GAUTIER, *Quand on voyage*, Paris, Michel Lévy frères, 1865, p. 232.
44. Martine LAUDAUD, « La danse au cabinet d'anatomie : Gautier, critique des corps », *Bulletin de la Société de Théophile Gautier*, n° 31, 2009, p. 73-74.
45. Michael RIFFATERRE, « Rêve et réalité dans l'«Italia» de Théophile Gautier », *L'Esprit Créateur*, vol. 3, n° 1, 1963, p. 23.
46. Sarga MOUSSA, « Clichés et intertextualité dans «Un tour en Belgique et en Hollande» de Gautier », dans *Voyager en France au temps du romantisme. Poétique, esthétique, idéologie*, Alain GUYOT et Chantal MASSOL (dir.), Grenoble, UGA Éditions, 2003, p. 210.
47. Dans son *Histoire du Romantisme*, Gautier rappelle également sa propre participation, au tout début de sa carrière, à ces livres illustrés : « Il y a dans les Jeunes-France une petite nouvelle de quelques pages faite, si nos souvenirs ne nous trompent, pour accompagner dans un keepsake ou plutôt un landscape, une merveilleuse gravure anglaise représentant la

place de Saint-Sebald à Nuremberg. C'était l'usage alors d'aller demander aux littérateurs encore heureux d'être imprimés un bout de vers ou de prose pour servir de texte à ces splendides illustrations des Robinson, des Cousin, des Finden, des Westall, des Robert's et des Prout » (début de l'étude sur Célestin Nanteuil, Paris, Charpentier, 1874, p. 52). On retrouve les noms de Robinson et Finden mentionnés dans son article de *La Presse* du 11 juin 1849 à propos des « têtes de keepsake popularisées en France ».

Londres vu par Gautier : un voyage au bout de la modernité (1845)

Tim FARRANT

Il y a peut-être deux manières d'aborder la géographie britannique de Gautier : d'abord en historien, en se penchant sur la réalité vécue de ses déplacements ; ensuite en littéraire, dans le but de dégager les aspects symboliques de cette géographie. Du point de vue géographique ou historique, à côté de ses multiples chevauchées, les six voyages en Angleterre de Gautier peuvent paraître plutôt modestes, d'autant plus, peut-être, qu'ils furent motivés par des raisons pratiques, surtout les deux premiers, entrepris pour accompagner Carlotta Grisi entre le 6 et le 12 mars 1842 à l'inauguration de *Giselle*, le premier ballet de Gautier, et du 2 au 18 novembre 1843, de nouveau pour soutenir Carlotta. Ces premiers déplacements étaient pourtant significatifs, sur le plan tant personnel que pratique et artistique : c'est le 1^{er} novembre 1843, à Rouen, au cours du second voyage, que Gautier rencontra la sœur de Carlotta, Ernesta, qu'il emmena avec lui et avec laquelle il devait se lier pour la vie. Par la suite, Ernesta sera, on le verra, l'inspiratrice d'un des poèmes les plus célèbres de Gautier, indissociable de la traversée de la Manche. Mais dans l'immédiat les livrets de ballet, dont *Giselle* était le premier (*La Péri* ne tarda pas à le suivre) devaient fournir une partie importante de son revenu, de *Giselle* à sa mort¹. Le récit du voyage à Londres qui en résulta allait paraître dans le troisième des quatre volumes pour lesquels l'auteur traita avec Charpentier le 13 janvier 1845². *Zigzags*, qui regroupait des articles parus entre décembre 1832 et janvier 1840, dont « Venise », « Un tour en Belgique », « Une journée à Londres », « Voyages hors barrières » et « Pochades, zigzags et paradoxes » fut annoncé le 29 novembre 1845. Gautier allait faire de nombreux voyages ultérieurs à Londres, notamment ceux de juin et de juillet 1846, pour l'inauguration du chemin de fer du nord, via l'Allemagne, la Hollande et l'Angleterre ; en mai et juin 1849, accompagné du peintre Charles Landelle et au cours duquel il retrouvera

- 63

Nerval ; entre le 18 et le 25 août 1851, pour l'inauguration de l'Exposition universelle de Londres ; le 29 avril 1862, pour voir l'exposition dont il rendit compte dans *Le Moniteur universel* (4 mai-10 juillet 1862)³. C'est notamment sur la « Journée à Londres » que nous nous pencherons dans cet article, dans la seconde édition de *Caprices et Zigzags*⁴.

Gautier a donc fait ces six voyages en Angleterre, ou plutôt, à Londres, ce qui n'est pas, bien sûr, la même chose : Londres est, pour Gautier, un microcosme de la modernité urbaine et industrielle, mais ce ne sont pas les termes, ni peut-être tout à fait les conceptions de Gautier. Ce que propose « Une journée à Londres », comme d'ailleurs les articles qui y sont associés dans la première édition des *Caprices et Zigzags* (1852), « Pochades, zigzags et paradoxes », « Gastronomie britannique » et « Les races d'Ascot », c'est certes un microcosme, mais peut-être davantage un vivarium ou une ménagerie, peuplée de pantins ou d'automates aux habitudes excentriques et bizarres. Mais constatons d'abord que ces voyages se manifestent surtout dans sa production journalistique. Ils ont laissé relativement peu de traces dans la correspondance de Gautier, traces à l'occasion mémorables, sinon toujours avouables : « Je mange comme un tigre toutes sortes de cuisines anglaises inconnues et bizarres ; moi je dégueule tout sur terre je n'ai pas vomi sur mer » ; « Il fait ici le temps le plus farce du monde [...] le ciel était si chargé de brouillard qu'on n'y voyait pas clair et que pour écrire j'étais obligé de me coller contre la fenêtre »⁵.

64 -

En ce qui concerne l'œuvre publiée, c'est dans la « Journée à Londres » que l'auteur construit, et que le lecteur découvre, une véritable géographie, c'est-à-dire un récit, une écriture de la terre⁶, avec comme point de mire la capitale britannique. Soulignons d'abord que ce voyage londonien n'apparaît nullement sous le titre de *Voyage*, mais de *Caprices et Zigzags*, qui nous renvoient d'un côté à la musique, voire peut-être au théâtre de Musset, de l'autre à la peinture qui ont formé le jeune Gautier, voire au dessin, à l'esquisse et à la pochade. Comme l'observe l'auteur au début du « Tour en Belgique et en Hollande » (mais l'observation pourrait donner le ton pour tous les articles du volume) :

Avant de commencer le récit de ma triomphante expédition, je crois devoir déclarer à l'univers qu'il ne trouvera ici ni hautes considérations politiques, ni théories sur les chemins de fer, ni plaintes à propos de contrefaçons, ni tirades dithyrambiques [...] il n'y aura exactement dans ma relation que ce que j'aurai vu avec mes yeux, c'est-à-dire avec mon

binocle ou avec ma lorgnette, car je craindrais que mes yeux ne me fissent des mensonges. Je n'emprunterai rien au Guide du voyageur, ni aux livres de géographie ou d'histoire, et ceci est un mérite assez rare pour que l'on m'en sache gré⁷.

Bien que l'on puisse à certains égards remettre en cause la première déclaration (« il n'y aura exactement dans ma relation que ce que j'aurai vu avec mes yeux »), la seconde semble ne pas faire de doute (« Je n'emprunterai rien au Guide du voyageur, ni aux livres de géographie ou d'histoire ») : les *Caprices et Zigzags* n'ont effectivement rien de ce type de livres. Que sont donc, au juste, ces *Caprices et Zigzags* ?

L'on pourrait considérer, tout d'abord, qu'ils font l'expérience de pénétrer le plus avant possible dans la psyché, voire la psychologie des Anglais. Et cela se voit, dès la première page par la manière dont Gautier relate sa lente arrivée à Londres, à commencer par son premier aperçu de la côte anglaise (en l'occurrence, des falaises de Douvres, qui ne sont pas nommées), ensuite par le biais de sa remontée progressive de la Tamise, de la Manche à Greenwich, et par la suite à la Tour de Londres et l'île des Chiens. Ce qui ressort de ce premier constat, c'est tout d'abord le caractère extrêmement visuel de la description : comme l'a observé Robert Snell, « [l]'expérience de ses yeux était la seule à laquelle il pouvait se fier, mais elle l'absorbait totalement : tout le reste n'était qu'une insigne conjecture »⁸.

Mais signalons aussi l'impression de fidélité de perception et d'observation géographique qui semble ressortir de cette description. Gautier se limite, dans un premier temps, au début du texte du moins, à l'observation impartiale de son arrivée à Londres par la Tamise, signalant l'horizontalité du paysage, la largeur du fleuve, le caractère pittoresque et déchiqueté des toits, la profondeur des rives, qui cache l'eau et fait souvent que les vaisseaux ont l'air de voguer, de s'avancer sur, voire *dans* la terre :

La Tamise, ou plutôt le bras de mer dans lequel ses eaux se dégorge, est d'une telle largeur, et ses rives sont si basses, que, placé au milieu du fleuve, on ne les aperçoit pas ; ce n'est qu'au bout de plusieurs milles qu'on les découvre, minces, plates, linéaments noirs entre le ciel gris et l'eau jaune.

Et, malgré le caractère a priori visuel de l'écriture de Gautier, il ne tarde pas à passer d'une description visuelle, de la peinture d'une scène, à l'amplification d'une cacophonie, à une humanisation presque maladive de la machine :

Plus le fleuve se resserre, plus la foule des vaisseaux devient compacte : les palettes des bateaux à vapeur qui remontent et descendent fouettent l'eau sans pitié et sans relâche ; les fumées qui sortent de leurs colonnes de tôle entrecroisent leurs noirs panaches et vont former au ciel, qui s'en passerait bien, de nouveaux bancs de nuages ; le soleil, s'il y avait un soleil à Londres, en serait obscurci. On entend de tous côtés râler et siffler les poumons d'airain des machines. De leurs narines de fer jaillissent des fusées de vapeur bouillante, comme les jets d'eau qui s'élancent par les événements des monstres de la mer.

Rien n'est plus pénible à entendre que cette respiration asthmatique et stridente, que ces gémissements de la matière aux abois et poussée à bout, qui semble se plaindre et demander grâce comme un esclave épuisé qu'un maître inhumain surcharge de travail.

Je sais que les industriels se moqueront de moi, mais je ne suis pas loin de partager l'avis de l'empereur de la Chine, qui proscriit les bateaux à vapeur comme une invention obscène, immorale et barbare : je trouve qu'il est impie de tourmenter ainsi la matière du bon Dieu, et je pense que la mère nature se vengera un jour des mauvais traitements que lui font subir ses enfants trop avides.

Outre les *steam-boats*, les vaisseaux à voiles, bricks, goélettes, frégates, depuis le massif trois-mâts jusqu'au simple bateau de pêcheur, jusqu'à la pirogue, où deux personnes peuvent à peine se tenir assises, se succèdent sans relâche et sans intervalle ; c'est une interminable procession navale, où toutes les nations du monde ont leurs représentants. Tout cela va, vient, descend, remonte, se croise, s'évite avec une confusion pleine d'ordre et forme le plus prodigieux spectacle qu'il soit donné à un œil humain de contempler, surtout lorsque l'on a le bonheur rare de le voir, comme moi, vivifié et doré par un rayon de soleil⁹.

66 -

Cette première description passe d'une présentation visuelle à des aperçus beaucoup plus « symboliques » (et bruyants) de ce paysage a priori purement topographique : elle est en partie alimentée, quoique d'une manière latente et loin d'être naïve, par une certaine anglophobie, idée reçue déjà véhiculée par maint récit de voyage contemporain¹⁰. Le mouvement du fleuve (et de Gautier) dans la capitale et le cœur de l'Angleterre, qu'il ne semble avoir quittés que pour aller aux courses d'Ascot, figure, ou plutôt préfigure également la pénétration de l'eau, et plus largement de la mer, au cœur de l'esprit et de la mentalité de ces mêmes Anglais. Mais ce n'est que quelques pages plus loin que le narrateur dévoile, de manière explicite, sa pensée sur ce peuple. Pour Gautier, l'Anglais est au fond maritime, et la mer l'envahit et l'anime de tous côtés. Notons en passant un détail qui connaîtra une belle fortune par la suite : la pirogue, comme plus tard la jonque, emblème de la vocation maritime comme de la « mission » impériale de cette nation, mais aussi du goût exotique de notre auteur, qui le poussera à parler de l'Inde et de la Chine plutôt que de l'Angleterre ou des objets exposés lors de l'Exposition universelle de Londres en 1862.

Dans ce début, Gautier exprime sa fascination pour le sublime de la modernité britannique urbaine, sublime qui n'a rien à envier ni à l'Antiquité ni à la nature, et modernité dont l'énergie viscérale passe par un lexique lié à la chasse et à la décomposition :

Sur les bords du fleuve déjà plus rapprochés, je commençais à distinguer des arbres, des maisons accroupies sur la rive, un pied dans l'eau et la main étendue pour saisir les marchandises au passage ; des chantiers de construction avec leurs immenses hangars et leurs carcasses de navires ébauchés, pareils à des squelettes de cachalots, se dessinaient bizarrement dans le ciel. Une forêt de cheminées colossales, en forme de tours, de colonnes, de pylônes, d'obélisques, donnait à l'horizon un air égyptien, un vague profil de Thèbes, de Babylone, de ville antédiluvienne, de capitale des énormités et des rébellions de l'orgueil, tout à fait extraordinaire. — L'industrie à cette échelle gigantesque atteint presque la poésie, poésie où la nature n'est pour rien, et qui résulte de l'immense développement de la volonté humaine¹¹.

Ces Anglais évoluent déjà dans un paysage urbain qui serait une des merveilles (ou des horreurs) du monde moderne. Par la suite, d'autres aspects plus paradoxaux de ces êtres et de leur topographie ne tardent pas à se révéler, même avant le second article que leur consacre Gautier, « Pochades, zigzags et paradoxes ». L'un de ces paradoxes concerne le goût des Anglais, maîtres du monde moderne, pour la vitesse :

[...] les voitures filaient avec la rapidité de l'éclair ; les omnibus, éclatants de couleurs et de vernis, chamarrés de lettres d'or indiquant leurs destinations, se succédaient presque sans intervalle, avec leurs voyageurs en *outside*, et leurs conducteurs qui se tiennent debout sur une planchette à côté de la portière ; ces omnibus vont fort vite, car Londres est une ville si vaste, si démesurée, que le besoin de la rapidité s'y fait sentir bien plus vivement qu'à Paris. Cette activité de locomotion contraste bizarrement avec l'air impassible, la physionomie flegmatique et froide, pour ne pas dire plus, de tous ces marcheurs imperturbables. Les Anglais vont vite comme les morts de la ballade¹², et pourtant on ne lit dans leurs yeux aucun désir d'arriver. Ils courent, et n'ont pas l'air pressé : ils filent toujours droit comme un boulet de canon, ne se retournant pas s'ils sont heurtés, ne s'excusant pas s'ils heurtent quelqu'un ; les femmes elles-mêmes marchent d'un pas accéléré qui ferait honneur à des grenadiers allant à l'assaut, de ce pas géométrique et viril auquel on reconnaît une Anglaise sur le continent et qui excite le rire de la Parisienne *trotte-menu* : les bambins vont vite, même à l'école ; le flâneur est un être inconnu à Londres, quoique le badaud y revive sous le nom de *cooney*¹³.

Les réflexions de Gautier à ce titre sont intéressantes, quoique paradoxales. L'engouement pour la vitesse déclenche chez lui à la fois le regret du progrès plus pondéré que représentaient le carrosse ou les moyens d'autrefois (il dira qu'on n'a plus le temps de réfléchir) et l'impatience de ne pas aller plus vite (pourquoi s'arrête-t-on tant, s'exclame-t-il : j'ai hâte

d'arriver !). Et, pour ce qui est des Anglais, la vitesse révèle une espèce d'acharnement qui est peut-être un des traits principaux de cette nation. Selon Chateaubriand, « les chemins de fer nous conduiront seulement avec plus de rapidité à l'abîme »¹⁴ ; Gautier va plus loin en craignant que la locomotive, voire ses inventeurs et ses fabricants n'éclatent : « Ces gens-là [...] sont parvenus à fabriquer un animal de fer, de cuivre et d'acier, qui boit de l'eau bouillante et mange du feu, a des roues au lieu de jambes, et ne peut marcher que sur des tringles¹⁵. »

Pour Françoise Court-Perez, ces « idées rétrogrades » (titre de la première partie de la pochade) sont paradoxales comme Gautier lui-même¹⁶. C'est sans doute le cas. Mais l'éclatement de la locomotive n'est peut-être aussi qu'un indice, qu'un aspect du caractère forcené des Anglais tel que le perçoit Gautier ; et ce caractère s'exprime de diverses manières, dont la plus visible est l'obsession de la rapidité : ils courent dans tous les sens, et ne se font pas scrupule de heurter un étranger en pleine rue. Cette manie de la rapidité ne serait en fin de compte que l'expression d'un trait plus fondamental encore, l'égotisme ou l'amour de soi britanniques : « [...] tout individu est à la fois son dieu et le prêtre de ce dieu »¹⁷. Et ceci les rend extrêmement égoïstes et très peu concernés par les sentiments des autres.

68 -

Ce caractère s'exprime de bien d'autres manières : la diversité pittoresque de l'architecture de Londres, qui contraste avec la régularité de celle de Paris ; le dôme de Saint-Paul, pauvre imitation de celui de Saint-Pierre à Rome, et qu'un badigeonnage continu ne peut pas protéger de la noirceur des intempéries de Londres ; la sobriété des squares aristocratiques, qui masque la pénurie et l'*intempérance* en particulier dans les tavernes des quartiers populaires et fait contraste avec elles. Gautier est fasciné par la joyeuse diversité, la désinvolture et l'incohérence des mœurs britanniques, mettant ainsi en lumière, tout en remettant en cause, certaines idées reçues sur les Anglais : poncifs aristocratiques, dandys, incarnés par le Beau Brummell¹⁸, ou passions romantiques. La « Journée à Londres » est à cent lieues (aux sens propre et figuré) de la *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse* de Nodier (1821), les brumes écossaises étant remplacées par le brouillard londonien. En fait, la « Journée » de Gautier, comme les autres articles qui en 1852 la rejoindront dans *Caprices et Zigzags*, jongle avec divers modèles, ou plutôt diverses *expressions*, de la vie et des mœurs anglaises, des tavernes de Greenwich à « Hyde Parck [*sic*] », de la cathédrale Saint-Paul, des habits des pauvres – qui ne sont pas, comme en France, l'indice de leur dénuement, mais d'anciens vêtements

de riches – au cortège du Lord Mayor ou aux *races* d'Ascot – phénomènes qui s'éloignent *et* des nuées ossianiques, *et* des vanités de Brummell, *et* du poids (devenu insoutenable ?) de Walter Scott, de l'histoire (notamment telle qu'on la retrouve à la Tour de Londres) et qui semblent puiser à d'autres sources d'inspiration, en particulier shakespeariennes. Car c'est bien du *monde* de Shakespeare, au sens le plus large des personnages de Shakespeare, des personnalités du *peuple* de ses pièces, que semble s'inspirer Gautier ; personnalités qu'il n'évoque pas, dans cet article, mais dont le caractère populaire se cristallise dans un article de 1842, « Shakspeare [*sic*] aux Funambules » :

Si jamais l'on peut représenter en France le *Songe d'une nuit d'été*, la *Tempête*, le *Conte d'hiver* de Shakspeare, assurément ce ne sera que sur ces pauvres tréteaux vermoulus, devant ces spectateurs en haillons. [...] L'auteur de ces merveilleuses parades, c'est tout le monde ; ce grand poète, cet être collectif qui a plus d'esprit que Voltaire, Beaumarchais et Byron ; c'est l'auteur, le souffleur, le public surtout, qui fait ces sortes de pièces, à peu près comme ces chansons pleines de fautes de mesures et de rime qui font le désespoir des grands écrivains, et pour un couplet desquelles ils donneraient, avec du retour, leurs strophes les plus précieusement ciselées¹⁹.

La « Journée » et l'article résument et expriment bien l'esprit du monde comme scène, à la manière du discours de Jacques dans *As you like it* :

All the World's a stage
And all the men and women merely players
They have their exits and their entrances²⁰.

- 69

Gautier déchiffre Londres, les régions et les phénomènes limitrophes (notamment Ascot et la gastronomie britannique) à partir de ces différentes approches, y compris celles de ses premières poésies : les horizons gothiques déchiquetés qu'on trouve dans les *Poésies* de 1830²¹ se trouvent repris dans sa journée londonienne, comme si certains souvenirs picturaux (du Delft de Vermeer, par exemple, ou d'autres toiles hollandaises) étaient venus s'imposer sur ou plutôt informer sa vision de Londres, à défaut de poncifs plus exotiques : Saint-Paul est un exemple de plus pour prouver que la forme de la coupole appartient à l'Orient, et que le ciel du Nord demande à être découpé par les aiguilles et les angles aigus de l'architecture gothique²².

Mais il n'en est rien : ces devanciers ne sont même pas mentionnés, pas plus que les peintres britanniques contemporains, qui ne seront largement traités qu'au moment de l'Exposition universelle en 1855²³. En effet, c'est plutôt à un William Blake que ferait penser le Gautier

londonien, visionnaire et écocritique avant la lettre, quand il évoque la pollution de la ville et les entorses qu'elle impose à la « nature [qui] se vengera un jour des mauvais traitements que lui font subir ses enfants trop avides »²⁴ :

Le ciel de Londres, même lorsqu'il est dégagé de nuages, est d'un bleu laiteux où le blanchâtre domine, son azur est plus pâle sensiblement que celui du ciel de France ; les matins et les soirs y sont toujours baignés de brumes, noyés de vapeurs. Londres fume au soleil comme un cheval en sueur ou comme une chaudière en ébullition, ce qui produit dans les espaces libres de ces admirables effets de lumière si bien rendus par les aquarellistes et les graveurs anglais. Souvent, par le plus beau temps, il est difficile d'apercevoir nettement le pont de Southwark du pont de Londres, qui cependant sont assez rapprochés l'un de l'autre. Cette fumée, répandue partout, estompe les angles trop durs, voile les pauvretés des constructions, agrandit la perspective, donne du mystère et du vague aux objets les plus positifs. Avec elle, une cheminée d'usine devient aisément un obélisque, un magasin de pauvre architecture prend des airs de terrasse babylonienne, une maussade rangée de colonnes se change en portiques de Palmyre. La sécheresse symétrique de la civilisation et la vulgarité des formes qu'elle emploie s'adoucissent ou disparaissent, grâce à ce voile bienfaisant²⁵.

70 - Quels sont donc les prismes à travers lesquels Gautier contemple l'Angleterre ? Tout d'abord ses caricatures dont celles de Cruikshank²⁶ ; ensuite ses *Grotesques*, ceux de Gautier lui-même, qui ont paru à partir de 1834, et en volume en 1844 ; mais avant tout la « Journée » même de Gautier, qui (pour évoquer bien d'autres modèles dont il aurait très bien pu se servir), n'a rien d'un *Voyage sentimental* à la Sterne, ni d'un *Voyage autour de ma chambre* ou des *Rayons de ma bibliothèque* à la Xavier de Maistre. Non, sa « Journée à Londres », qui n'est justement pas un « Voyage », semble prise *sur le vif*, avec des tons non de boîte de couleurs (à l'exception des robes criardes et bigarrées des dames au théâtre), mais d'après nature. Gautier observe le ciel laiteux de l'Angleterre et enregistre les vicissitudes de son progrès : caprices et zigzags, qui expriment le contraste entre le monde rectiligne classique et celui beaucoup plus désinvolte des Anglais et de leur modernité.

Ce qui ressort de ces *Voyages*, c'est une manière inédite d'avancer dans le paysage, fondée non sur le *voyage*, le genre du *Voyage* ou ce qu'on pourrait en déduire, mais sur la *géographie* ; non pas celle qu'on trouve dans les livres, mais celle qu'on découvre « sur le terrain »²⁷ ; géographie découverte aussi à travers les parcours désinvoltes indiqués dans le titre même des *Caprices et Zigzags*. C'est par le biais de ces parcours de plus en plus excentriques que Gautier nous mène des débuts horizontaux, rectilignes, de sa journée à Londres, dignes de l'horizon bas et plat d'un

tableau hollandais, aux courses folles des Londoniens en quête de leur prochain repas, aux *races* d'Ascot, au cortège ou au banquet du Lord Maire ; on passe des nuages ossianiques aux vapeurs des locomotives, aux brumes du Nord, au brouillard noir de Londres, de ce « pays du charbon, du brouillard et du suicide » qu'il chantera dans « Tristesse en mer »²⁸.

Et, au moyen de ce parcours, Gautier nous conduit au cœur de sa vision de la « psychologie britannique ». Il met en lumière beaucoup d'aspects bizarres des Anglais, et par ce biais construit ce qui est peut-être autant une échographie qu'une géographie. Il ressort des ses écrits que l'Angleterre est moins une terre qu'un monde. Un monde qui a ses habitants, ses habitudes et ses lubies : le grand amour des Anglais pour leurs animaux ; pour une nourriture censée être saine, mais qui n'est que copieuse ; leur affection même pour les chevaux et les locomotives, traités comme des personnes.

Les images maîtresses du volume *Caprices et Zigzags* répondent donc bien à son titre et aux caractéristiques fondamentales britanniques : à une certaine désinvolture ; à la détermination avec laquelle les Anglais poursuivent leurs objectifs, détermination qui, pour cet observateur français, paraît souvent bizarre et qui appartient aussi bien aux *Sketches by Boz* de Dickens (1833-36) ou au *Paris Sketchbook* de Thackeray (1840) qu'à la logique du « caprice » de Gautier ; bizarrerie qui répond, dans un autre registre, à celle de la couleur de l'étoffe bigarrée, au caprice et au zigzag dans le tracé²⁹. Ces images ou fils directeurs expriment bien les contradictions, la désinvolture, la nonchalance des Anglais et nous mènent à quelques perceptions, elles aussi paradoxales.

En premier lieu, les Anglais, selon Gautier, sont foncièrement contradictoires : sobres et religieux, en ce qui concerne la classe dominante et les habitudes officielles (interdiction de faire quoi que ce soit le dimanche, proposition d'interdire même la circulation des trains), mais débridés, défoulés, dévergondés en réalité dans la vie de tous les jours (voir leur comportement dans les estaminets).

Par ailleurs, les Anglais seraient en tous points différents des Français, préférant la liberté et l'irrégularité dans leur architecture : certaines de leurs habitudes inflexibles accuseraient la souche normande dont ils sont issus³⁰. Mais ces comportements marqueraient également une certaine roideur d'esprit et une certaine froideur du cœur, qui fait que les Anglais arrivent jusqu'au bout du monde dont ils sont les maîtres et l'exploitent en parfaits dandys, d'autant plus maîtres d'eux-mêmes, qu'il cherchent à cacher les tares de la société dans laquelle ils vivent. La

géographie fortement polarisée qui confronte cloaques et beaux espaces, misères séculaires et modernité exquise, dans les squares aérés du West End qui fascinent notamment Gautier, relève du même phénomène, constituant ainsi autant une cosmogonie paroxystique de la modernité qu'une géographie au sens propre.

Ces paradoxes et paroxysmes sont, pour Gautier, le fond de la personnalité des Anglais, mais aussi – comble de paradoxe – celui de la sienne propre. Car, comme le démontre bien François Brunet³¹, dans les *Pochades, zigzags et paradoxes* miroitent de multiples souvenirs de Gautier : le Palais de cristal de 1851 le fait voyager en Inde, il observe le cortège du Lord Maire à travers le verre de Venise, le chapitre IV de cet article, « Yeux verts et talons roses », évoque l'Angleterre par le biais d'Ernesta Grisi, assise sur le pont du bateau qui inspirera « Tristesse en mer » déjà citée, ou à travers l'Anglaise mélancolique d'une de ses premières élégies, sœur fantasmagorique de l'Andalouse de Musset³².

Pochades, zigzags et paradoxes est donc un voyage au cœur de Gautier, conjuguant avenir et souvenir, britannique et exotique. Son itinéraire de la Normandie à Drury Lane, haut lieu du théâtre, va ensuite se perdre dans le prodige du nouveau tunnel de Dartmouth, ouvrage révolutionnaire dû à l'ingénieur français Sir Marc Brunel, père du grand génie franco-britannique Isambard Kingdom Brunel, maître d'œuvre de la Great Western Railway de Londres à Bristol, du pont suspendu de Clifton, des premiers paquebots à vapeur, dont l'immense *Great Britain*, le premier à hélices.

72 -

Mais Gautier ne dit mot ni ne prend connaissance de rien de tout cela, préférant s'engouffrer dans le tunnel de la Tamise, qui est, comme il le note, pour Londres ce que sont les boulevards pour Paris, comme s'il cherchait à voyager au bout de ce que sont les Anglais, voyage certes extraordinaire quoique, bien sûr, impossible dans la mesure où toute description objective, définitive, serait impossible à réaliser et manifestement contraire à l'esthétique de Gautier telle qu'il l'exprime par exemple dans *Mademoiselle de Maupin*. Et ce voyage est en effet un voyage au bout de la modernité urbaine, résumé, pour Gautier, par la manie britannique de la vitesse, qui comprend une nébuleuse de caractéristiques : avidité, glotonnerie, acharnement au gain, liés à une inhumanité qui aime la bête plus que la belle, la machine plus que l'homme et le cheval mieux que la femme.

Cette psychologie se cristallise dans le dernier article des *Caprices et Zigzags*, « Les races d'Ascot », qui se termine non par une course de chevaux

à Ascot, le Longchamp londonien, mais par une course pour retourner à Londres. Cette course indique bien le caractère effréné, la fureur de la locomotion des Anglais, leur égoïsme et leur mépris absolu pour tout ce qui ne relève pas de leur propre gratification. Mais il révèle aussi la face d'ombre de ce mode de vie, une absence totale de connaissance de soi et des suites morales de ses actes, « cet oubli profond du voisin et ce culte du moi qui respire sur les physionomies anglaises »³³ : « À quelle Otaïti, à quel Eldorado, à quel paradis terrestre conduisent ces chemins, ces railways inflexibles³⁴ ? » Cette ignorance, ce manque de réflexion, empêchent même les Anglais de prendre plaisir aux amusements qu'ils poursuivent : leur rapidité est sans arrière-pensée, leur désir un plaisir sans sensualité et sans luxure. Et cette absence de connaissance, même, ou surtout, du mal, les rend aveugles à la réalité de leurs actes. Comme plus tard Flaubert, c'est en invoquant l'Ancien Testament que Gautier, prophète inédit, flétrit les tares de cette nouvelle Babylone. Évoquant les caves garnies pour *gentlemen* de Saint-Gilles (« je n'ai jamais rien vu de si *dégarni*. Il paraît invraisemblable que des êtres humains puissent vivre dans de pareilles tanières ; il est vrai qu'ils y meurent, et par milliers »), il déclare :

C'est là le revers de la médaille de toute civilisation ; les fortunes monstrueuses s'expliquent par des misères effroyables : pour que quelques-uns dévorent tant, il faut que beaucoup jeûnent ; plus le palais est élevé, plus la carrière est profonde, et nulle part cette disproportion n'est plus sensible qu'en Angleterre. – Être pauvre à Londres me paraît une des tortures oubliées par Dante dans sa spirale de douleurs. Avoir de l'or est si visiblement le seul mérite reconnu, que les Anglais pauvres se méprisent eux-mêmes, et acceptent humblement l'arrogance et les dédains des classes aisées ou riches. Les Anglais, qui parlent tant des idoles des papistes, devraient bien ne pas oublier que le veau d'or est l'idole la plus infâme et qui exige le plus de sacrifices³⁵.

- 73

Cette inconscience fait du Londres de Gautier une géographie, certes, mais davantage une cosmogonie de ce nouveau monde émergeant du XIX^e siècle ; un microcosme, mais aussi une échographie, voire peut-être dans sa sensibilité environnementale, sa conscience de la pollution londonienne, une « éco-graphie » avant la lettre. Voyage, certes, au bout de la modernité urbaine, telle que nous la dévoile la capitale de cette île industrielle, mais plutôt « itinéraire de Paris à Jérusalem » – non pas, bien sûr, la Jérusalem de Chateaubriand, mais celle de William Blake³⁶, pays non de Dieu mais des filatures sinistres et sataniques, accusant les tares du matérialisme et de l'industrie, de celui qui demande, sans donner de réponse, si les pieds de Jésus ont jamais foulé le sol britannique.

NOTES

1. 928,21 F en 1841 et 3733,26 F jusqu'à sa mort, selon la chronologie de l'édition de la Pléiade (Théophile GAUTIER, *Romans, contes et nouvelles*, éd. Pierre Laubriet, éd. Claudine Lacoste-Veysseyre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, p. lxxi. Sur l'importance du ballet pour Gautier, voir l'introduction d'Hélène LAPLACE-CLAVERIE dans Th. Gautier, *Œuvres complètes. Théâtre et ballets*, éd. Claudine Lacoste-Veysseyre, Hélène Laplace-Claverie et Sarah Mombert, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 38-69, ainsi que la présentation des divers ballets de Gautier.

2. *Mademoiselle de Maupin* et *les Jeunes-France* ; 2. Un volume de nouvelles dont *Fortunio* et *Une larme du diable* ; 3. Un volume de récits de voyage et 4. Un volume de poésies dont *Albertus* et *La Comédie de la mort*.

3. François BRUNET propose une analyse détaillée de ces voyages, y compris une riche exploration des déplacements de Gautier en Angleterre dans *Théophile Gautier, écrivain et voyageur*, Paris, Honoré Champion, 2014.

4. Th. Gautier, « Une journée à Londres », dans *Caprices et Zigzags*, Paris, Hachette, 1856, p. 122-172.

5. À Émilie et Zoé Gautier, 2 mai 1862 ; à Paul Dalloz, 7 mai 1862, dans Th. Gautier, *Correspondance générale*, éd. Claudine LACOSTE-VEYSSEYRE *et al.*, Genève, Droz, t. 8, 1993, p. 36-37.

6. De gé, « terre », et *graphiein*, « écrire ».

7. Th. Gautier, « Un tour en Belgique », dans *Caprices et Zigzags*, éd. cit., p. 1.

8. « The experience of his eyes was all that Gautier could be sure of, and it engaged him totally; anything else was famous conjecture » (Robert SNELL, *Théophile Gautier, A Romantic Critic of the Visual Arts*, Oxford, Clarendon Press, 1982, p. 34 – c'est nous qui traduisons).

9. Th. Gautier, « Une journée à Londres », art. cit., p. 127-128.

10. Voir Sarga MOUSSA, « Une forme oblique du nationalisme français : l'image de l'Anglais dans les récits de voyage en Orient au XIX^e siècle », *Lendemain*, « Der französische Nationalismus », n° 62, 1991, p. 15-29. C'est l'attention portée par Gautier à sa propre expérience de la réalité urbaine de Londres, considérée, comme nous le suggérons plus loin, dans l'optique foisonnante, capricieuse et shakespearienne que l'on retrouve dans *Mademoiselle de Maupin*, qui fait l'originalité de sa « Journée à Londres ».

11. Th. Gautier, « Une journée à Londres », art. cit., p. 128-129.

12. Rappel de « Lenore », ballade écrite par Gottfried August Bürger en 1773, publiée dans le *Göttinger Musenalmanach* en 1774, adaptée par Hugo, Nerval et d'autres, et dont Vernet a peint un tableau (Musée d'Arts de Nantes). Judith Gautier parlera par la suite des Anglais comme d'« hommes de bois ».

13. Th. Gautier, « Une journée à Londres », art. cit., p. 148-149.

14. François René de CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Classiques Garnier, t. 3, 1998, p. 233.
15. Th. Gautier, « Pochades, zigzags et paradoxes – I. Idées rétrogrades », dans *Caprices et Zigzags*, éd. cit., p. 173-174.
16. Françoise COURT-PEREZ, « Caprices et zigzags de Gautier ou l'ivresse du mouvement », *La Pensée du paradoxe. Approches du romantisme. Hommage à Michel Crouzet*, Fabienne BERCEGOL et Didier PHILIPPOT (dir.), Paris, PUPS, 2006, p. 217-236.
17. Th. Gautier, « Pochades, zigzags et paradoxes – XII. Venise à Londres », *Caprices et Zigzags*, éd. cit., p. 223.
18. Les premiers voyages de Gautier devancent, mais de peu, la publication, en 1844, de *Du dandysme et du Beau Brummell* de Barbey d'Aurevilly (avec qui Gautier était loin d'être toujours d'accord, notamment à propos des *Misérables* de Hugo).
19. Th. Gautier « Shakspeare [*sic*] aux Funambules », *Revue de Paris*, 4 septembre 1842, puis dans *Souvenirs d'art, de théâtre et de critique*, Paris, Charpentier, 1883, p. 55-66, ici p. 56.
20. « Le monde n'est qu'une scène, et tous les hommes et les femmes n'en sont que les acteurs » (*As you like it* / *Comme il vous plaira*, acte II, sc. VII ; nous traduisons). Gautier avait déjà dit son admiration pour cette pièce et la vivacité bouillonnante de la vie qu'il trouvait chez Shakespeare – également présente dans « Une journée à Londres » – dans *Mademoiselle de Maupin*, en 1835 : « Ce pêle-mêle et ce désordre apparents se trouvent, au bout du compte, rendre plus exactement la vie réelle sous ses allures fantasques que le drame de mœurs le plus minutieusement étudié. – Tout homme renferme en soi l'humanité entière, et en écrivant ce qui lui vient à la tête il réussit mieux qu'en copiant à la loupe les objets placés en dehors de lui. [...] / Dans ce théâtre, écrit pour les fées, et qui doit être joué au clair de lune, il est une pièce qui me ravit principalement ; – c'est une pièce si errante, si vagabonde, dont l'intrigue est si vaporeuse et les caractères si singuliers que l'auteur lui-même, ne sachant quel titre lui donner, l'a appelée *Comme il vous plaira*, nom élastique, et qui répond à tout. / En lisant cette pièce étrange, on se sent transporté dans un monde inconnu, dont on a pourtant quelque vague réminiscence » (*Mademoiselle de Maupin*, dans Th. Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, éd. cit., t. I, p. 408-409).
21. Voir, par exemple, « Moyen Âge » : « Quand je vais poursuivant mes courses poétiques / Je m'arrête souvent aux vieux châteaux gothiques [...] » (éd. Peter WHYTE, *Ceuvres complètes. Poésies, 1*, Paris, Honoré Champion, 2022, p. 129).
22. Th. Gautier, « Une journée à Londres », art. cit., p. 143-144.
23. La grande discussion menée par Gautier au sujet de la peinture anglaise se trouve dans la première partie des *Beaux-Arts en Europe* : il y passe en revue les tableaux présentés à l'Exposition universelle de 1855 et donne la préséance aux Anglais, qui étaient pourtant les seconds, après les Français, en termes de surface d'exposition allouée (voir « Les Beaux-Arts en Europe – 1855 », éd. Marie-Hélène GIRARD, *Ceuvres complètes. Critique d'art*, t. 4, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 114-255). Malgré la présence, inévitable mais fugace, de certains artistes britanniques (à titre d'exemple, Wilkie) lorsqu'il relate sa visite à la National Gallery (« Pochades, zigzags et paradoxes – V. Puchero », dans *Caprices et Zigzags*, éd. cit., p. 198), l'essentiel de sa réaction à l'égard de l'Angleterre, dans ses récits de voyage

britanniques comme dans *Les Beaux-Arts en Europe*, se résume à son appréciation, dans la première partie de ce dernier, de l'individualité britannique, conjuguant une « originalité franche » et « une forte saveur locale », appréciation qui, selon Marie-Hélène Girard, fait de Gautier l'une des voix les plus favorables de son époque à l'art britannique (éd. cit., p. 82-83).

24. Th. Gautier, « Une journée à Londres », art. cit., p. 128.

25. *Ibid.*, p. 144-145.

26. L'illustrateur et caricaturiste George Cruikshank (1789-1856) est évoqué, avec une prescience qui donne froid dans le dos, pour exprimer le vertige de rapidité des Anglais : « La vapeur ne suffit déjà plus : on cherche dans l'air comprimé, dans le fluide électrique, des moteurs encore plus puissants. Cruikshank [sic], le caricaturiste, représente des voyageurs qui partent pour le Bengale, et qui se placent au centre d'une énorme bombe qu'un mortier va lancer à sa destination. En 1945, cette plaisanterie sera du plus mauvais goût » (Th. Gautier, « Pochades, zigzags et paradoxes – I. Idées rétrogrades », *ibid.*, p. 175).

27. Pour employer un terme balzacien (H. de BALZAC, *Physiologie du mariage*, dans *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges CASTEX et al., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 11, 1980, p. 1011).

28. Th. Gautier, *Émaux et Camées*, éd. Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, « Poésie », 1981, p. 70.

29. François Brunet propose une interprétation quelque peu différente mais non incompatible (*op. cit.*, p. 219-220).

76 -

30. « Chose remarquable ! L'Angleterre, malgré son excessive civilisation matérielle, a gardé infiniment plus d'usages féodaux que la France : le Moyen Âge respire encore et palpite sous le vernis moderne » (Th. Gautier, « Pochades, zigzags et paradoxes – XII. Venise à Londres », art. cit., p. 227-228).

31. F. Brunet, *op. cit.*, p. 217-219.

32. « Avez-vous vu, dans Barcelone, / Une Andalouse au sein bruni ? » (Alfred de MUSSET, « L'Andalouse », dans *Contes d'Espagne et d'Italie* [1830] – *Œuvres complètes*, éd. Philippe VAN TIEGHEM, Paris, Seuil, 1963, p. 70). Le parcours de l'Angleterre à l'Andalouse semble pourtant déjà anticipé dans l'une des « Élégies » des *Premières poésies* : « Nuit et jour, malgré moi, lorsque je suis loin d'elle, / À ma pensée ardente un souvenir fidèle / La ramène : – il me semble ouïr sa douce voix / Comme le chant lointain d'un oiseau ; je la vois / Avec son collier d'or, avec sa robe blanche, / Et sa ceinture bleue, et la fraîche pervenche / De son chapeau de paille, et le sourire fin / Qui découvre ses dents de perle, – telle enfin / Que je la vis un soir dans ce bois de vieux ormes / Qui couvrent le chemin de leurs ombres difformes ; / Et je l'aime d'amour profond : car ce n'est pas / Une femme au teint pâle, et mesurant ses pas, / Au regard nuagé de langueur, une Anglaise / Morne comme le ciel de Londres, qui se plaise / La tête sur la main à rêver longuement, / À lire Grandisson et Werther ; non vraiment ; / Mais une belle enfant inconstante et frivole, / Qui ne rêve jamais ; une brune créole / Aux grands sourcils arqués, aux longs yeux de velours / Dont les regards furtifs vous poursuivent toujours ; / À la taille élancée, à la gorge divine, / Que sous les plis du lin la volupté devine » (*Poésies*, 1, éd. cit., p 35-36).

33. Th. Gautier, « Pochades, zigzags et paradoxes – XII. Venise à Londres », art. cit., p. 223.

34. Th. Gautier, « Pochades, zigzags et paradoxes – I. Idées rétrogrades », *ibid.*, p. 177.

35. Th. Gautier, « Une journée à Londres », art. cit., p. 163-164.

36. « And did those feet in ancient time / Walk upon Englands mountains green? / And was the holy Lamb of God / On England's pleasant pastures seen? // And did the Countenance Divine / Shine forth upon our clouded hills? / And was Jerusalem builded here / Among those dark Satanic mills ? » (William BLAKE, « Jerusalem », dans « Milton : A Poem in 2 books » (1804), *Selected Poems*, éd. Nicholas SHRIMPTON, Oxford, OUP, 2019, p. 161-162).

Théophile Gautier « oiseau voyageur » ou l'œil cartographique de la description

Evguénia TIMOSHENKOVA

À la mémoire de Roland Le Huenen,
parti pour son dernier Voyage...

Au premier abord il peut paraître paradoxal de parler de « l'œil cartographique »¹ dans la description chez Gautier qui, peintre par sa vocation première et critique d'art par sa profession, ne cesse d'attirer l'attention sur son rôle de « voyageur pittoresque »² en « tournée d'artiste »³ autrement plus sensible à l'effet pictural des sites qu'il parcourt. Il est vrai que chez Gautier les références aux représentations cartographiques sont moins nombreuses que celles qui relèvent de la peinture à strictement parler. Il n'en est pas moins vrai cependant qu'au même titre que les tableaux, les cartes et les plans géographiques font partie de la bibliothèque illustrée, voire du musée imaginaire de ce voyageur où elles trouvent leur place d'honneur parmi d'autres « impressions plastiques involontaires »⁴ qui médient sa perception du réel et imprègnent le rendu descriptif par là même forcément littérisé ou, pour mieux dire, *artialisé*. C'est ainsi que les paysages naturels et les vues urbaines peuvent non seulement se constituer en véritables tableaux à peindre, mais avoir parfois des « airs de plan lavé » (« Un tour », p. 12), ressembler à « une carte repoussée et colorée d'une grande échelle » (*Constantinople*, p. 69) ou à « un plan à vol d'oiseau » (*VE*, p. 174). D'où la problématique qui vise à analyser une logique descriptive (une parmi d'autres) qui peut intervenir entre le référent et sa représentation littéraire chez Gautier « touriste descripteur » et « voyageur descriptif qui, la lorgnette à la main, s'en va prendre le signalement de l'univers » (*VE*, p. 193 et 26).

La connotation des adjectifs « descriptif » et « descripteur », qui définissent en l'occurrence le rôle de Gautier voyageur, suggère déjà un lien implicite entre la carte et l'écriture. Comme le rappelle Svetlana Alpers, *descriptio* était au XVII^e siècle « l'un des termes les plus courants

- 79

pour désigner la confection des cartes. On appelait les cartographes ou leurs éditeurs les « descripteurs de l'univers », et leurs cartes et leurs atlas étaient la « description du monde »⁵. La racine *scribo* de *descriptio* et de son dérivé français est le synonyme latin du grec *graphô* (j'écris, je décris), l'étymon des mots *topographie*, *géographie*, *chorographie* et *cartographie* (terme moderne forgé vers 1870). Enfin, « la carte est indissociable d'une écriture descriptive » tout simplement parce qu'elle

utilise souvent tout le savoir et la bibliothèque des voyageurs et des géographes antérieurs. À l'enchaînement des mots et à la continuité du récit ou de la description, elle substitue une logique des contours, des formes et des traits. À la lecture linéaire du texte écrit succède la vision synoptique d'un espace représenté, jalonné de signes et s'ouvrant aux parcours ordonnés ou erratiques du regard⁶.

Réciproquement le langage poétique est aussi en mesure, par le biais du mot, d'évoquer les formes des territoires en faisant naître dans l'esprit du lecteur la vision d'une image mentale cartographique des lieux, forgée non d'après le témoignage visuel immédiat, mais grâce aux techniques rhétoriques. C'est précisément cette capacité évocatoire de la langue qui va sous-tendre notre réflexion sur « l'œil cartographique » dans les récits de voyage de Gautier.

80 -

Le rapprochement de son écriture avec les techniques artistiques, techniques picturales au sens rigoureux du terme, s'avère être une constante privilégiée par la critique de nos jours comme par celle de son époque. Les contemporains de Gautier n'ont pas hésité à applaudir son talent de littérateur à « "l'œil d[e] peintre" »⁷. Il chercha toujours lui-même à souligner son « sens *artiste* »⁸ et à s'imposer en tant que « poète plastique »⁹ en prodiguant dans son œuvre en général et dans ses récits de voyage en particulier des métaphores à thématique picturale et un vocabulaire plastique. Mais comment concilier alors cette posture artistique si assidument rappelée avec celle du « voyageur descriptif » à « l'œil cartographique » ?

Les historiens et les spécialistes de la cartographie n'ont jamais nié le rapport entre les cartes et la peinture, omniprésent par ailleurs dans la riche ambiguïté polysémique du verbe grec *graphhein*, suffisamment large pour évoquer à la fois la peinture, l'écriture de la carte et l'art d'écrire et de décrire. Certaines cartes anciennes, « cartes-tableaux » ou « cartes-paysages »¹⁰, relèvent dans leur apparence esthétique de l'espace paradoxal qui combine la projection plane et schématique de la carte avec la représentation selon le code figuratif de la peinture (esquisse du paysage dont le lointain s'estompe à l'horizon à la manière d'un tableau,

des bâtiments et des bateaux, des habitants en costumes folkloriques, vus de profil, comme redressés). À l'autre pôle de la présence du pictural dans l'espace cartographique, on trouve l'impulsion inversement proportionnelle de la cartographie dans les tableaux, dans les « paysages cartographiés » et les « paysages urbains »¹¹ des peintres hollandais du xvii^e siècle. De tout temps, les peintres se sont engagés, d'une manière ou d'une autre, dans la cartographie, à commencer par Léonard de Vinci, Albrecht Dürer ou Holbein le Jeune¹². À une époque plus proche des voyages de Gautier, on peut citer Paul Sandby qui, avant de se tourner vers la peinture à l'aquarelle, débuta comme cartographe militaire, Thomas Girtin et William Turner, aquarellistes britanniques qui avaient appris leur métier en travaillant chez des artistes-topographes. Comme l'écrit dans son *Traité du lavis des plans* le peintre topographe français Louis-Nicolas de Lespinasse :

Il faut que l'ingénieur topographe sache dessiner, pour donner aux choses qu'il aura à exprimer, des formes vraies ou naturelles. Dans un paysage-plan, bien des détails se font à volonté, mais il faut les rendre avec cet esprit qui indique la nature de ces détails, et subordonné à l'échelle du plan ; ce qui ne peut se faire, ou ce qui se fait mal, si l'on n'est véritablement dessinateur¹³.

Ainsi voit-on que les topographes, tout comme leurs précurseurs les chorographes, n'étaient pas considérés comme des savants, mais étaient d'abord et avant tout des peintres.

Mais c'est la littérature de voyage qui offre un bel exemple du voisinage entre les espaces peint, cartographique et littéraire. Dans le célèbre *Voyage en différentes parties de l'Angleterre, avec des observations relatives aux beautés pittoresques* de William Gilpin, reconnu comme un modèle canonique du voyage pittoresque (et dont Gautier, par sa posture même de « voyageur pittoresque », se présente en adepte loyal), les descriptions littéraires pittoresques des paysages lacustres n'excluent pas les descriptions à effet cartographique, de même que les aquatintes de ces lacs côtoient les esquisses schématiques de leurs configurations topographiques. C'est ainsi que le plan aquarellé du lac Ulleswater précède la description assez détaillée de sa configuration qui rappelle au voyageur « la figure d'un Z »¹⁴. Après avoir fourni cette idée générale du site, Gilpin passe à sa description pittoresque qu'il illustre avec une vue peinte. La carte (dessinée et écrite) et la vue pittoresque (écrite et peinte) s'y complètent mutuellement comme des manières différentes mais parfaitement conciliables de concevoir et de traiter, de décrire et de peindre le paysage.

En prenant donc pour point de départ l'ensemble de ces observations préliminaires, on se propose d'interroger l'impulsion de la cartographie dans l'écriture viatique de Gautier, en entendant par cette expression la « médiation modélisante »¹⁵ entre la carte et la description du paysage. On verra que chez Gautier il s'agit exclusivement du « contenu latent du texte »¹⁶, en ce sens que dans ses récits de voyage la carte n'est jamais présente sous sa forme iconique. Elle se manifeste virtuellement soit par une image « à lire » aux effets cartographiques, sous forme de descriptions topographiques portant les traces stylistiques du modèle de l'image à l'échelle, soit par une « carte occultée »¹⁷ qui surgit dans le texte par le biais du catalogue des toponymes, des nominations des lieux permettant au besoin de restituer l'itinéraire du voyage, d'en retracer la carte.

Chez Gautier ce rapport entre la carte et la description littéraire du paysage apparaît de manière peut-être la plus flagrante dans les *ekphraseis* du plan de Venise, que le voyageur a vu au musée Correr pendant son séjour en Italie en 1850, et des plans en relief de la ville de Lahore et de l'isthme de Suez présentés respectivement aux Expositions universelles de 1851 à Londres et de 1867 à Paris dont Gautier, assurant la critique artistique, fut appelé à rendre compte dans ses articles.

82 - Le « grand plan de Venise à vol d'oiseau » gravé sur bois, que Gautier attribue (à tort d'ailleurs) à Albrecht Dürer¹⁸, l'enchanterait surtout par une « minutie scrupuleuse et un caprice étrange ». En effet, les aspects architectoniques y côtoient les éléments allégoriques qui relèvent de l'invention de l'artiste ayant eu la fantaisie d'intégrer dans son plan cartographique « un Neptune symbolique », des « dauphins aux fosses béantes » et des vents figurés sous la forme de têtes humaines aux « joues ballonnées » (VI, p. 262). Quant aux repères topographiques référentiels, Gautier se borne à isoler quelques toponymes majeurs, monuments et édifices remarquables dont le Campanile, la Bibliothèque, la Douane, etc. La « minutie scrupuleuse », il préfère la tenir en réserve pour ses propres descriptions où la référence à ce « merveilleux plan » ne manquera pas de revenir (VI, p. 190, 283-284 et 469).

Une carte n'est pas toujours une image plate à deux dimensions, mais peut avoir la forme d'une maquette tridimensionnelle, en bois, en liège ou en plâtre. Ces « cartes topographiques en relief [...] conjoignent les traits habituels de la carte – code, symbolisation – et la représentation de la troisième dimension, obéissant à une échelle. Leur perception donne l'illusion d'un regard à vol d'oiseau et le regard peut se faire tactile, le doigt suivant le dénivelé des montagnes »¹⁹. C'est précisément à ce mode

manifestement dérivé de la cartographie qu'appartiennent les plans en relief vus et décrits par Gautier dans ses comptes rendus des Expositions universelles. Bien que ces textes ne relèvent pas du genre des récits de voyage à strictement parler, ils entretiennent avec lui des affinités explicites en ce sens que le parcours des salles de l'Exposition est associé tantôt à un « immense voyage, entre un feuilleton et l'autre »²⁰, tantôt à un « tour du monde en quelques pas »²¹. La structure narrative d'un itinéraire viatique permet au feuilletoniste-voyageur d'aller de pays en pays, de se promener dans les rues étroites du modèle de la ville de Lahore présenté au Palais de Cristal à Londres²² ou de parcourir au gré de sa plume le plan en relief de l'isthme de Suez,

[cette] bizarre découpe jaune que borde l'azur de deux mers. Çà et là quelques maigres mouchetures de vert tachètent le sable ; des dunes arides mamelonnent la plaine du côté de la mer Rouge et creusent cette vallée de l'Égarement où les tribus d'Israël errèrent à leur sortie d'Égypte. L'isthme de Suez forme une sorte de dépression entre l'Afrique et l'Asie, dont les pentes viennent y mourir en courbes insensibles. Cette agrafe qui relie les deux continents n'a qu'une trentaine de lieues tout au plus. Un simple bout de fil.

Après une longue digression historique, l'écrivain soutient que, placé sur une large table, ce plan

se présente au curieux qui entre dans la salle comme à un voyageur arrivant de l'Inde. On a devant soi, au nord, la Méditerranée, à sa gauche une portion de la basse Égypte cultivée et verdoyante, où le Nil, approchant de la mer, se divise en plusieurs branches et s'épanouit dans son delta comme une cime de palmier. Des villes et des villages tachètent cette région fertile. À droite se déroule la plaine aride et bosselée de collines sablonneuses que traverse le canal maritime²³.

Toute la description se donne comme substitut de la maquette modelée (que le lecteur de l'époque comme celui d'aujourd'hui n'a pas sous les yeux) dont elle parcourt l'étendue comme le voyageur pourrait balayer en réalité d'un regard synoptique, en surplomb, l'étendue de la région. La référence générique au plan en relief et les procédés stylistiques qui la sous-tendent – dont la miniaturisation et la schématisation, géométrique et figurative, des formes topographiques évoquées par le relais de comparaisons (*découpe*, *agrafe* et *bout de fil* pour l'isthme, *cime de palmier* pour le Nil), la notation sobre de couleurs conventionnelles comme celles des cartes (*jaune* pour le sable, *azur* pour les espaces maritimes, *vert* pour la végétation), les points de repères topographiques (les nominations de deux mers, de deux continents, de l'isthme et du fleuve africain) régis par des règles d'orientation (*au nord*, à sa

gauche) – concourent à produire l'effet cartographique de la description. Ces deux descriptions *ekphrastiques* de vraies cartes offrent des exemples paradigmatiques de la « métamorphose de la carte en texte »²⁴ dans la mesure où elles fournissent une armature d'éléments stylistiques fondamentaux. Servant de modèle matriciel, elles permettront de repérer dans les récits de voyage de Gautier les séquences descriptives des lieux réels stylistiquement analogues. Une telle démarche s'avère tout à fait justifiée notamment par le sens originel du terme *ekphrasis* qui dans la rhétorique antique désignait non seulement la description d'œuvres d'art, mais toute description précise et détaillée.

Le plan ou la vue à « vol d'oiseau » adoptent un regard depuis les airs et renvoient à « la manière dont on verrait un objet, si l'on planait au-dessus »²⁵ comme un oiseau. Littré ajoute pour sa part que l'expression est utilisée « en termes de dessin et de peinture »²⁶. En effet, les « vues d'oiseau » se distinguent par le mélange de deux codes, celui de la représentation à plat, proprement cartographique, et celui de la représentation en perspective, comme vue de profil, qui relève du pictural. Cette vision aérienne qui peut être oblique ou strictement verticale offre un point de vue surélevé « sans équivalent dans la réalité empirique »²⁷, car elle ne désigne pas vraiment la position réelle du spectateur à partir de laquelle son regard saisit le paysage, mais renvoie davantage au point de vue virtuel qui traduit la mise en œuvre d'une technique de la représentation cartographique.

Le motif des paysages (urbains ou naturels) regardés « à vol d'oiseau » est relativement récurrent chez Gautier voyageur. Ses récits viatiques traduisent une attirance toute particulière pour les points élevés, qui étaient traditionnellement les lieux éminents où se réalise de manière concrète le travail géographique et cartographique. À la manière des peintres topographes ou des ingénieurs géographes, comme s'il faisait un levé de terrain, Gautier ne manque jamais l'occasion d'escalader une montagne, une colline ou de grimper en haut d'une tour – ce moyen sûr selon lui de « connaître une ville »²⁸. Il affirme même avoir pour habitude de commencer la visite d'une ville inconnue par l'ascension d'un lieu élevé qui la domine pour contempler ce qu'il appelle la « carte en relief » naturelle, préférable selon lui « à tous les plans et à tous les guides du monde. On se loge ainsi tout de suite dans la tête la configuration de l'endroit que l'on va habiter » (VI, p. 197). Ainsi appréhende-t-il Venise du haut du Campanile de Saint-Marc (voir VI, p. 197-201), Berne qui, située « sur une espèce de promontoire », se déploie « sur son plateau

avec la netteté d'un plan en relief »²⁹, Tolède qui « du haut de la flèche de sa cathédrale [...] se dessine devant vous avec la netteté et la précision des plans sculptés en liège, de M. Pelet, que l'on admirait à la dernière exposition de l'industrie » (VE, p. 203), ou Anvers qui, « vue à vol d'oiseau » depuis la flèche de sa cathédrale,

présente la figure d'un arc tendu dont l'Escaut forme la corde [...]. Souvent, comme l'horizontalité de la perspective ne permettait pas d'apercevoir le lit du fleuve, les barques avaient l'air de naviguer en pleine terre et d'être des charrues à la voile [...] le pavé de la place, grande comme un damier de médiocre dimension, les hommes comme des hannetons, et les chiens comme des mouches ; perspective agréable ! (« Un tour », p. 73-75).

La logique cartographique régie par la mise en scène du regard saisissant l'espace à vol d'oiseau gouverne également les paysages contemplés du haut d'une montagne. Les occasions ne manquent pas. En Espagne, Gautier fait l'ascension du Mulhacen, pic de la *Sierra Nevada* d'où il découvre les « crêtes surmontées » qui se dessinent « comme dans une grande carte géographique » (VE, p. 311). Pour traverser les Alpes suisses sur sa route vers l'Italie, il emprunte la célèbre route du Simplon. Il reviendra à plusieurs reprises dans les régions alpines en faisant des excursions en Savoie, au mont Cervin et au mont Blanc. À titre d'exemples, on peut citer deux beaux passages de l'entrée cartographique dont le premier est tiré d'« Une visite dans la montagne » :

Dans la plaine, ou du moins dans ce qu'on peut relativement désigner ainsi, des bandes de verts de nuances variées désignent les cultures diverses. Les arbres, d'une verdure si intense qu'elle paraît noire, projettent sur les zones dorées leurs ombres violettes. Les haies marquent des lignes comme sur un plan topographique, et par places des ruisseaux glissent leurs fils d'argent dans la trame verte³⁰.

Et l'autre du « mont Blanc » :

Du sommet où nous étions montés, se précipitaient vers les vallées des pentes rapides plus ou moins boisées, et dans les profondeurs nous apercevions les cultures formant comme des cartes d'échantillons, les villages semblables à des joujoux de Nuremberg, et les cours d'eau pareils à des serpents qui reluiraient par places. Genève apparaissait toute petite à l'extrémité du lac, dont la nappe d'azur se prolongeait dans la vapeur lumineuse, et la haute muraille du Jura traçait sa grande ligne du côté de la France, dont la porte est le fort de l'Écluse³¹.

Placé sur le plateau des *Treize arbres*, et contemplant la vue plongeante qui se déploie au bas de la montagne, le voyageur réfléchit sur les « perspectives bizarres des plans à vol d'oiseau qui donnent au paysage des lignes inaccoutumées »³². Comme Gautier l'explique lui-même quelques

années plus tôt dans les textes accompagnant les vues des Vosges dessinées par Bellel, « la perspective à vol d'oiseau si l'on parvenait à la rendre exactement, donnerait plutôt l'idée d'une carte topographique que celle d'un tableau fait par un peintre »³³. Dans ce même ordre d'idée s'inscrivent encore les remarques qu'on trouve dans son compte rendu des clichés photographiques des Alpes réalisées par les frères Bisson et où Gautier note que « la verticalité des plans change toutes les notions de perspective dont l'œil a l'habitude. Au lieu de fuir à l'horizon, le paysage alpestre se redresse devant vous, accumulant ses hautes découpures les unes derrière les autres »³⁴. Ces réflexions font preuve de la perspicacité et de l'intuition de Gautier car elles mettent en lumière la différence conceptuelle entre la perspective picturale « à point de fuite », la perspective dite classique ou « albertienne »³⁵, et les méthodes de la projection cartographique à « point de distance »³⁶.

La vue « à vol d'oiseau » en plongée ou de loin impose une conception de l'espace régie par la condensation synoptique et corollairement par la miniaturisation, procédés qui, dans la cartographie, permettent de réduire la totalité macrocosmique aux dimensions d'un microcosme. Sur le plan textuel, la mise en scène de l'espace de type cumulatif propre à l'image à l'échelle se manifeste par l'emploi du « langage des géographes »³⁷.

86 -

En mimant au moyen des outils langagiers le geste des cartographes, Gautier *trace* des lignes et des carrés, *enlumine* les plaques et les points de différentes couleurs (dont la palette est généralement sobre, parce qu'elle est conventionnelle), *transcrit* le découpage des contours côtiers, *dessine* les formes d'îles et les tracés des fleuves. Ainsi le motif du quadrillage, ce système de lignes formant des carrés qui apparaît sur les cartes *géographiques*, surgit-il à travers les comparaisons qui associent les « cultures tigrées et zébrées » des paysages champêtres aux « cartes de tailleurs » (VE, p. 26) ou à « des cartes d'échantillons » (« Le mont Blanc », p. 238)³⁸. Il est vrai que ces « images » qui appartiennent au registre de la couture n'ont rien à voir avec la géographie à proprement parler. Il n'en est pas moins vrai cependant que Gautier les convie pour leur analogie plastique implicite avec les cartes géographiques. La première comparaison repose sur la similitude des carrés sur le papier quadrillé utilisé en topographie avec les carrés analogues tracés sur le papier à patron dont se servent les couturiers ; la seconde assimile pour sa part le quadrillage cartographique à la disposition des rectangles de tissu en couleurs collés dans un catalogue d'échantillons textiles destiné aux maisons de couture³⁹. Observé du haut de la montagne le paysage se

miniaturise et semble « s'aplatir » : les « cours d'eau » deviennent « pareils à des serpents », « les ruisseaux glissent leurs fils d'argent », le Rhône se transforme en « un fil jaune » et un torrent en un « filet blanchâtre ». Regardées à distance, de « grandes forêts » ressemblent à « de larges plaques de mousse » (« Une visite dans la montagne », p. 93) et « une vallée » devient un « frisson à la peau de la montagne » (VI, p. 115). Seules les constructions architecturales, les habitations humaines contemplées de l'élévation et réduites à des proportions de « joujoux de Nuremberg »⁴⁰ font saillie en relief. C'est ainsi que la ville de Brigg vue d'en haut « n'est déjà plus au fond de la vallée qu'une de ces boîtes de jouets d'Allemagne représentant un village sculpté en bois » (VI, p. 115). Dans « Un tour en Belgique et en Hollande », des villages, des hameaux, des bourgs vus par la fenêtre de la diligence

font l'effet de ces villes de bois colorié qu'on envoie de Nuremberg dans des boîtes de sapin pour les étrennes des enfants. Les proportions sont plus grandes nécessairement, mais c'est la même chose. On pourrait donner un de ces villages au jeune Gargantua pour lui servir de jouet. (« Un tour », p. 26)

En se promenant dans les rues de Lübeck, en chemin vers la Russie, Gautier s'imagine être « Gulliver dans Lilliput » tant il lui semble « marcher dans une ville de fantaisie tirée d'une gigantesque boîte de joujoux »⁴¹.

Une autre forme de schématisation figurative, pictographique cette fois, propre à ce « langage des géographes » consiste à assimiler des formes géographiques à des formes d'objets empiriques, à établir des analogies métaphoriques entre un territoire et une forme extraite de l'environnement quotidien du lecteur. Selon les historiens de la cartographie, ces analogies « se laissent regrouper en quelques grandes catégories : formes animales, pieds ou têtes humains, objets manufacturés (vêtements, armes, bateaux), lettres de l'alphabet, végétaux »⁴². Ces formes se détachent plus naturellement et s'imposent plus facilement à « l'œil interne »⁴³ du lecteur.

Dans ses récits de voyage, Gautier fait aussi appel au pouvoir évocatoire du mot en empruntant ses comparants aux formes d'objets empiriques. On a déjà vu un exemple du recours aux figures de l'analogie dans l'*ekphrasis* du plan en relief du canal de Suez, où l'isthme réunissant l'Afrique et l'Asie est comparé à une « agrafe » et le réseau hydrographique du Nil dans son delta à une « cime de palmier ». Dans la catégorie des « végétaux » se rangent la comparaison de la péninsule du Péloponnèse avec une « feuille de mûrier aux profondes découpures étalées sur la mer »

(*Constantinople*, p. 56) et celles de la Corse et de la Sardaigne qui sont « jetées sur la mer comme deux immenses feuilles d'arbre dentelées »⁴⁴. Cité plus haut, on a vu Anvers comparé à « un arc tendu » dont le fleuve Escaut forme « la corde ». De manière analogue le voyageur cartographe Amsterdam qui « se développe en forme de croissant » (« Un tour », p. 88) ou Schleswig qui « se déploie en longueur de chaque côté d'une grande rue où les autres ruelles viennent s'attacher comme les menues arêtes à l'arête dorsale d'un poisson » (*VR*, p. 53). Le paragraphe qui clôt dans le *Voyage en Italie* une longue description de Venise vue à vol d'oiseau depuis le Campanile réunit tout un ensemble d'images familières puisées dans le registre de la cordonnerie :

L'Italie, tout le monde le sait, a la forme d'une botte à l'écyère ; Venise a l'air d'une botte à chaudron. L'entonnoir est formé par les quartiers de Dorsoduro, de Santa-Croce, la jambe par Saint-Marc, Cannereggio, Castello, la pointe du pied par les jardins publics, le talon par l'île de Saint-Pierre, et le sous-pied par le pont de Castello. Le grand canal qui serpente dans le haut de la botte représenterait la piqûre du revers (*VI*, p. 203-204).

88 -

Si la métaphore qui compare la configuration de l'Italie à une « botte à l'écyère » relève d'une comparaison traditionnelle et quasi proverbiale, celles qui cherchent à faire voir le contour de la ville des Doges sous la forme d'une « botte à chaudron » et le dessin du grand canal sous celle de « la piqûre du revers » sont sans doute plus originales. Dans un autre passage « l'artère principale » de Venise est comparée à un « S retourné, dont la bosse échancre la ville du côté de Saint-Marc, et dont la pointe supérieure aboutit à l'île de Santa-Chiara, et la pointe inférieure à la Douane de mer, près du canal de la Giudecca. Ce S est coupé vers le milieu par le pont de Rialto » (*VI*, p. 277). Détournée de sa fonction initiale, la lettre de l'alphabet est considérée pour sa valeur figurative. Retenu uniquement pour ses capacités mimétiques aptes à suggérer analogiquement les méandres du Grand Canal, le *S* latin permet littéralement de peindre dans le texte un lieu topographique au moyen d'un caractère typographique.

Le cartographe non seulement décrit, voire dessine, la topographie et le relief du site, mais il identifie aussi et nomme les lieux, en insérant les toponymes dans l'espace cartographié. « [A]rtefact visuel et langagier »⁴⁵, la carte combine les éléments du tracé figuratif (formes, lignes, courbes, points et couleurs) et les éléments textuels (la nomenclature toponymique) qui appartiennent à l'écriture. Les passages décrivant l'aspect topographique de Venise offrent de beaux exemples de cette

coexistence des éléments figuratifs et toponymiques. Dans le premier extrait la configuration de la Cité des Doges, comparée à « une botte à chaudron », est constellée de toponymes qui nomment cinq quartiers de la ville : *Dorsoduro*, et *Santa-Croce* formant l'*entonnoir* de la botte, *Saint-Marc*, *Cannereggio* et *Castello* représentant sa *jambe*, et le pont de *Castello* figurant la *pointe du pied* de cette botte. Ce même souci de nomination se manifeste dans la description du Grand Canal où Gautier s'attache à désigner, comme sur la carte, les toponymes qui figurent les pointes supérieure (*l'île de Santa-Chiara*) et inférieure (*Douane de mer*) de la *S* latine. Dans les deux cas, le lecteur est invité à visualiser le plan de Venise (mentalement en l'évoquant en esprit ou littéralement en le déployant sur sa table) afin de reconstituer les emplacements des noms de lieux cités. Un tel discours reproduit le geste nominatif qui pointe et étiquette, ce geste du découvreur, de l'explorateur dont parle Michel de Certeau en soulignant que l'activité nominatrice du voyageur sur le terrain s'avère un substitut au tracé cartographique⁴⁶. Même lorsque la description des formes des toponymes ne coïncide pas immédiatement avec leur nomination, l'invitation à reconstituer, à dessiner la carte du parcours du voyageur est toujours implicitement présente dans tout récit de voyage – et les nombreuses entreprises viatiques de Gautier ne font pas exception – par le relais du régime narratif qui est un itinéraire jalonné de noms de lieux. L'« itinéraire écrit est une carte pratiquée par le voyageur »⁴⁷. En se situant en amont de la carte, la liste des noms des lieux qui constituent le fil conducteur d'un récit de voyage offre « une source d'information, un matériel toponymique sans espace »⁴⁸ et peut servir éventuellement de point de départ pour une carte.

C'est ce qui fut fait notamment par l'éditeur du *Voyage en Espagne* où on trouve une carte qui concrétise le trajet du périple espagnol de Gautier depuis Bayonne jusqu'à Port-Vendres⁴⁹. Au besoin, le lecteur pourrait répéter ce geste d'explicitation cartographique pour tous les voyages de Gautier et, « en suivant le texte à la lettre »⁵⁰, retracer les points de départ et les points d'arrivée, les escales intermédiaires et les destinations majeures, les détours en cours de route – toutes ces localisations sont vérifiables –, restituer ses itinéraires (ou leurs fragments) terrestres et maritimes. Gautier veille à nommer les étapes de ses voyages en énumérant des lieux exotiques mais connus, comme pour permettre au lecteur de suivre son trajet sur la carte. L'« effet de carte » contribue ainsi à l'ancrage dans la réalité référentielle géographique et concourt à « faire vrai » et à « faire voir », principes qui gouvernent dès l'origine le programme du

voyageur. Pour ne citer que quelques exemples de cette entrée de la « carte occultée » dans le texte viatique de Gautier, on peut évoquer la descente de Tver à Nijni-Novgorod par le Volga, de Mannheim à Dusseldorf par le Rhin⁵¹ et de la promenade fluviale sur la Meuse de Charleville à Givet⁵². Ces voyages fluviaux mettent en place ce que Liliane Louvel nomme « l'écriture-fleuve », dans la mesure où le fleuve est par excellence « le lieu de l'exploration et de la découverte, de l'initiation, ligne narrative, tracée sur la carte »⁵³.

Ainsi le rapprochement de l'écriture de Gautier avec les techniques artistiques est-il loin d'être réductible à la seule peinture au sens rigoureux du terme. Sous sa plume, les « devoirs du voyageur pittoresque » à « l'œil d[e] peintre », particulièrement sensible à l'effet « picturalisable » des sites qu'il parcourt, s'associent à plaisir avec la « mission de touriste descripteur » à « l'œil cartographique ». Tout comme le tableau, la carte géographique médiatise sa perception du réel et imprègne « iconologiquement »⁵⁴ le rendu descriptif du paysage naturel et urbain.

1. Christine BUCI-GLUCKSMANN, *L'Œil cartographique de l'art*, Paris, éd. Galilée, 1996 ; Liliane LOUVEL, « L'œil cartographique du texte », dans *Cartes, Paysages, Territoires*, Ronald SHUSTERMAN (dir.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2000, p. 23-42.
2. Théophile GAUTIER, « Un tour en Belgique et en Hollande », dans *Caprices et zigzags* [1852], Paris, Charpentier, 1884, p. 5. Les références ultérieures seront indiquées par le titre abrégé « Un tour ».
3. Théophile GAUTIER, *Constantinople*, éd. Sarga Moussa, Paris, La Boîte à Documents, 1990, p. 313.
4. Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne*, éd. Patrick Berthier, Paris, Gallimard, « Folio », 1981, p. 53. Les références ultérieures seront indiquées par l'abréviation VE.
5. Svetlana ALPERS, *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1990, p. 212.
6. Christian JACOB, « Écritures du monde : points de vue, parcours et catalogue », dans *Cartes et figures de la Terre*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 104.
7. Maxime DU CAMP, *Théophile Gautier*, Paris, Hachette, 1890, p. 94.
8. Edmond et Jules GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, 1^{er} mai 1857, éd. Robert Kopp et Robert Ricatte, Paris, Laffont, « Bouquins », t. 1, p. 254. Ce sont les Goncourt qui soulignent.

9. Théophile GAUTIER, *Voyage en Italie. Italia*, dans *Ceuvres complètes. Voyages. Tome 4*, éd. Marie-Hélène Girard, Paris, Champion, 2017, p. 316. Les références ultérieures seront indiquées par l'abréviation VI.
10. Christian JACOB, *L'Empire des cartes*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 408 et 417.
11. Svetlana ALPERS, *L'Art de dépeindre*, *op. cit.*, p. 224.
12. Voir Christine BUCI-GLUCKSMANN, *L'Œil cartographique de l'art*, *op. cit.*, p. 34-35.
13. Louis-Nicolas DE LESPINASSE, *Traité du lavis des plans*, Paris, Magimel, 1801, p. 10.
14. William GILPIN, *Voyage en différentes parties de l'Angleterre, et particulièrement dans les Montagnes et sur les Lacs du Cumberland et du Westmoreland. Contenant les observations relatives aux beautés pittoresques* [1786], Paris, Defer de Maisonneuve, 1789, t. 2, p. 67.
15. Roland LE HUENEN, « Le récit de voyage : l'entrée en littérature », dans *Le Récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, PUPS, 2015, p. 101.
16. Liliane LOUVEL, « L'œil cartographique du texte », *op. cit.*, p. 33.
17. Claude GANDELMAN, « Le texte littéraire comme carte anthropomorphe », dans *Le Regard dans le texte*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1986, p. 77.
18. La reproduction de cette xylographie qu'on attribue aujourd'hui à Jacopo de' Barbari est disponible à l'adresse suivante : <http://www.campiello-venise.com/dossier/architecture/jacopo-de-barbari.htm>
19. Christian JACOB, *L'Empire des cartes*, *op. cit.*, p. 69.
20. Théophile GAUTIER, « L'Inde », dans *Caprices et zigzags*, *op. cit.*, p. 255.
21. Théophile GAUTIER, « L'Isthme de Suez », dans *L'Orient*, Paris, Charpentier, 1877, t. 2, p. 86.
22. « [...] une étape de trois mille lieues fatigue, même quand on ne la parcourt que la plume à la main. Il est vrai que ce n'est pas Lahore elle-même, mais seulement le modèle de Lahore. Si vous regardiez la ville véritable par le gros bout de la lorgnette, vous obtiendriez l'effet du plan ; en regardant le plan par le petit bout, vous le grandissez et vous obtenez un effet satisfaisant », Théophile GAUTIER, « L'Inde », dans *Caprices et zigzags*, *op. cit.*, p. 254-255.
23. Théophile GAUTIER, « L'Isthme de Suez », dans *L'Orient*, *op. cit.*, p. 111-112 et 114-115.
24. Claude GANDELMAN, « Le texte littéraire comme carte anthropomorphe », *art. cit.*, p. 78.
25. Pierre LAROUSSE, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, entrée « Vue », Paris, t. 15, 1876, p. 1228.
26. Émile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, entrée « Oiseau », Tome second, Première Partie, Paris, Hachette, 1863, p. 813.
27. Christian JACOB, *L'Empire des cartes*, *op. cit.*, p. 407.
28. Théophile GAUTIER, « Ce qu'on peut voir en six jours » [1858], dans *Loin de Paris*, Paris, Michel Lévy, 1865, p. 291.
29. *Ibid.*

30. Théophile GAUTIER, « Une visite dans la montagne » [1866], dans *Les Vacances du lundi*, Paris, Charpentier, 1881, p. 94.
31. Théophile GAUTIER, « Le mont Blanc » [1868], dans *Les Vacances du lundi*, *op. cit.*, p. 238.
32. *Ibid.*, p. 236.
33. Théophile GAUTIER, « Les Vosges », dans *Les Vacances du lundi*, *op. cit.*, p. 38.
34. Théophile GAUTIER, « Vues de Savoie et de Suisse » [1862], dans *Les Vacances du lundi*, *op. cit.*, p. 52.
35. La perspective « albertienne » renvoie à la peinture italienne, dominée par les définitions de Leon Battista Alberti et sa conception de la représentation de l'espace selon le modèle d'une fenêtre et la perspective du point de fuite central (voir Svetlana ALPERS, *L'Art de dépeindre*, *op. cit.*, p. 240).
36. *Ibid.*
37. Nous empruntons cette expression au titre de l'ouvrage de François de DAINVILLE, *Le Langage des géographes : termes, signes, couleurs des cartes anciennes (1500-1800)*, Paris, A. et J. Picard, 1964.
38. Les comparaisons similaires reviennent sous la plume de Gautier dans la description « du paysage qui s'étale et se replie de chaque côté de la voie comme une carte d'échantillons » (« Cherbourg » [1858], dans *Quand on voyage*, Paris, Michel Lévy, 1865, p. 27) et dans celle « des cultures bariolées comme le livre d'échantillons d'un tailleur » (« Un tour », *op. cit.*, p. 12).
39. Pour mieux visualiser ces affinités, aussi naturelles pour Gautier « touriste descripteur » que curieuses et surprenantes pour son lecteur, on peut rapprocher le *Paysage suisse* (1830) d'Alexandre Calame (peintre suisse apprécié par Gautier critique d'art) exposé dans la Galerie nationale d'art à Washington <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.127219.html> des anciens albums d'échantillons conservés à la tissuthèque du Musée d'art et d'industrie de Roubaix <http://peccadille.net/2017/07/27/tissuthèque-piscine-roubaix/#jp-carousel-9965>
40. Théophile GAUTIER, « Le mont Blanc », art. cité, p. 238.
41. Théophile GAUTIER, *Voyage en Russie*, dans *Œuvres complètes. Voyages*, t. 5, éd. Natalia Mazour et Serge Zenkine, Paris, Champion, 2007, p. 64. On retrouve le motif de cet « onirisme gullivérien » (Christian JACOB, *L'Empire des cartes*, *op. cit.*, p. 69) dans « Une visite dans la montagne » (voir art. cité, p. 92) et « Ce qu'on peut voir en six jours » (voir art. cité, p. 295).
42. Christian JACOB, *L'Empire des cartes*, *op. cit.*, p. 184.
43. Liliane LOUVEL, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, PUR, 2010, p. 225.
44. Théophile GAUTIER, *Voyage en Égypte*, dans *Œuvres complètes. Voyages*, t. 6, éd. Sarga Moussa, Paris, Champion, 2016, p. 153.
45. Christine BUCI-GLUCKSMANN, *L'Œil cartographique de l'art*, *op. cit.*, p. 52.
46. Voir Michel DE CERTEAU, « Écrire la mer », dans Jules Verne, *Les Grands Navigateurs du XVIII^e siècle*, Paris, Ramsay, 1997, p. IX.

47. Christian JACOB, « Écritures du monde », art. cité, p. 104.
48. Christian JACOB, *L'Empire des cartes*, op. cit., p. 297.
49. Voir Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne*, op. cit., p. 550-551.
50. Roger BRUNET, *La Carte mode d'emploi*, Paris, Fayard, 1987, p. 27.
51. Voir Théophile GAUTIER, « Ce qu'on peut voir en six jours », art. cité, p. 312-326.
52. Voir Théophile GAUTIER, « Voyage d'exploration sur la Meuse par le chaland la *Beauté* » [1867], *Les Vacances du lundi*, op. cit., p. 101-137.
53. Liliane LOUVEL, « L'œil cartographique du texte », art. cité, p. 36.
54. Philippe HAMON, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 229.

La neige robuste « seule a l'éternité ». Théophile Gautier et la description du paysage russe et alpestre

Federica LOCATELLI

« Par son amour du Beau, amour immense, fécond, sans cesse rajeuni (mettez par exemple, en parallèle les derniers feuillets sur Pétersbourg et la Néva avec *Italia* ou *Tra los montes*), Gautier est un écrivain d'un mérite à la fois *nouveau* et unique »¹ : ainsi s'exprime Charles Baudelaire, lecteur ravi des feuillets de voyage signés par son « très cher et très vénéré maître et ami », à l'occasion d'un article paru dans *L'Artiste* le 13 mars 1859. Gautier se trouvait alors en Russie, où il poursuivait un ambitieux projet éditorial, soutenu par Fould, le ministre des Finances de l'époque, qui lui avait fourni une lettre de recommandation à l'intention des autorités russes, sous le patronage de l'empereur Alexandre II². Poussé par la fascination croissante exercée par le pays sur l'Occident, il s'y était rendu l'année précédente, période propice pour entreprendre ce genre de voyage, après la signature du traité de Paris qui mettait fin à la guerre de Crimée (1853-1856) et allait y revenir en 1861 pour terminer son périple et recueillir les subsides nécessaires. Si Gautier avoue à son gendre Émile Bergerat s'être rendu en Russie « pour la neige³, le caviar et l'art byzantin »⁴, son intention officielle était de recueillir des matériaux pour un ouvrage substantiel comptant seize volumes luxueux, riche en descriptions et en magnifiques illustrations consacrées aux principaux monuments russes : selon le bulletin de souscription, cette œuvre, nommée *Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne*, devait exploiter le couple prolifique texte-image, comme l'avaient fait Damame-Démartrais (qui, en 1809, avait offert au public français sa *Collection complète des différents genres de voitures dont les Russes se servent dans leur Empire, et particulièrement à Saint-Petersbourg*) et Anatole Demidoff, auteur en 1839 d'un *Voyage pittoresque en Russie*, accompagné de cent lithographies ; ou comme voulait le faire Dumas, parti lui aussi en 1858 en compagnie du peintre Moynet.

- 95

Gautier était certain que ses aventures rencontreraient la curiosité d'un vaste public : le projet était novateur, car il ambitionnait d'agrémenter la lecture avec des illustrations fournies par la technique récente de l'héliogravure, développée par Niépce : ces clichés fournissaient, disaient, des images si efficaces et si réalistes qu'elles pouvaient amener « à domicile » les pays les plus éloignés. Les deux cents photographies qu'il avait prévues pour enrichir son volume auraient dû être l'œuvre du photographe officiel de Napoléon III, Pierre-Ambroise Richebourg. Malheureusement, alors que, en dépit de difficultés économiques – il avait investi des ressources dans les fourrures –, l'écrivain réussit à fournir tous les lundis au public du *Moniteur* des aperçus de son projet éditorial, le « photographe de la Couronne », arrivé début février 1859, se révèle plus intéressé par le gaspillage d'argent et les disputes avec le libraire russe Carolus Van Raaÿ que par la lutte contre les difficultés techniques rencontrées dans la prise des clichés, à cause des températures rigoureuses ; il quittera en effet le pays prématurément à l'automne 1859.

96 -

Le projet du volume, ainsi que le récit qui a vu réellement le jour, s'offrent sous le signe du noir et blanc, à la fois de la page écrite et de l'héliogravure, comme ce sera le cas pour *Les Vacances du lundi*, inspirées des clichés des frères Bisson, qui retraçaient leur triple ascension du mont Blanc. Cela étant, c'est surtout le blanc qui semble dominer, un blanc « glacial » comme le confirme la dédicace à l'« ennemi personnel du soleil », Nestor Roqueplan : « Toi qui es l'ennemi personnel du soleil, ce livre neigeux et brumeux doit te plaire. Je te l'envoie pour te donner l'onglée et te blanchir le teint⁵. » Cette blancheur synesthésique, perception chromatique et sensation tactile, se manifeste dès la première page du récit ; en passant par son dédicataire, elle rejoint le lecteur et le plonge tout de suite dans une étendue neigeuse. Comme le feuilletoniste l'écrit dans les « Courses sur la Néva », « nous vous avons promis un "hiver en Russie" et nous vous le tenons »⁶. L'auteur semble en effet inviter son public à une lecture qui devient voyage par un processus d'identification entre narrateur, destinataire et texte, de fusion entre contenu et contenant, sous le signe d'un blanc sensible, comme le montre bien l'extrait suivant : « Si l'onglée n'a pas fait tomber des doigts du lecteur cette glaciale description de l'hiver russe, et qu'il ait le courage d'affronter encore, en notre compagnie, les rigueurs du thermomètre, qu'il vienne avec nous, après avoir pris un bon verre de thé bien chaud, faire un tour sur la Néva⁷ ». La description du paysage est définie comme « glaciale » en raison de son sujet, un sujet si prégnant qu'il est censé envahir jusqu'à son

contenant, le livre que le lecteur tient entre ses mains, qualifié pour cela dans la dédicace de « neigeux et brumeux » ; même discours pour la tasse de thé, que le narrataire ressent l'urgence de boire pour se réchauffer et combattre le « froid russe », qu'on croit même sentir se matérialiser dans la chambre du lecteur, comme le suggère l'incidente. Nous dégageons ici l'une des premières caractéristiques fondamentales des descriptions du climat et du paysage qui enrichissent le récit de voyage en question. Comme Gautier tient à le préciser, le « vrai froid russe » a le pouvoir de pénétrer même les barrières physiques : à partir des « doubles fenêtres », il est perceptible même dans « une chambre bien chaude », où il semble passer du « corps » à l'« âme » du spectateur. Ce froid « visible » peut donc être exprimé grâce à une palette chromatique spécifique, « convenable au sujet » comme dirait Delacroix⁸, et condensée dans l'extrait qui suit :

Nous venons d'avoir pendant quelques jours un vrai froid russe et nous allons noter quelques-uns de ses aspects, car, à cette puissance, le froid est visible, et on l'aperçoit parfaitement, [...] à travers les doubles fenêtres d'une chambre bien chaude.

Le ciel devient clair et d'un bleu qui n'a aucun rapport avec l'azur méridional, d'un bleu d'acier, d'un bleu de glace au ton rare et charmant qu'aucune palette, même celle d'Aïvasovski, n'a reproduit encore. La lumière étincelle sans chaleur, et le soleil glacé fait rougir les joues de quelques petits nuages roses. La neige diamantée scintille, prend des micas de marbre de Paros, et redouble de blancheur sous la gelée qui l'a durcie ; les arbres cristallisés de givre ressemblent à d'immenses ramifications de vif-argent ou aux floraisons métalliques d'un jardin de fée⁹.

- 97

Au-delà des occurrences prétéritives et des clichés, Gautier revendique ici sa volonté de résoudre le défi consistant à rendre visible le froid russe : en essayant de respecter l'harmonie entre la couleur et l'objet, il décrit un blanc envahissant sans pourtant le nommer directement (exception faite pour le substantif « blancheur ») par différentes stratégies expressives. Tout d'abord, les substantifs « neige » et « givre » filent la métaphore des « micas du marbre de Paros », roche caractérisée par son étonnante pâleur et élément de comparaison constant sous la plume de Gautier, spécialement pour rendre compte des étendues enneigées de cet Orient septentrional :

Nous avons pour la neige une passion bizarre, et rien ne nous plaît comme cette poudre de riz glacée qui blanchit la face brune de la terre. Cette blancheur virginale, immaculée, où scintillent des micas comme dans le marbre de Paros, nous paraît préférable aux teintes les plus riches, et quand nous foulons une route couverte de neige, il nous semble marcher dans le sable d'argent de la voie lactée¹⁰.

Comme dans ce passage tiré du « Retour en France », Gautier joue sur les synesthésies convoquant à la fois la sphère céleste et l'idée

d'une virginité primordiale et rend sensibles les frimas par une série de figures d'analogie (« poudre de riz glacée », « marbre de Paros », « sable d'argent de la voie lactée ») ; dans l'extrait précédent, la dimension visuelle, rendue par les effets de scintillement des adjectifs « diamantée » et « cristallisés », se relie à la texture de la neige, toutes deux suggérant une préciosité consubstantielle : d'où les nuances métalliques¹¹ du « bleu d'acier », « du bleu de glace au ton rare », des « immenses ramifications de vif-argent » et des « floraisons [...] d'un jardin de fée ». Le recours au merveilleux dans cette dernière expression¹², ainsi que le cliché de la prétérition picturale convoquant le peintre arménien à l'âme fortement romantique, qui à travers le genre des marines¹³ s'est efforcé de traduire la petitesse humaine face à la grandeur de la nature (« qu'aucune palette, même celle d'Aïvasovski n'a reproduit encore »), nous permet de dégager une deuxième constante : l'introduction de l'élément de l'indicible, aux résonances kantienne¹⁴, et l'humilité du geste rhétorique au service de la valorisation de l'objet dépeint. « Essayons [...] de décrire », dit Gautier dans le récit de voyage en Russie, « si toutefois il existe un vocabulaire pour parler de ce qui n'a pas été prévu » et qui abolit toute référence préalable (« une chose qui n'a ni prototype, ni similaire »¹⁵) ; pareillement, dans les *Vacances du lundi*, il fait référence à « un spectacle vraiment sublime [...] au-delà de tout ce que l'imagination peut concevoir ». Autrement dit, le caractère toujours approximatif du fonctionnement lexical conduit à une déformation, ou pour mieux dire à une métaphorisation constante, en l'absence du mot juste. Ce processus concerne spécifiquement la description des décors hivernaux, quand la « face brune de la terre » est couverte par cette « admirable matière », « ce paros céleste qu'on nomme la neige »¹⁶. Par exemple, pour que se révèle à lui toute la richesse des détails caractéristiques de la ville de Saint-Petersbourg, qui occupe les deux tiers de la narration, le spectateur doit d'abord l'entourer en pensée par le « blanc manteau » où se déroule une bande d'argent :

On ne saurait croire combien elle y gagnait : cette immense bande d'argent déroulée à perte de vue entre cette double ligne de palais, d'hôtels, d'églises, rehaussés eux-mêmes de touches blanches, produisait un effet vraiment magique. Les couleurs des maisons roses, jaunes, chamois gris de souris, qui peuvent paraître bizarres en temps ordinaire, deviennent d'un ton très harmonieux repiquées ainsi de filets étincelants et de paillettes brillantes¹⁷.

La même révélation subite concerne la vision de la capitale quelques années plus tard, comme le montre avec évidence l'extrait ci-dessous, exaltant les « féeries de l'hiver » et l'« ivresse de la neige » :

Au-dessus de ces toits blancs, pareils aux flocons d'écume d'une tempête figée, jaillissaient comme des écueils ou des navires les masses plus hautes des monuments publics, des temples et des monastères. [...]

On ne saurait rêver rien de plus beau, de plus riche, de plus splendide, de plus féerique, que ces coupoles surmontées de croix grecques, que ces clochetons en forme de bulbe, que ces flèches à six ou huit pans côtelées de nervures, évidées à jour, s'arrondissant, s'évasant, s'aiguissant, sur le tumulte immobile des toitures neigeuses¹⁸.

Les architectures qui enrichissent les quartiers de la ville se diluent dans une métaphorisation picturale, qui en font presque une marine à la manière d'Aïvasovski, évoquée par l'isotopie aquatique qu'activent les termes « écume », « tempête », « jaillir ». Le voyageur, comme le lecteur, peut alors admirer l'étonnante variété d'un « tumulte immobile » : à l'effet de l'oxymore, évocateur d'une contradiction en soi, s'ajoute celui des participes présents préférés au dynamisme des verbes conjugués ; l'ensemble suggère une vision inédite, suscitée également par les superlatifs et la référence à l'univers féerique.

La beauté imprévisible du paysage russe révèle son impossible représentation par la pratique picturale aussi bien que scripturale, les deux se conjuguant sous le signe d'un ailleurs exotique sans équivalent lexical : « On se fait difficilement une idée en Occident des teintes dont se colore le ciel pendant ce long crépuscule ; les palettes des peintres ne les ont pas prévues ; Delacroix, Diaz et Ziem en seraient étonnés et ne sauraient pas par quels audacieux mélanges y parvenir¹⁹ ». L'audace nécessaire devant l'inattendu et la non-conformité de « ce qui n'existe pas ailleurs »²⁰ justifie la présence de la troisième constante descriptive que nous voudrions mettre en relief : l'hiver russe, avec ses étendues désertées recouvertes de neige, est très souvent comparé à une vision lunaire. Comme le note Anne Geisler-Szmulewicz,

[...] face à ce territoire, sinon totalement inconnu, du moins qu'il voudrait tel, Gautier se délivre d'une habitude acquise de longue date d'encadrer la réalité au moyen d'un bagage pictural ou littéraire préétabli ; il déporte son attention des termes de la comparaison, dont il est coutumier dans ses récits de voyage, pour la reporter sur le mécanisme associatif lui-même et sur le travail de la mémoire qui en sont aux fondements²¹.

Rêvant de porter à son terme le voyage d'Astolphe de Custine et de Cyrano de Bergerac, Gautier explorateur restitue à ses lecteurs son expérience de la Russie en utilisant l'analogie fantastique d'un débarquement sur l'astre lunaire²² :

Autant que la vue pouvait s'étendre, la neige couvrait la terre de sa froide draperie, laissant deviner à travers ses plis blancs la forme vague des objets, à peu près comme

un suaire le cadavre qu'il dérobe aux regards. [...] On ne saurait imaginer la grandeur étrange et triste de cet immense paysage blanc offrant l'aspect que présente au télescope la lune vue en son plein. Il semble qu'on soit dans une planète morte et saisie à jamais par le froid éternel²³.

100 - Après les prétérations liées aux possibilités visuelles humaines, l'isotopie du voile (« couvrait », « draperie », « plis », « suaire ») s'oppose aux termes évoquant l'expérience du mystère suprême de la mort : « froide », « deviner », « forme vague », « le cadavre qu'il dérobe aux regards », « étrange et triste », « morte », « saisie à jamais », « froid éternel ». Cette tension ne se résout qu'au moyen de la comparaison avec un autre univers, celui de la lune. Similairement, Gautier rêve de voler « par l'immensité immaculée et blanche, sur la neige étincelante, sol étrange qui ferait croire, par sa teinte d'argent, à un voyage dans la lune, à travers un air vif, coupant, glacial comme l'acier, où rien ne se corrompt, pas même la mort ! »²⁴. Comme le remarque Yvon Le Scanff, « la lumière fantastique qui y est décrite est une lumière d'outre-monde, c'est une utopie sublime, elle est l'impossible qui, soudain, se présente, devient possible »²⁵. Les références lunaires qui métamorphosent tous les éléments du décor, comme par exemple l'église de Rybinsk (qui a « l'air d'être sculptée dans un fragment de lune tombé sur le sol » et prenant « sous le rayon, la lumière argentée et neigeuse »²⁶), décrite au moyen de la même métaphore exploitée dans *Les Vacances du lundi*, lorsqu'au débouché de la vallée de Magland l'écrivain et sa troupe découvrent le Mont-Blanc²⁷, dépassent la médiation livresque et picturale et conduisent presque à l'inimaginable. Même discours pour le massif du Mont-Rose qui semble offrir « une physionomie absolument lunaire » ; comme le remarque le feuilletoniste, « on y retrouve les formes arrondies, les trous circulaires qui caractérisent les accidents de notre satellite »²⁸. Cette porosité entre géographie réelle et géographie fantastique ou cosmique, ce va-et-vient entre mémoire et création fonde les descriptions d'un autre paysage inédit, avec lequel les analogies abondent comme si le souvenir des étendues russes s'imposait lors de la découverte d'une autre immensité : celle du domaine alpin.

Les deux paysages, si éloignés et pourtant si proches dans les effets qu'ils provoquent sur la sensibilité poétique, sont restitués notamment à travers l'œil d'un artiste qui sait en recueillir les nuances les plus fines et précieuses, telles que les « tons d'améthyste et de saphir », les « verts d'aigue-marine », les « blancs d'argent et de perle », les « roses d'une fraîcheur idéale », les « verts veloutés », les « noirs profonds et violents »²⁹, qui en valorise les détails, décrivant les zones dépouillées de verdure et

« couronnées par des rehauts à la gouache de la neige »³⁰ ; dans le *Voyage en Russie*, la même comparaison exalte les saillies du palais qui faisait face à la maison de l'écrivain dans la capitale, couvertes « de blanches touches de gouache »³¹. Les points communs entre les plaines russes et les Alpes sont bien plus nombreux qu'on ne peut l'imaginer a priori. On pourrait nous objecter que la platitude³² qui caractérise le paysage russe semble bien éloignée des surgissements inattendus des sommets et des rochers alpins, maintes fois restitués par le recours à la métaphore architecturale. En fait, c'est surtout la description de la haute montagne qui active chez Gautier la réminiscence du paysage russe, là où les couleurs s'affaiblissent, deviennent transparentes jusqu'à fusionner dans une immense étendue blanche, sans confins, relevant d'une platitude fantasmagorique et surnaturelle : le froid devient alors « une volupté, une fraîche ivresse, un vertige de blancheur »³³, comme il l'affirme dans le chapitre consacré à l'hiver dans le pays des tsars. Observons cette vue prise depuis la Flégère, qui présente plusieurs analogies avec les descriptions des paysages de Russie :

On ne saurait imaginer les couleurs que prend dans l'éloignement la terre dépouillée de toute verdure vers le sommet des montagnes, au-dessus de la région des neiges éternelles. Ce sont des tons d'une légèreté, d'une transparence et d'une fleur à faire paraître boueuse la plus fraîche palette : gris de perle, lilas, fumée de cigare, rose de Chine, violet d'améthyste, azur de turquoise, comme les fonds que met Breughel de Paradis à ses paysages édéniques, et mille nuances que le pinceau exprimerait mieux que la plume. On comprend que c'est bien là l'épiderme d'un astre, et que la terre, vue de la lune, doit briller comme un globe d'or³⁴.

- 101

Comme le note Anne Ubersfeld, « nous retrouvons tout Gautier dans ces lignes : non seulement le rêve cosmique de la Terre dans les étoiles, mais l'amour de la peau terrestre, dépouillée de toute verdure et comme de toute vie ; la splendeur mortifère du désert, de la montagne au-delà du lieu des vivants »³⁵. L'extraordinaire variété chromatique mentionnée auparavant s'arrête en effet à la limite de la basse montagne, où règne une nature vivante : au-delà de cette frontière, qui marque les confins entre l'accessible et l'inaccessible (« la végétation a disparu », « plus de trace de vie, rien que de la neige »³⁶, note l'écrivain), les couleurs « sortent de la gamme terrestre », « prennent des irisations prismatiques » jusqu'à se fondre dans cette matière à la fois pure, mortifère et mystique qui obsède littéralement Théophile Gautier : ce « blanc linceul »³⁷ qui voile le mystère. Comme en témoignent les déclarations d'impuissance des tentatives picturales et littéraires, condensées dans les références à Calame

et à Byron³⁸, une fois franchie la limite, le voyageur doit faire face à un « prodigieux spectacle qui restitue à la terre sa beauté d'astre », dont la « dimension dépasse toute échelle ». Le seul terme de comparaison qui revient encore une fois consiste en la contemplation de l'astre lunaire : « cela donne tout à fait l'impression qu'on éprouve en observant la lune au télescope »³⁹.

Comme l'avoue le poète, « l'art [...] ne monte pas plus haut que la végétation »⁴⁰ : en effet, à l'instar du voyage en Russie, dans les pages des *Vacances du lundi*, nous remarquons la présence réitérée d'une gamme de stratégies descriptives, créant des effets d'hypotypose⁴¹ et visant à présenter le paysage des hautes montagnes comme une dimension extraterrestre, en l'absence d'autre référence ou d'analogie possible. S'inspirant du modèle établi par les clichés des frères Bisson⁴², Gautier accumule des termes ayant trait à la vision (vision extérieure et donc photographique), insiste sur les qualités visuelles du paysage décrit et abonde en expressions relevant de l'isotopie de l'ordre du cosmos, telles que « cataclysme neptunien ou plutonien », « chaos primitif », « ébullition cosmique », « révolutions cosmogoniques », « nutation d'axe », « terre vue de Mars ou de Vénus »⁴³. Ce lourd attirail métaphorique, ainsi que l'abus d'adjectivations hyperboliques, comme « grandiose », « épouvantable », « colossal », traduit selon nous l'effort de l'artiste pour offrir un contraste entre la grandeur immaîtrisable de la nature et l'individu humain, décrit comme « un parasite menacé de disparaître »⁴⁴ :

Tout ce trajet est d'une beauté romantique et farouche qui frappe vivement l'imagination. Entre ces masses énormes dont la chute écraserait des villes, l'homme, imperceptible, se glisse comme une fourmi, avec le sentiment de son *infinie petitesse*, sur un chemin qui semble un fil tortillé au hasard des montées et des pentes⁴⁵.

Similairement au procédé relevé dans les pages du périple russe, l'effet d'hypotypose apparaît dans ces descriptions comme le résultat d'une mise en fiction réalisée par la construction d'une temporalité et d'une spatialité narratives imaginaires, accompagnée par l'admission de la limite descriptive et exprimée par le mode de la prétérition et de la périphrase, sous le signe du « presque » ou de l'impossible. Un passage du *Voyage en Russie*, que nous avons déjà cité⁴⁶, offre la « première occurrence d'un thème important pour Gautier dans les années 60 et qui se répétera particulièrement dans les descriptions des plaines neigeuses de la Russie », ainsi que dans celles des cimes alpestres : « une vision "planétaire" et purement géologique du paysage, souvent baigné d'une lumière blanche et

qui semble dépouillé de tout élément vivant et humain »⁴⁷. Ces éléments, que l'on retrouve dans les deux récits, nous suggèrent la complexité de la couleur blanche et l'évolution qu'elle subit dans la poétique de Gautier : dans les deux cas, on peut déceler un lien métonymique avec la neige qui y abonde et avec les clichés photographiques, intimement liés aux projets éditoriaux et considérés par l'auteur comme la meilleure représentation possible de l'irreprésentable⁴⁸.

Si Marcel Voisin a réfléchi sur les principales rêveries de Gautier, et notamment celles du feu, de l'air et de l'eau⁴⁹, l'étude d'Alain Montandon a présenté de façon ponctuelle la valeur complexe des « neiges éblouies » dans l'esthétique de l'auteur⁵⁰, en se focalisant particulièrement sur le *Voyage en Russie*, lieu naturel d'action de cette matière, mais aussi espace de rencontre et de découverte d'une altérité enrichissante. Il est indéniable que la présence immanente de la neige déclenche une rêverie poétique, justifiant des métamorphoses fantaisistes, féeriques et surnaturelles du paysage ; elle devient à la fois une antimatière, ou pour mieux dire une valeur esthétique souvent célébrées dans les poèmes de Gautier (« Symphonie en blanc majeur » et « Fantaisies d'hiver »), et une idée morale, condensée dans le sixième chapitre du *Capitaine Fracasse* et de *Spirite*.

Le critique a déjà démontré aussi le rapport traditionnel de la neige avec le silence. Largement développé dans les descriptions qui parsèment le récit de voyage en Russie (« La neige, qui interpose son tapis d'ouate entre le pavé et les véhicules, éteint la sonorité. Sur ces chemins matelassés par l'hiver, l'acier du patin fait à peine le bruit du diamant qui rayerait un carreau [...]. Et tout cela se meut avec une activité silencieuse au milieu d'un tourbillon muet⁵¹ »), ce thème de l'absence de toute sonorité est le plus souvent lié à une atmosphère funèbre, ou au moins à une désertification. Le lien intrinsèque entre la neige et le silence devient à notre avis crucial dans *Les Vacances du lundi*, où le surnaturel du décor se teinte de religiosité : l'absence de bruit qui l'habite (« Quelle solitude, quel silence »⁵², s'exclame Gautier) et la blancheur envahissante se donnent en effet comme une épiphanie. Comme le dit le poète, au-delà de la limite de la basse montagne, « c'est l'inaccessible, l'éternel, l'infini, le domaine de Dieu »⁵³.

Les différentes stratégies expressives impliquées dans la description⁵⁴ confirment l'effort de l'artiste pour maîtriser un « contenu impossible », qu'il s'agisse de la paronomase (« mélange de nuages et

de neiges »), de l'expression quasi-oxymorique « chaos d'argent », de la synesthésie (« vagues de lumière se brisant en écume de blancheur [...] phosphorescences diamantées » ou « Symphonie en blanc majeur »), du climax (« la sensation complète du beau, du grand, du sublime »), de l'emploi du plus-que-parfait du subjonctif (« on eût dit », avec la valeur bien évidemment d'un conditionnel passé), ou encore de l'accumulation d'adjectifs et de génitifs qui caractérise le syntagme tripartite : « C'était le blanc idéal, le blanc absolu, le blanc de lumière ». Toutes ces tentatives culminent dans le paroxysme de la transfiguration christique : « le blanc de lumière qui illumina le Christ sur le Thabor. » Ces choix témoignent, pour nous, d'une aspiration progressive à la pureté, avant tout langagière, mais surtout spirituelle, de la recherche d'une certaine forme d'éternité, comme la sphère religieuse ici convoquée le laisse déduire, dans des expressions telles que « le rêveur de l'Apocalypse » ou « comme les anges sur l'échelle de Jacob ». « Tout passe. – *La neige* robuste/ Seul[e] a l'éternité », pourrions-nous dire en paraphrasant le vers célèbre de Gautier qui apparaît en conclusion d'*Émaux et Camées*, car le rêve artistique se cache effectivement derrière cette matière obsédante.

104 -

Les deux récits de voyage sont ainsi bien plus qu'une simple « promenade de feuilletoniste en vacances »⁵⁵, comme l'auteur se décrit avec modestie dans *Les Vacances du lundi*, et les analogies entre les deux ouvrages apparaissent multiples et dignes d'intérêt : dans les deux cas, Gautier se plaît à mélanger des descriptions visuelles et exhaustives et des paysages imaginaires et fantaisistes et s'efforce d'emmener son lecteur pas à pas dans l'exploration des lieux et de le faire rêver par l'intermédiaire de son récit ; les immenses contrées enneigées, désertées par la végétation aussi bien que par l'empreinte humaine, apparaissent dans les deux cas comme un ailleurs mythique, non seulement spatial mais aussi spirituel, en donnant du décor une nouvelle approche, fortement poétique et débouchant sur le métaphysique. Au-delà des éléments que nous avons mis en relief, il est possible d'en dégager des références explicites et inattendues : laissant de côté le cliché métaphorique de la neige comme « linceul »⁵⁶ ou « drap mortuaire »⁵⁷, Gautier établit des comparaisons entre les chalets alpins et les isbas de Russie⁵⁸, entre le glacier du Montanvers et la Néva⁵⁹, entre les montagnards « portant du merrain et des pierres sur de petits chars » et « les telegas »⁶⁰ russes. « Il semble qu'on soit dans une planète morte et saisie à jamais par le froid éternel »⁶¹, écrit Gautier dans son *Voyage en Russie* ; « La nature semblait retenir son souffle, et l'on avait la sensation d'être sur une planète morte »⁶², répète-t-il dans *Les Vacances*

du lundi. Tout se passe comme si le souvenir russe se réactualisait dans le processus d'écriture, comme si les images vues ou capturées par la photographie se déversaient dans la parole poétique, toutes deux comme des présences constantes et sous-jacentes.

Les souvenirs du voyage en Russie ont modifié notablement la sensibilité de Gautier et ont marqué son œuvre : si la *Symphonie en blanc majeur* et les *Fantaisies d'hiver*, antérieures au périple russe, témoignent déjà de la valeur que possède la neige dans l'imaginaire du poète, le chapitre VI du *Capitaine Fracasse* et celui de *Spirite*, où le héros Malivert apprend lui aussi à savourer « les voluptés septentrionales de la neige »⁶³, nous confirment l'influence exercée par le voyage dans le royaume des tsars. Mais ce sont à notre avis *Les Vacances du lundi* qui s'efforcent en premier lieu de résoudre l'impossibilité de décrire les étendues enneigées au moyen du déjà-vu : derrière la transcription de l'expérience du voyage, nous y relevons la volonté de se rapprocher de cet idéal « anti-terrestre »⁶⁴, comme le nomme Gilbert Durand dans sa *Psychanalyse de la neige*, lunaire ou parfois cosmique, qui rend compte du dépassement spatio-temporel si opiniâtrement recherché au moyen de l'art poétique. Les concepts de pérennité formelle et de spiritualité que véhicule la neige, « marbre » et « poudre »⁶⁵ à la fois, illustrent ainsi « la fracture qui existe dans l'imaginaire de Gautier entre son goût des formes sensibles, solides et inaltérables, isolées hors du temps, et un symbolisme céleste hors du monde, où le mouvement prime la substance »⁶⁶, comme le dit Catherine Géry. Autrement dit, c'est le paysage alpin qui se donne comme métaphore du désir impossible qui obsède l'écrivain des temps du périple russe, cette tension vers une pureté qui tourmente tout son questionnement des possibilités de l'art et que la phrase suivante nous semble bien résumer : « Les montagnes savent que leur langage de granit n'est pas facile à traduire⁶⁷. »

- 105

NOTES

1. Charles BAUDELAIRE, *Théophile Gautier*, dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 117 [souligné par l'auteur].
2. Voir à ce propos Théophile GAUTIER, *Voyage en Russie*, éd. Serge Zenkine, avec la collaboration de Natalia Mazour, dans *Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 9. Dorénavant VR. Voir aussi Catherine GÉRY, « La poétique de l'hiver dans le *Voyage en Russie* et *Spirite* de Théophile Gautier », *Slavica Occitania*, n° 14, 2002, p. 1-3.

3. Comme l'écrit le poète, « [i] faut visiter les pays dans leur saison violente : l'Espagne en été, la Russie en hiver » (Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne*, suivi de *España*, éd. Patrick Berthier, Paris, Gallimard, « Folio Classiques », 1981, p. 229).
4. Émile BERGERAT, *Théophile Gautier : entretiens, souvenirs et correspondance*, Paris, Charpentier, 1879, p. 126.
5. Théophile GAUTIER, lettre à Nestor Roqueplan, début novembre 1866, *Correspondance générale 1865-1876*, éd. Claudine Lacoste-Veysseyre, Genève, Droz, t. IX, 1995, p. 302. Le *Voyage en Russie* est annoncé chez Charpentier par la *B.F* du 3 novembre 1866.
6. *VR*, p. 123.
7. *Ibid.*, p. 115-116.
8. Eugène DELACROIX, *Journal 1822-1863*, éd. André Joubin, Paris, Plon, « Les Mémoires », 1980, p. 318.
9. *VR*, p. 109.
10. *Ibid.*, p. 326.
11. Voir « [...] un azur boréal, polaire pour ainsi dire, avec des nuances de lait, d'opale, d'acier, dont notre ciel ne donne aucune idée ; une clarté pure, blanche, sidérale, ne paraissant pas venir du soleil, et telle qu'on en imagine lorsque le rêve nous transporte dans une autre planète » (*ibid.*, p. 78). Comme nous le lisons dans les notes de l'éditeur scientifique, « la description des jours polaires est un lieu commun des livres français dont l'action se passe à Saint-Petersbourg » (*ibid.*, p. 433-434).
12. La dimension féérique est bien présente dans ces descriptions des paysages enneigés russes, comme le montre aussi l'extrait suivant : « Ces cubes transparents, selon que le jour les traverse, prennent des teintes prismatiques étranges et revêtent toutes les couleurs du spectre solaire ; dans certains endroits où ils sont entassés on croirait à l'écroulement d'un palais de fée, surtout le soir quand le soleil se couche [...]. Figurez-vous une longue vallée de neige formée par le lit du fleuve, avec des clairs roses, des ombres bleues, parsemée d'énormes diamants jetant des feux comme des girandoles, et aboutissant à une ligne ponceau » (*ibid.*, p. 118).
13. Voir à ce propos les notes de l'éditeur scientifique, *ibid.*, n. 1, p. 458.
14. Voir Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1965, p. 99.
15. *VR*, p. 242.
16. Théophile GAUTIER, *Tableaux de siège : Paris 1870-1871*, Paris, Charpentier, 1871, p. 142.
17. *VR*, p. 101.
18. *Ibid.*, p. 253.
19. *Ibid.*, p. 338.
20. *Ibid.*, 245.
21. Anne GEISLER-SZMULEWICZ, « Le jeu des références dans le *Voyage en Russie* de Théophile Gautier », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 29, 2007, p. 153-154.
22. Voir « [...] nous semblaient appartenir au monde de la lune » (*VR*, p. 239) ; « ce paysage pâle, indéfini, enveloppé de monotone blancheur, qui ressemble à une plaine de lune » (*ibid.*, p. 267).

23. *Ibid.*, p. 233.
24. *Ibid.*, p. 117.
25. YVON LE SCANFF, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Champ Vallon, 2007, p. 147.
26. *VR*, p. 350. Cette citation est la seule tirée de la partie concernant « L'été en Russie », les autres faisant partie de « L'hiver en Russie. Esquisses de voyage ».
27. Théophile GAUTIER, *Les Vacances du lundi*, Seyssel, Champ Vallon, 1994, p. 64-65. Dorénavant *Vdl*.
28. *Ibid.*, p. 52.
29. *Ibid.*, p. 48. Voir aussi p. 85 : « Ce sont des tons d'une légèreté, d'une transparence et d'une fleur à faire paraître boueuse la plus fraîche palette : gris de perle, lilas, fumée de cigare, rose de Chine, violet d'améthyste, azur de turquoise, comme les fonds que met Breughel de Paradis à ses paysages édeniques [...] ». Ou bien, à la page 94, où le poète recourt à la figure périphrastique : « un bleu idéal qui n'est ni le bleu du ciel ni le bleu de l'eau, qui est le bleu de la glace, ton innommé qu'on ne trouve pas sur la palette des peintres » ; ou, finalement, à la page 123 : « quelques paillettes de neige scintillant sur la cime des pics jettent leur note vive à travers cette vapeur lumineuse, et parfois au-dessus de la neige un nuage d'un blanc d'argent semble prolonger la montagne dans le ciel ».
30. *Ibid.*, p. 92.
31. *VR*, p. 99.
32. Comme nous le lisons dans la Notice du *Voyage en Russie*, « l'image qui ressort de ce livre est celle d'un pays *plat*. Il s'agit bien d'une platitude géographique : la Russie est une immense plaine, dont Gautier regrette quelquefois la monotonie, tout en reconnaissant ailleurs que les "paysages horizontaux [...]" sont plus pittoresques qu'on ne pense" (p. 71) » (*VR*, p. 16).
33. *Ibid.*, p. 181.
34. *Vdl*, p. 50.
35. Anne UBERSFELD, *Théophile Gautier*, Paris, Stock, 1992, p. 69. Comme le note Alain Guyot, Gautier « ne fait en cela que renouer avec toute une tradition scientifique en matière d'exploration alpine, qui, de Burnet à Buffon, voyait dans les montagnes les signes irréfutables de la création du monde, voire de la main même du Créateur » (Alain GUYOT, « L'œil et la plume », *L'Alpe*, n° 39, 2007, p. 27).
36. *Vdl*, p. 49.
37. *Ibid.*, p. 48-49.
38. *Ibid.*, p. 47.
39. *Ibidem*. Les descriptions de Gautier abondent en occurrences prétéritives et clichés, typiques de la littérature alpestre. Pour un approfondissement de la question, nous renvoyons à Claude REICHLER, « Science et sublime dans la découverte des Alpes », *Revue de géographie alpine*, n° 82/3, 1994, p. 11-29 ; *La Découverte des Alpes et la question du paysage*, Genève, Georg, 2002. Voir aussi Alain Guyot, « La ville dans la montagne, la montagne comme une ville : analogies architecturales et urbaines dans la représentation des Alpes chez les écrivains voyageurs au XVIII^e et XIX^e siècles », *Revue de géographie alpine*,

n° 87/1, 1999, p. 51-60 ; *Analogie et récit de voyage : voir, mesurer, interpréter le monde*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

40. *Vdl*, p. 49.

41. Voir à ce propos Marta CARAION, *Pour fixer la trace : photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2003, p. 161 et suiv.

42. Voir Alain Guyot, « L'œil et la plume », art. cit., p. 24-29.

43. *Vdl*, p. 45-46.

44. *Ibid.*

45. *Ibid.*, p. 151. Nous soulignons.

46. *VR*, p. 78.

47. *Ibid.*, n. 26, p. 434. Voir à ce propos Françoise COURT-PÉREZ, « De la blancheur du blanc ou du triomphe du Nord dans le *Voyage en Russie* de Théophile Gautier », dans *L'Image du Nord chez Stendhal et les Romantiques*, éd. Kajsa Andersson, Örebro, Humanistica Oerebroensia, 2004, p. 318-330.

48. Voir à ce propos Pierre-Henry FRANGNE, « L'image déhiscente », *Études photographiques*, n° 25, mai 2010, en ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3062>, consulté le 30 octobre 2021.

49. Voir Marcel VOISIN, *Le Soleil et la Nuit. L'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Bruxelles, Éditions de l'Université libre, 1981.

50. Alain MONTANDON, « Les neiges éblouies de Théophile Gautier », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 5, 1983, p. 1-15.

51. *VR*, p. 124.

52. *Vdl*, p. 49.

53. *Ibidem.*

54. *Ibid.*, p. 64-65.

55. *Ibid.*, p. 150.

56. Voir par exemple *ibid.*, p. 48-49, 104.

57. *VR*, p. 321.

58. *Vdl*, p. 73.

59. *Ibid.*, p. 94.

60. *Ibid.*, p. 109.

61. *VR*, p. 233.

62. *Vdl*, p. 157.

63. Voir à ce propos Alain MONTANDON, « Reflets nordiques dans *Spirite* de Théophile Gautier », dans *L'Image du Nord chez Stendhal et les Romantiques*, op. cit., p. 146-156.

64. « Plus l'élément est anti-terrestre, plus la neige s'en approche » (Gilbert DURAND, « Psychanalyse de la neige », *Mercur de France*, Paris, août 1953, p. 630).

65. « Je suis un fils du soleil, et cependant j'aime la neige. On dirait du marbre de Paros en poudre » (Théophile GAUTIER, lettre à Ernest Feydeau, 19 décembre 1858, *Correspondance générale 1858-1861*, éd. cit., t. VII, 1992, p. 88).

66. Catherine Géry, « La poétique de l'hiver dans *Le Voyage en Russie* et *Spirite* de Théophile Gautier », art. cit., p. 11.

67. *Vdl*, p. 131.

Gautier et les provinces danubiennes, un voyage par le dessin et la peinture

Michaël VOTTERO

La littérature suit la politique ; elle prend le chemin de l'Orient. Les mêmes écrivains qui, il y a trois mois, nouaient et dénouaient les péripéties du roman, se sont précipités sur la Valachie, la Moldavie, la Turquie, l'Imérétie, la Géorgie sans compter la Bessarabie.

Face à cette nouvelle mode, Edmond Texier met en garde ses lecteurs de la *Revue de Paris* contre les fantasmes de certains auteurs qui inventent, plus qu'ils ne décrivent des contrées dans lesquelles ils n'ont pas voyagé :

Cette avalanche de voyages *autour de ma chambre* ne laisse pas de me causer quelques inquiétudes. [...] toutes ces descriptions contradictoires pourront jeter une certaine perturbation dans les esprits ; aussi engageons-nous le public à n'ajouter qu'une fois tempérée au récit de tous ces Bougainvilles sédentaires¹.

- 111

Dans cet article du 1^{er} avril 1854, Texier se fait l'écho d'un engouement des écrivains et des artistes pour de nouvelles régions orientales, parmi lesquelles les provinces danubiennes : la Moldavie et la Valachie. Dans une recherche constante de pittoresque, de paysages et de costumes nouveaux, on assiste, tant en littérature que dans le monde des arts, à une multiplication de sources d'inspiration issues de régions toujours plus lointaines. Il en est ainsi des principautés danubiennes qui, fondées au XIV^e siècle, furent annexées par l'Empire ottoman au cours des XV^e et XVI^e siècles. Il faut attendre 1821 pour voir une première révolution moldo-valaque, puis une seconde en 1848. La vague d'immigration qui s'ensuit contribue à la diffusion de l'imaginaire de la *puszta*, ces vastes étendues sauvages, que la plume du poète Vasile Alecsandri (1821-1890) diffuse dans la société française. La région est également marquée par la guerre de Crimée à laquelle participe la France et dont la presse et les artistes se font l'écho dans une multitude de descriptions². En 1859, la fusion des deux provinces inaugure, enfin, la formation de l'actuelle Roumanie. Théophile Gautier, comme ses contemporains, découvre ces nouvelles régions par les publications et les œuvres qui sont régulièrement

présentées au Salon, notamment celles de Théodore Valerio (1819-1879) dont la quantité et la richesse de précision permettent à l'auteur de rédiger des descriptions qui donnent l'impression qu'il s'y est lui-même rendu.

Les provinces danubiennes

La Moldavie et la Valachie sont découvertes par les artistes français, puis par le grand public, dans la première moitié du XIX^e siècle³. Elles se trouvent à un emplacement stratégique entre la Russie, l'Autriche et l'Empire ottoman. Dès 1837, Auguste Raffet (1804-1860) accompagne Anatole Demidoff en Russie orientale et en Crimée. Le périple est publié avec plusieurs illustrations dès l'année suivante sous le titre de *Voyage dans la Russie méridionale et la Crimée par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie*⁴. Michel Bouquet (1807-1890), autre peintre voyageur, parcourt la Valachie en 1840 et en rapporte de nombreux dessins qui sont gravés par Eugène Cicéri (1813-1890), François-Fortuné Férogio (1805-1888) et Janet-Lange (1815-1872). Les gravures sont publiées en 1843 par la maison Goupil et Vibert sous le titre *Album valaque. Vues et costumes pittoresques de la Valachie*⁵. On retrouve ponctuellement le nom de Michel Bouquet dans l'œuvre et dans la correspondance de Gautier. Il est ainsi mentionné au fil de la description du séraïl de Constantinople en 1852. Gautier remarque une chambre où « deux cadres au pastel, de Michel Bouquet, sont les deux seuls objets d'art qui attirent l'œil dans ces pièces où règne la sévère nudité de l'islam : l'un représente le *Port de Bucharest*, l'autre, une *Vue de Constantinople* prise de la tour de la Jeune-Fille, sans personnages, bien entendu »⁶. Son nom est également présent dans certains « Salons » de Gautier. Un autre artiste est également à mentionner, Charles Doussault (1814-1880), proche du peintre Eugène Devéria⁷, il est l'auteur d'un *Album moldo-valaque* en 1849⁸ et figure lui aussi dans certains « Salons » de Gautier.

À côté des publications et gravures que nous venons de citer, qui font découvrir ces régions aux écrivains, aux artistes et au grand public, c'est au Salon que l'on pouvait voir les paysages rapportés par ces peintres voyageurs. Dès le Salon de 1845, Michel Bouquet expose ainsi une *Vue de la ville de Jassy, capitale de la Moldavie*. À celui de 1848, il présente *Un soir dans les steppes de la Moldo-Valachie*. Le titre est complété dans le livret du Salon par un extrait d'un texte non identifié, intitulé « Mémoires de M. A. B » : « Là, en effet, est une mer de terre, un océan de steppes... C'est là le chemin successivement suivi par chacune des grandes races

conquérantes. »⁹ On voit apparaître là un élément constitutif des paysages des provinces danubiennes qui va grandement intéresser Gautier, celui de ces vastes plaines où l'eau se mêle à la terre. Il voit en effet cette peinture au Salon de 1848 et l'évoque rapidement dans son compte-rendu paru dans *La Presse* du 10 mai 1848 : « Maintenant faisons une petite ou plutôt une grande excursion à travers le monde avec les artistes voyageurs... »¹⁰ Après avoir évoqué les vues de la Méditerranée, il liste plusieurs pays représentés par les peintres avant d'indiquer, au sujet de Michel Bouquet :

Il faut avoir un peu pitié des jambes du pauvre critique, d'autant que nous voilà entraîné en plein vol, par M. Michel Bouquet, dans les interminables steppes de la Moldo-Valachie¹¹.

Il cite également la peinture d'un autre artiste, que nous avons déjà mentionné, Charles Doussault dont il évoque les différentes pérégrinations à travers l'Europe :

M. Doussault, lui, est comme Ulysse, il a vu les villes et les mœurs de beaucoup d'hommes [...] et s'en revient par les bords du Danube, croquant en route l'église de Stravropolis et le marché de Giurgawo¹².

Doussault présente en effet plusieurs aquarelles au Salon de 1848 sous le titre de « Croquis d'un voyage en Orient » avec au milieu d'aquarelles de Damas, du Caire ou de Jérusalem, *Une foire à Giurgawo (bords du Danube)* et *Église de Stavropoleos* (aquarelles présentées dans un même cadre sous le numéro 1311).

Au début des années 1850, les bords du Danube sont à la mode au Salon. Tandis que Jules Laurens (1825-1901) expose les *Bords du Danube* à celui de 1850, Hippolyte Bellangé (1800-1866) et Charles de Tournemine (1812-1872) présentent un sujet identique aux « Salons » de 1852, pour le premier, et de 1855, pour le second. Il est fort probable que Gautier ait alors rencontré Jules Laurens qui revenait d'une mission d'exploration des « contrées qui s'étendent au midi et à l'est de la mer Caspienne », comme l'indique *L'Illustration* du 29 juin 1850¹³. Il a pu évoquer ces provinces avec le peintre, si l'on se réfère à une lettre que lui adresse le peintre Jean-Joseph Bellel (1816-1898), malheureusement non datée, mais située vers 1849, et qui évoque cette possible rencontre :

Je venais vous demander la permission de vous présenter un de mes bons amis, Jules Laurens, qui rapporte de Perse, les plus intéressants dessins que vous puissiez imaginer vous sachant fort curieux et très amateur de belles choses j'ai pensé vous être agréable en vous présentant mon ami, qui se trouvera fort heureux si vous daignez le recevoir¹⁴.

Dans cette découverte des provinces danubiennes par Gautier, avant d'évoquer Valerio, il convient de citer Jean-Léon Gérôme (1824-1904) qui présente à l'Exposition universelle de 1855 une toile qui va marquer l'écrivain et qui est exposée en même temps que les aquarelles de Valerio. Gérôme expose la *Récréation au camp. Souvenir de Moldavie* (San Mateo, collection Terence Garnett) qui remporte alors un vif succès¹⁵. Afin de compléter ses études pour le monumental *Siècle d'Auguste* (Amiens, musée de Picardie), Gérôme avait obtenu, en 1853, un acompte pour se rendre en Russie afin d'étudier les types ethniques destinés à figurer dans son tableau les types barbares de l'Empire romain. Accompagné de l'acteur Edmond François Got, ils changèrent de route et suivirent le cours du Danube en direction de la mer Noire. Arrivés au port de Galatz, en Roumanie, ils durent attendre le bateau une semaine et Gérôme réalisa quelques croquis dans le camp russe. La *Récréation au camp* apparaît comme le premier tableau ethnographique de Gérôme, genre qui fera son succès par la suite. Comme l'indique Charles Timbal,

[v]oilà comment, parti pour dessiner dans l'Ukraine les vassaux de la grande Rome antique, Gérôme y rencontre les acteurs d'une petite page d'histoire contemporaine [...] ouvrant à celui qui avait su les voir pour les pourtraire une nouvelle veine de succès¹⁶.

114 -

On y voit des conscrits russes en train de chanter, de danser et de siffler. La présence d'un garde, le fouet à la main, qu'indique Gautier dans sa description du tableau, participe d'une certaine mélancolie de la scène. Gautier note d'ailleurs au sujet de la lumière de la toile : « On ne saurait imaginer la profonde tristesse de cette toile tenue dans une localité grise, éclairée par une lumière sourde et comme voilée d'ennui¹⁷. » Le paysage et le climat participent de cette mélancolie perçue par Gautier qui décrit la toile en ces termes :

Des tentes de toile blanche, une colline grisâtre sur laquelle tournent sept ou huit moulins à vent aux ailes disposées en roue, un ciel brumeux où un vol de grues dessine son angle aigu, les berges plates du Danube, dont une sentinelle regarde mélancoliquement couler l'eau limoneuse, forment à cette ronde bizarre le fond le plus original¹⁸.

Outre le paysage, ce sont les types qui intéressent Gautier :

Rien n'est plus curieux que ces types Kalmouks ou Tartares, aux nez épatés, aux pommettes saillantes, au crâne rasé, aux moustaches d'albinos, aux petits yeux qui brident les paupières retroussées vers les tempes¹⁹.

Dans cette toile, Gautier félicite Gérôme d'aborder ce genre nouveau qui cherche à immortaliser des types, des costumes et des paysages que

la civilisation tend à faire disparaître, précisant dans sa critique le rôle nouveau qui incombe aux artistes et indiquant que « la peinture, avec sa langue muette, en dit souvent beaucoup plus que les écrivains les plus bavards »²⁰.

Si la toile de Gérôme l'intéresse, c'est toutefois grâce à Théodore Valerio, « le Christophe Colomb des provinces danubiennes »²¹, comme il l'appelle dans son « Salon de 1859 », à ses représentations plus précises de types, de costumes et à leurs discussions amicales, que Gautier peut approfondir la découverte de cet espace intermédiaire entre l'Europe et l'Orient où il ne voyagera pas²². C'est ainsi par le biais de l'art que Gautier se familiarise avec la géographie de ces régions et leurs populations.

Théodore Valerio

Valerio²³ est élève de Nicolas-Toussaint Charlet (1792-1845) qui l'emmène dans certains de ses voyages et lui transmet son art de l'aquarelle. Il devient l'un des grands peintres voyageurs de son temps, on le retrouve en 1842 au Tyrol et en Haute-Bavière ; deux ans plus tard dans le Trièves, à Venise, à Capri et dans le Piémont ; en 1851-1852, il est en Hongrie, chargé d'une mission scientifique et artistique dans les pays danubiens et balkaniques, puis en 1853, il est engagé comme peintre de l'armée turque d'Omer Pacha. Il rapporte de ces deux séjours au bord du Danube près de quatre-vingts aquarelles et une centaine de dessins qu'il publie pour partie en 1854 dans les *Souvenirs de la monarchie autrichienne*. Valerio poursuit la découverte des contrées par les artistes qui l'avaient précédé en immortalisant quelques paysages et en décrivant très précisément les types et les costumes des populations locales. Aux vastes panoramas des premières publications succèdent de véritables portraits des habitants des Carpates et des plaines du Danube. Comme l'indique Gautier,

M. Valerio a comblé cette lacune, et, après un séjour de deux ans, il rapporte toute la Hongrie dans son portefeuille en aquarelles d'une fidélité rare et d'une exécution supérieure²⁴.

Marqué par Humboldt, Valerio souhaite faire œuvre d'ethnographe plus que de paysagiste, il n'a immortalisé en effet que peu de paysages ou de scènes de genre, il doit à Gautier d'avoir su évoquer par sa plume les vastes étendues des bords du Danube.

Gautier s'intéresse à l'album des *Souvenirs de la monarchie autrichienne* dans deux articles du *Moniteur universel* des 11 et 18 mars 1854²⁵, qu'il complète par un article intitulé *Album ethnographique de M. Théodore*

Valerio : les populations des provinces danubiennes en 1854 (7 mai 1855)²⁶. L'ensemble de ces textes consacrés à Valerio reparaitra dans le tome II des *Beaux-Arts en Europe* en 1856²⁷, puis en 1877 dans le tome I de *L'Orient*²⁸. Théophile Gautier, qui avait ponctuellement vu des évocations de la région, découvre avec l'œuvre de Valerio « des régions presque aussi vierges que les forêts d'Amérique »²⁹. C'est à travers les illustrations et les récits du peintre qu'il voyage dans ces contrées lointaines, comme il l'indique lui-même dans son évocation des populations des provinces danubiennes en 1854 :

Pendant que nous examinons ce riche album, l'artiste nous racontait son voyage à mesure que se présentaient les types des pays qu'il avait parcourus, et, de ces nettes et vives remarques, nous allons composer une sorte de texte nécessaire à l'intelligence des figures³⁰.

Cette première rencontre et la probable amitié qui en découle conduisent Valerio à confier le portefeuille qu'il destinait à l'Exposition universelle à Gautier, comme en témoigne sa correspondance³¹. Il lui communique également des notes qui permirent à l'écrivain de rédiger son article du 7 mai 1855³². Gautier, pour renforcer la vérité de ses descriptions, précise que l'artiste les lui a commentées :

116 -

Tout en nous montrant les aquarelles et les croquis de son portefeuille, M. Valerio nous racontait les péripéties de son voyage, entre autres son arrivée à Silistrie³³.

Ce qui intéresse Gautier dans un premier temps, ce sont les paysages qu'il avait déjà pu évoquer à travers la production de Gérôme ou voir dans les toiles de certains peintres voyageurs. Il retrouve chez Valerio la mélancolie qu'il avait perçue dans la toile de Gérôme. Comme une nouvelle ou un roman, l'évocation des œuvres de Valerio débute par la mise en place d'un décor qui plonge le spectateur dans une ambiance, Gautier écrivant que lorsqu'on « a franchi la Theiss sur le pont chancelant, un horizon indéfini se déploie devant les yeux comme un océan immobile »³⁴. Le mélange entre la terre et l'eau semble frapper Gautier, qui le retiendra dans de nombreuses évocations des paysages du Danube :

La plaine s'étend brune et bleuâtre, miroitée de flaques d'eau et de marécages au-dessus desquels tournent des vols d'oiseaux aquatiques ; seule, la silhouette d'un puits, dressant sa poutrelle comme l'antenne d'un mât, se dessine sur le ciel et rompt la monotonie de la ligne droite. Quelques charrettes traînées par des bœufs, des voitures de paysans attelées d'un quadrigé de petits chevaux échevelés et farouches sillonnent les chemins défoncés, profondes ornières creusées dans un sol meuble.

– Là, commence la Hongrie caractéristique où les vieilles mœurs se sont le mieux conservées, où le sang a subi le moins de mélange. – Le steppe, comme la pampa d'Amérique, comme le desoblado d'Espagne, comme le désert d'Afrique ou d'Asie, sert d'asile à des populations pastorales qui vivent, libres et vagabondes, loin des villes, des villages et de toute agglomération humaine³⁵.

Comme il le fait très souvent, lorsqu'il décrit des contrées lointaines, Gautier légitime son rôle de critique en évoquant des pays qu'il a visités, comme ici l'Espagne et le désert d'Afrique. Il compare en effet ces vastes étendues à celle du désert :

Dans l'été les mirages du Sahara se reproduisent sur ces vagues espaces, et le voyageur s' imagine côtoyer des lacs, des oasis, qui se reculent et s'envolent lorsqu'on avance. – [...]. Ce pays étrange comme un rêve, est resserré entre la Theiss, la Koros, la Maros et le Danube³⁶.

Tout en évoquant les mirages, le rêve, Gautier se doit de préciser la localisation géographique des contrées immortalisées par Valerio. Comme certains auteurs l'ont noté, Gautier s'inspire largement des notes de Valerio pour rédiger ses articles. On peut par exemple citer le passage sur les chevaux sauvages de la *puszta*. Tandis que Valerio écrit dans ses notes, à propos des cavaliers : « Leurs petits chevaux à crins échevelés, à l'aspect sauvage étaient caparaçonnés de tapisserie en lambeaux, de longues franges usées qui laissaient à peine entrevoir les jambes du cheval »³⁷, Gautier indique dans son article les cavaliers et « leurs petits chevaux à la crinière pendante, à la mine farouche, [qui] étaient caparaçonnés de vieilles tapisseries dont les lambeaux effilés et effrangés traînaient presque jusqu'à terre, en sorte qu'on voyait à peine les jambes de l'animal »³⁸. Gautier adapte le texte de Valerio.

Il est intéressant de noter qu'en 1858, dans la série d'articles de *L'Artiste* intitulée « Essais ethnographique sur les populations hongroises »³⁹, Valerio reprend les principales caractéristiques du paysage des plaines danubiennes mises en place par Gautier, comme si l'auteur avait su décrire avec précision les sensations du peintre voyageur. Il évoque ainsi les plaines danubiennes :

Horizon grandiose comme la mer, formant comme elle une ligne unie, dont rien ne vient déranger la monotonie que la silhouette mélancolique de quelque puits se découpant sur le ciel⁴⁰.

Il est probable que Gautier retrouve dans les paysages des plaines moldaves certaines immensités sauvages qui l'avaient frappé lors de ses précédents voyages mais également de nouveaux espaces géographiques qui pourraient permettre de renouveler le paysage et plus particulièrement le panorama.

Gautier parsème ses évocations des types immortalisés par Valerio dans ses paysages et, lorsqu'il décrit le *Berger hongrois de la Pusta*, il explique le terme à ses lecteurs tout en se lançant dans une évocation du paysage :

On appelle *Pusta*, en Hongrie, un vaste espace inculte, éloigné de tout bourg et de tout hameau, ou habité par un propriétaire isolé ; c'est un mot slave que les Hongrois ont pris dans leur langue, et qui n'a pas de juste équivalent en français. Des archipels de nuages, laissant déjà tomber la pluie en hachures de leurs flancs grisâtres, roulent pesamment dans un ciel humide et blafard et se mêlent par des lignes violettes à la terre embrumée ; quelques touffes de bruyère, quelques plaques de gazon varient seules ce paysage d'une solitude mélancolique, au milieu duquel s'élève, comme une statue dans un désert, un berger monumental au lourd manteau à manches [...] ⁴¹.

Aux descriptions que Valerio a pu faire à Gautier s'ajoutent celles que le poète réalise des gravures et des peintures, donnant l'impression au lecteur d'être allé dans ces contrées. Les frontières se brouillent entre le réel et l'imaginaire, un imaginaire documenté, comme Sarga Moussa a pu l'indiquer pour le *Voyage en Égypte*, où « la peinture constitue au fond une voie d'accès privilégiée au réel, mais aussi une manière de le reconfigurer imaginativement » ⁴².

118 -

On retrouve les évocations des plaines moldaves dans le Salon de 1859 où Gautier décrit les *Pêcheurs de la Theiss, dans l'intérieur des steppes (Hongrie)* ⁴³. L'auteur renoue avec ses évocations des vastes étendues où l'eau se mêle à la terre, où le ciel se confond avec la plaine :

Quel singulier aspect présentent ces vastes steppes de la Hongrie à demi inondées, d'où surgissent çà et là quelques vieux troncs de saules écimés, quelques toits de roseaux, et ces longues perches à contre-poids se balançant au-dessus des puits ! Le ciel, répété par de nombreuses flaques d'eau, a l'air de se mêler aux terrains, et les nuages gros de pluie qui zèbrent le ciel ressemblent à des langues de terre entourées d'eau. [...] au premier plan, montés sur une barque plate, des pêcheurs, vêtus de leurs pesants manteaux de peau de mouton, jettent leurs filets et leurs lignes, détachant leurs silhouettes brunes de ce fond vague qui fuit et miroite ⁴⁴.

Le brouillage des repères et le mélange des éléments plaît à Gautier. On peut ainsi citer sa description du tableau de *La Mer Morte* que présente Léon Belly (1827-1877) au Salon de 1866, où il souligne l'étrangeté des lieux, comme il l'avait fait pour les paysages du Danube :

Cela est étrange comme un rêve, exact comme un plan topographique, et, malgré la présence de l'eau, d'une aridité à faire paraître l'enfer humide et plein de fraîcheur ⁴⁵.

Ces atmosphères mystérieuses et mélancoliques, l'humidité qui se dégage de ces plaines moldaves, se retrouvent sous la plume d'autres auteurs, et

Maxime Du Camp de noter à son tour devant les *Pêcheurs de la Theiss* « ce paysage humide et plat [...] c'est d'une mélancolie saisissante qui cependant n'ôte rien à la haute tournure des personnages »⁴⁶. Outre les paysages, ce sont en effet les populations qui font la richesse de la production de Valerio, qui souhaite faire œuvre d'ethnographe, des types qui intéressent Gautier et renforcent sa connaissance de la Moldavie et de la Valachie. Gautier souligne l'intérêt des œuvres de Valerio par le fait que le peintre a vécu avec les populations qu'il a immortalisées par le dessin, l'aquarelle ou la peinture :

Plus d'une fois, il s'est assis près d'eux sur la bruyère, prenant part à leur feu, à leur repas, dessinant leurs belles filles aux longs yeux cerclés de bistre [...] ; il a vécu de leur vie à la belle étoile, et suivi leur chariot de migration [...]⁴⁷.

Les figures de tziganes, notamment, ont contribué au succès de l'œuvre de Valerio. Il apparaît pour Gautier comme le pendant pictural des poèmes du Hongrois Nicolas Lenau (1802-1850), célèbre pour « Le cabaret dans la steppe » ou « Les trois tziganes »⁴⁸. Comme le rappelle Gautier, les dessins de Valerio sont divisés en cinq groupes : les populations hongroises de la plaine ; les races slaves et hongroises des Carpates ; les tribus tziganes ; les populations slaves des frontières militaires et de Bosnie ; les populations valaques des frontières de Transylvanie. Cette galerie de types remporte un vif succès à l'Exposition universelle de 1855 et pour Gautier on y découvre

toutes les nuances possibles de l'épiderme humain, à partir du blanc olivâtre jusqu'au noir le plus sombre, en passant par le brun, le hâlé, le jaune, le cuivré⁴⁹...

Les aquarelles de Valerio sont très précises et, comme l'a noté Christine Peltre⁵⁰, on y reconnaît un « intérêt pour l'observation clinique »⁵¹. Outre les diverses populations immortalisées par Valerio, ce sont les tziganes qui retiennent l'attention de Gautier qui, comme à l'accoutumée, indique à ses lecteurs qu'il en a vu lors de ses voyages :

Ces tziganes des Carpates et de la Hongrie, nous les avons vus au barrio de Triana de Séville, à l'Albaycin de Cordoue, au potro de Cordoue, à la playa de San Lucar, avec le même teint de cuir tanné, les mêmes cheveux bleus, les mêmes yeux d'aigle, les mêmes haillons pittoresques⁵².

Cet intérêt de Gautier pour les populations immortalisées par Valerio, particulièrement les tziganes et leur idéal de liberté, se retrouve dans sa collection personnelle où l'on comptabilise huit œuvres de l'artiste, dont une peinture intitulée *Tsigane* (n° 96), et deux aquarelles figurant une *Tsigane, diseuse de bonne aventure* (n° 171) et des *Musiciens tziganes* (n° 173)⁵³. Outre ces œuvres originales, il convient de noter que Gautier

possédait également la série des eaux-fortes du peintre⁵⁴. De sa rencontre avec Valerio, de son intérêt pour les provinces danubiennes, leurs paysages et le pittoresque de ses populations, découle la création d'un ballet en 1858.

Yanko le bandit

Marqué par les aquarelles et les récits de Valerio, Gautier s'en inspire pour *Yanko le bandit*, ballet en deux actes, présenté le 22 mai 1858 au théâtre de la Porte Saint-Martin. Comme l'indique la réclame envoyée par Gautier à Henry Rouy, gérant de *La Presse*, le 19 avril 1858, Valerio est associé à la réalisation du ballet dont il dessine les costumes :

Yanko-le-Bandit, ballet en deux actes de Mr Théophile Gautier destiné à accompagner au théâtre de la Porte Saint-Martin le drame si pathétique et si éclatant de Félicien Mallefille, *Les Mères repenties*, sera donné aujourd'hui 22 avril. [...] M. Valerio, le peintre touriste à qui l'on doit la connaissance des tribus si étrangement pittoresques du Danube, a dessiné les costumes de ce tableau chorégraphique et les a fait exécuter sous nos yeux⁵⁵.

120 - Comme a pu le rappeler François Brunet, les aquarelles et les dessins de Valerio sont les principaux « fournisseurs de couleur locale »⁵⁶ pour Gautier et les costumes associés aux danses hongroises contribuent au succès du spectacle. Tandis que l'acte I se déroule dans le cabaret sur la bruyère, écho du poème de Lenau, l'acte II se situe en extérieur dans la *puszta*, décrite en ces termes dans le livret :

On nomme ainsi des plaines coupées de marais et de flaques d'eau qui s'étendent à perte de vue dans les contrées que traverse la Theiss et le bas Danube. Quelques cimes de vieux saules, quelques perches de puits, semblables à des antennes de navire, rompent seules l'uniformité horizontale du paysage. C'est là qu'errent les troupeaux et que rampent les tsiganes⁵⁷.

La description se retrouve presque textuellement dans celle des *Pêcheurs de la Theiss* du Salon de 1859. Les décors s'inspirent des paysages des plaines danubiennes, comme s'en fait l'écho Aurélien Scholl dans sa « causerie théâtrale » publiée dans *L'Artiste* :

Le décor du deuxième acte nous transporte dans la pasta [sic], plaines immenses coupées de marais et de flaques d'eau. L'uniformité poétiquement désolée des contrées du bas Danube a été bien comprise et bien rendue par le décorateur. C'est là que les troupeaux vagabondent, c'est là que campent les Tsiganes⁵⁸.

Le compte rendu du *Moniteur universel* évoque également ce paysage :

Le dernier décor, qui représente une vaste plaine, coupée de marais et de flaques d'eau à perte de vue et ombragée, sur le premier plan, de vieux saules et d'ormes rabougris, forme un paysage d'un beau caractère et d'un grand effet⁵⁹.

Ce ballet marque dans la carrière de Gautier l'apogée de l'inspiration danubienne qui tend à diminuer après 1860.

Après Valerio

Si Gautier délaisse les provinces danubiennes après cette date, aucun artiste ne venant à ses yeux remplacer Valerio dans leur évocation, l'intérêt des peintres pour ces régions se poursuit toutefois au Salon entre Français à la recherche de pittoresque et Roumains souhaitant glorifier leur nouveau pays. Le peintre animalier Adolphe Schreyer (1828-1899) se passionne ainsi pour les chevaux de Valachie, avec *Chevaux de poste en Valachie* au Salon de 1863, *Un haras en Valachie* à celui de 1867 ou *Temps d'hiver en Valachie* au Salon de 1869, que Gautier décrit dans sa critique :

Un temps d'hiver en Valachie représente un chariot attelé de quatre ou six chevaux, tout hérissés de glaçons, qui ne peuvent plus avancer, car ils ont de la neige jusqu'aux jarrets et la voiture jusqu'à l'essieu [...]. Nous n'avons pas besoin de dire avec quelle poésie mélancolique et sauvage M. Schreyer a rendu cet effet⁶⁰.

On retrouve la mélancolie que Gautier avait perçue de la Valachie dans les œuvres de Valerio. Gautier appréciait l'art de Schreyer dont il conservait dans sa collection une peinture, *La Tourmente* (n° 91). Chez les peintres roumains on peut citer, dès 1857, Théodore Aman (1831-1891), qui expose au Salon une *Bohémienne de Valachie*, puis, en 1869, Nicolae Grigorescu (1838-1907) qui présente un *Campement de bohémiens en Roumanie*.

Ainsi, découvertes par le biais de quelques gravures et peintures, les provinces danubiennes s'imposent-elles dans les écrits de Gautier pendant quelques années, autour de la production de Théodore Valerio notamment. Ses écrits participent au succès des œuvres du peintre, le *Moniteur universel* rappelant notamment à ses lecteurs

l'album de dessins recueilli dans ces provinces par un artiste de talent, M. Valerio, et que la plume ingénieusement descriptive de M. Théophile Gautier [leur] a fait connaître⁶¹.

Les textes de Gautier publiés à nouveau en 1856, puis en 1877, deviennent les meilleurs ambassadeurs pour les créations de Valerio et sont régulièrement repris. Aussi, lorsqu'en 1864, paraît un nouveau recueil de gravures de Valerio, *Le Courrier artistique* précise-t-il à ses lecteurs :

Nous nous proposons, en effet, d'y laisser souvent la parole à M. Théophile Gautier qui, le premier, initia le public à l'œuvre de M. Valerio, révélant ainsi, comme c'est son habitude, un artiste de plus pour la pléiade de nos célébrités actuelles⁶².

Gautier décrit les paysages et les populations des contrées visitées par Valerio comme s'il s'y était rendu, la précision de certains de ses textes donnant l'impression au lecteur qu'ils ont été rédigés d'après nature. Il doit ce réalisme aux œuvres de Valerio, aux discussions avec le peintre et à ses notes. Il ne cache pas ses sources et rappelle à plusieurs reprises dans ses textes que sa découverte des provinces danubiennes découle des récits que Valerio a pu lui en faire. Il le rappelle d'ailleurs dans son « Salon de 1863 » lorsqu'il évoque les envois du peintre en indiquant à ses lecteurs :

On n'a pas oublié les aquarelles de M. Valerio, qui joignaient à la fermeté du dessin et à l'éclat de la couleur la rigoureuse conscience de l'ethnographe. Nous leur devons de connaître mieux que si nous y avions voyagé nous-mêmes, ce monde pittoresque si divers d'aspect, d'origine et de race, qui s'agite obscurément sur les confins de l'Autriche et de la Turquie, ou vers les bouches du Danube⁶³.

Comme les Bougainville sédentaires décriés par Texier⁶⁴, mais avec un plus grand succès, l'imaginaire de Gautier, issu des poèmes de Lenau ou des gravures des années 1840, se mêle aux images rapportées par Valerio et aux récits de ce dernier pour faire revivre par la plume les paysages des plaines danubiennes, cet espace intermédiaire, cet entre-deux aux vastes plaines mystérieuses où les repères se brouillent, l'eau se mêlant au ciel et à la terre.

122 -

NOTES

1. Edmond TEXIER, « Revue du monde », *Revue de Paris*, 1^{er} avril 1854, t. XXI, p. 640.
2. Sur les représentations du conflit dans la peinture du Second Empire nous renvoyons à notre article « Autour d'Isidore Pils et des peintres de l'Alma, la peinture au service de Napoléon III », *La Politique extérieure de Napoléon III*, Gabriel LÉANCA (dir.), Paris, L'Harmattan, 2011, p. 197-212.
3. Nous renvoyons, pour une étude du contexte de redécouverte des provinces danubiennes, au catalogue de l'exposition *Napoléon III et les principautés roumaines*, Compiègne, Musée du château, 2009.
4. *Voyage dans la Russie méridionale et la Crimée par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie exécuté en 1837, sous la direction de M. Anatole de Demidoff; par M. de Sainson, Le Play, Huot, Leveille, Raffet, Rousseau, de Nordman et Du Ponceau*, Paris, Ernest Bourdin, 1838-1848.

5. *Album valaque. Vues et costumes pittoresques de la Valachie dessinés d'après nature par Michel Bouquet et lithographiés par Eug. Cicéri, Férogio et M. Bouquet*, Paris, Goupil et Vibert, 1843.
6. Théophile GAUTIER, *Constantinople* [1853], éd. Sarga MOUSSA, Paris, La Boîte à Documents, 1990, p. 250.
7. Théophile Gautier, *Correspondance générale*, éd. Claudine LACOSTE-VEYSSEYRE, Genève/Paris, Droz, t. IV, 1989, p. 234.
8. Charles DOUSSAULT, *Album moldo-valaque ou guide politique et pittoresque à travers les principautés du Danube*, Paris, Aux bureaux de l'Illustration, 1848.
9. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au musée national du Louvre, le 15 mars 1848*, Paris, Vinchon, 1848, p. 43.
10. Théophile Gautier, « Salon de 1848. Quatorzième article », *La Presse*, 10 mai 1848, p. 1.
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. *L'Illustration*, 29 juin 1850, t. XVI, p. 73, cité dans Théophile Gautier, *Correspondance générale*, éd. cit., t. IV, p. 85.
14. *Ibid.*, p. 84-85.
15. Sur la *Récréation au camp, souvenir de Moldavie* de Gérôme, voir Gerald M. ACKERMAN, *Jean-Léon Gérôme*, Paris, ACR édition, 1986 (réédition 2000), p. 40 et 230 ; *Jean-Léon Gérôme*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 2010, p. 196-198.
16. Charles TIMBAL, « Gérôme », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 40, n° 3, 1^{er} septembre 1876, p. 231.
17. Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe* [1856], éd. Marie-Hélène GIRARD, *Œuvres complètes*, VII, 4, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 359.
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*
21. Théophile Gautier, « Exposition de 1859, MM. Bida, Valério, Th. Frère, Thomas, Gauthier, Ziem, E. Giraud, Antoine Dumas, Zo, Dauzats », *Le Moniteur universel*, 11 juin 1859, p. 1.
22. Sur Gautier et Valerio, voir l'article de M. IBROVAC, « Théodore Valério et Théophile Gautier, peintres de nos types nationaux », *Narodna Starina*, n° 35, 1935.
23. Sur Valerio, voir Marie-Madeleine AUBRUN, *Th. Valerio 1819-1879*, Paris, Galerie Pierre Gaubert, 1980 ; Christine PELTRE, « Le voyage en Hongrie de Théodore Valerio (1819-1879) », *Le Pays Lorrain*, n° 2, 1986, p. 81-87.
24. Théophile Gautier, « Album ethnographique de la monarchie autrichienne, par M. Th. Valerio », *Le Moniteur universel*, 11 et 18 mars 1854, p. 1.
25. *Ibid.*

26. Théophile Gautier, « Album ethnographique de M. Théodore Valerio. Les populations des provinces danubiennes en 1854 », *Le Moniteur universel*, 7 mai 1855, p. 3-4.
27. *Id.*, *Les Beaux-Arts en Europe*, Paris, Michel Lévy, 1856, t. II, p. 287-315.
28. *Id.*, *L'Orient*, Paris, Charpentier, 1882, t. I, p. 21-68.
29. *Id.*, *Les Beaux-Arts en Europe, op. cit.*, t. II, p. 287.
30. *Id.*, « Album ethnographique de la monarchie autrichienne, par M. Th. Valerio », *Le Moniteur universel*, 11 mars 1854, p. 1.
31. *Id.*, *Correspondance générale*, éd. cit., t. VI, 1991, p. 147-152.
32. *Id.*, « Album ethnographique de M. Théodore Valerio », art. cit., p. 3-4.
33. *Ibid.*, p. 3.
34. *Id.*, « Album ethnographique de la monarchie autrichienne », art. cit., p. 1.
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*
37. *Id.*, *Correspondance générale*, éd. cit., t. VI, p. 148.
38. *Id.*, « Album ethnographique de M. Théodore Valerio », art. cit., p. 4.
39. Théodore VALERIO, « Essai ethnographique sur les populations hongroises », *L'Artiste*, 1858, t. IV, p. 214-220, 235-239, 249-251.
40. *Ibid.*, p. 217.
41. Théophile Gautier, « Album ethnographique de la monarchie autrichienne », art. cit., p. 1.
42. Sarga MOUSSA, « La double vue. Sur le voyage en Égypte (1869) de Théophile Gautier », *Le Temps des médias*, 2007/1, n° 8, p. 34.
43. Le tableau a été vendu à l'Hôtel Drouot à Paris en décembre 2018.
44. Théophile Gautier, « Exposition de 1859 », art. cit., p. 1.
45. *Id.*, « Salon de 1866 », *Le Moniteur universel*, 17 juillet 1866, p. 1.
46. Maxime DU CAMP, *Le Salon de 1859*, Paris, Librairie nouvelle, 1859, p. 138.
47. Théophile Gautier, « Salon de 1857, XI », *L'Artiste*, 1^{er} janvier 1857, p. 362.
48. Le poète est cité dans *Constantinople*, chap. XXVIII, [1853], éd. cit., p. 293.
49. Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe, op. cit.*, t. II, p. 305.
50. Christine PELTRE, « Les "géographies" de l'art : physionomies, races et mythes dans la peinture "ethnographique" », *Romantisme*, n° 130, 2005, p. 67-79.
51. *Ibid.*, p. 75.
52. Théophile Gautier, « Album ethnographique de la monarchie autrichienne », art. cit., p. 1.
53. *Collection de Théophile Gautier, Tableaux, aquarelles, dessins, gravures, eaux-fortes, lithographies, photographies, etc., bronzes et objets d'art*, catalogue de la vente, Paris, Hôtel Drouot, 14, 15 et 16 janvier 1873, p. 39-40.
54. *Ibid.*, p. 51.

55. Théophile Gautier, *Correspondance générale*, éd. cit., t. VII, 1992, p. 37-38.
56. François BRUNET, *Théophile Gautier et la danse*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 282.
57. Théophile Gautier, « Yanko le bandit », *Théâtre*, Paris, Charpentier, 1882, p. 355.
58. Aurélien SCHOLL, « Causerie théâtrale », *L'Artiste*, t. III, 1858, p. 301.
59. A. de ROVRAY, « Revue musicale », *Le Moniteur universel*, 25 avril 1858, p. 1.
60. Théophile Gautier, « Salon de 1869. Peinture XV », *Journal officiel de l'Empire français*, 28 juin 1869, p. 2.
61. *Id.*, « Variétés. Provinces danubiennes et roumaines, par MM. Chopin et Ubcini », *Le Moniteur universel*, 30 novembre 1856, p. 3.
62. P.-C. PARENT, « Œuvres et voyages de M. Théodore Valério », *Le Courrier artistique*, n° 11, 14 août 1864, p. 43-44.
63. Théophile Gautier, « Salon de 1863 – IX », *Le Moniteur universel*, 17 juillet 1863, p. 1.
64. Edmond Texier, *op. cit.*, p. 640.

Architecture magique de la parole théâtrale : *La Femme de Diomède*, entre Paris et Pompéi

Clara DEBARD

« [L]a forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel », écrit Baudelaire dans *Le Cygne*¹. De 1854 à 1872, Théophile Gautier a inscrit ce paradoxe dans sa vie et dans son œuvre, en accompagnant un rêve immobilier du prince Napoléon-Jérôme Bonaparte, frère de la princesse Mathilde, fils cadet de Jérôme, le plus jeune frère de Napoléon I^{er}, et cousin germain de Napoléon III.

De la villa de Diomède à l'hôtel du prince Napoléon

Quelques années seulement après la parution de la nouvelle *Arria Marcella* (1852), Gautier a vu la Ville des Morts ressusciter, non par la magie des mots, mais par celle de l'architecture. Sur le large lopin de terre qui, entre l'avenue Montaigne et la rue Jean Goujon, dans le VIII^e arrondissement, avait été attribué aux stands chinois lors de l'Exposition universelle de 1855 dont le prince Napoléon-Jérôme était le président, a été édifiée une demeure « à la pompéienne », à l'emplacement des numéros 16 à 18. Cette maison moderne était inspirée de la ruine de Pompéi la plus célèbre et la plus visitée au XIX^e siècle, découverte en 1771 : la villa de Diomède, qui est précisément celle où se déroule l'action de la nouvelle de Gautier². Cette *domus* est connue pour ses larges dimensions et sa déclivité, utilisée dans la narration, lorsque les personnages « descend[ent] à l'étage inférieur, car le sol est beaucoup plus bas du côté du jardin que du côté de la voie des Tombeaux »³. Cette caractéristique n'est pas celle de la villa parisienne, qui n'a pas de cryptoportique, même si les architectes ont relevé le défi d'adapter le bâtiment à l'oblique de la rue Jean Goujon, ce qui rend le plan au sol relativement comparable à celui de la demeure antique.

Les travaux s'étendent de 1854 à 1860 et le concepteur, en relai de Jacques-Ignace Hittorff, est Alfred-Nicolas Normand, qui a remporté le

- 127

grand prix de Rome en 1846, séjourné à la Villa Médicis jusqu'en 1851 et, de retour à Paris, a été nommé inspecteur des travaux de la ville de Paris. La commande du prince Napoléon-Jérôme est sa première œuvre, suite à quoi il réalise des résidences particulières puis des prisons. Alain Guyot a mis en évidence que Théophile Gautier, passionné d'urbanisme et d'architecture, n'aimait pas les réalisations néo-classiques, qu'il jugeait insipides, particulièrement les « monuments grecs malades » de l'Angleterre, mais rêvait un Paris utopique où pourraient coexister des « échantillons » de chaque architecture du passé, dont les « grecque et romaine »⁴. Est-ce dans cet état d'esprit qu'il a suscité, relayé ou accompagné les projets du prince Napoléon, en tant qu'ami ou avec un rôle officiel, encore inconnu ? La conception architecturale et l'aménagement décoratif de sa maison néo-grecque ont reposé sur une abondante documentation, comportant des dessins, des photographies et des relevés faits en Italie qui ont nourri les projets élaborés pour la demeure parisienne. Il s'est agi entre autres de reprendre les éléments de réussite de la villa de Diomède : sa grande taille, l'ingéniosité de sa disposition, la variété et le luxe des pièces – avec une *bibliotheca* ou salle des livres, une *pinacotheca* ou musée de tableaux⁵ – l'harmonieux agencement des colonnes et la luminosité de l'*atrium*, la richesse coloriste d'ornementation des murs et des sols et le doublement de la surface d'habitation avec un grand jardin et des thermes.

Les situations des deux maisons sont en revanche diamétralement opposées, l'une suburbaine, l'autre sise au cœur de Paris, ce qui y rend extrêmement étonnant le surgissement de la façade pompéienne :

Une grille légère entrecoupée de piliers trace la ligne de démarcation entre la voie moderne et la maison antique, qui vous apparaît comme une vision d'un monde disparu, avec son aspect noble, simple et sévère⁶.

La villa du Prince a aussi pour but de réunir ses collections et d'abriter un cabinet de travail. Les chambres sont des zones d'habitation modernes, avec cheminées ; des serres et des verrières sont conçues comme des zones intermédiaires entre l'intérieur et l'extérieur. Le mobilier copié de l'antique voisine avec des éléments plus contemporains et l'abondante statuaire célèbrent la famille des Bonaparte, avec les « bustes du roi de Rome, de la reine Hortense, du prince Jérôme fils, de Louis-Napoléon et de Louis fils⁷ ». Une sculpture de Napoléon I^{er} en marbre blanc, par Eugène Guillaume, est le fleuron de l'*atrium*. L'oncle du prince Napoléon, que ce dernier idolâtre depuis l'enfance, est représenté grandeur nature, aminci, en toge, tel un empereur romain, la tête laurée, tenant le *Code civil*, un aigle enchaîné à ses pieds. Il est placé sur un haut socle faisant

office de fontaine pour remplir l'*impluvium* car, à la différence de ceux des maisons antiques, le plafond de l'*atrium* a été couvert d'une verrière, en raison du climat.

Par toutes ces caractéristiques, la villa parisienne dépasse le cadre d'une simple copie de la *domus* pompéienne. Elle amalgame d'ailleurs d'autres inspirations : en témoigne une mosaïque représentant un chien enchaîné, ornée de l'inscription *Cave canem*, reprise à la villa du Poète tragique. « Rêve d'art total⁸ », l'ouvrage est innovant, puisque, pour la première fois dans l'histoire de l'architecture française, l'anastylose s'applique à une maison conçue dans son intégralité. Gautier donne une notice enthousiaste de quatre pages dans *L'Artiste* en 1857, alors que la maison n'est pas encore achevée. Il ouvre sa présentation de manière très personnelle, rappelant quelle source d'inspiration a été pour lui Pompéi, dont il voit le prototype pour tous :

Il est un rêve que fait naître chez tout artiste un voyage à Pompéi, cette ville qu'une mort soudaine a préservée de la lente destruction des siècles et qu'on a retrouvée intacte dans son linceul de cendres, comme une momie égyptienne, grâce au Vésuve, ce terrible embaumeur ; en parcourant ces rues qui gardent encore l'empreinte des chars, on les repeuple de leurs passants antiques ; en visitant ces maisons que la vie semble avoir abandonnée [*sic*] hier et auxquelles il ne manque guère qu'une toiture, on les restaure en idée, on y loge sa fantaisie, et l'on se dit malgré soi : là je mettrais mon lit, ici ma bibliothèque, là mes tableaux, plus loin mes fleurs rares ; puis l'on reprend le chemin de Naples ; et l'on oublie ce désir rétrospectif qui va où vont toutes les chimères⁹.

- 129

Trait d'union avec *Arria Marcella*, dont il poursuit et approfondit en quelque sorte les approches archéologiques, en allant plus loin dans le désir d'expérimenter les éléments d'une vie quotidienne à l'antique, au mépris de toute distorsion temporelle, l'article est une matrice réflexive dont l'enjeu est essentiel.

Du théâtre à la bibliothèque ; de la fille à la femme de Diomède

La Femme de Diomède en est le volet théâtral. Prologue offert aux invités de l'inauguration de la villa pompéienne, publié en 1863, il est comme la concrétisation du programme esquissé dans *L'Artiste* :

Quand on pénètre dans le vestibule intérieur, il semble que l'aiguille des siècles ait rebroussé tout d'un coup de deux mille ans sur le cadran de l'éternité, et vous vous attendez à voir un hôte en toge, parlant latin ou grec, venir au-devant de vous, et l'on cherche involontairement à se rappeler quelque tour cicéronien, quelque phrase athénienne pour ne pas rester court¹⁰.

Dans un *Prologue* de cent trente-deux alexandrins, Théophile Gautier ressuscite le personnage qu'il a créé en 1852 : Arria Marcella, couchée dans un sommeil léthargique sur un lit de repos, s'éveille, tout étonnée de se trouver à Paris en 1860 dans une demeure pompéienne, puis s'adresse à elle-même et aux spectateurs qui la contemplant. La situation inverse celle de la nouvelle : le Parisien Octave se rendait à Pompéi ; la Pompéienne Arria se réveille à Paris... C'est en pleine cohérence avec le personnage fictionnel antérieur, amateur de théâtre, que la nouvelle Arria annonce triomphalement :

L'Odéon de Pompéi, relevé de sa chute,
Représente « un Prologue » et « le Joueur de flûte »¹¹.

Un écho géographique est créé avec la nouvelle où, sitôt rencontré, Rufus Holconius entraînait Octavien au « petit théâtre comique »¹², c'est-à-dire à l'Odéon, assister à une représentation de *Casina* de Plaute. La fête d'inauguration suit la même trame puisque le spectacle est à la fois dans la salle et devant elle. Si deux pièces sont jouées, la cour impériale est elle aussi en représentation, ainsi qu'en témoignent les reportages de presse qui couvrent l'événement¹³. Dès qu'elle ouvre les yeux, la nouvelle Arria commence par confronter les deux villes :

130 -

Pompéia vit encore¹⁴ !
[...] Voici l'impluvium ; mais son ciel est moins pur ;
Pompéia n'a pas su conserver son azur¹⁵.

La satire de Paris s'inverse rapidement en éloge :

Je ne me doutais pas qu'une docte imposture
Faisait, pour me tromper, mentir l'architecture ;
Que l'antique était neuf, que j'étais à Paris¹⁶.

La seconde Arria quitte le ton personnel qui l'apparente à son créateur, hanté par la recherche du soleil et du bleu, pour se livrer, éblouie par la société choisie qui l'entoure, aux éloges officiels. Elle met l'édification du palais pompéien au compte de la campagne de rénovation de Paris et de l'essor de la modernité voulu par le Second Empire : « Paris efface Rome¹⁷. » En véritable mondaine, Arria glisse de la description élogieuse du décor à la salutation des souverains. Elle décrypte la statuaire qui l'entourne :

Le réel m'apparaît sous un angle plus juste :
Le marbre était César, – le vivant est Auguste ! –
Ta villa, Diomède, a dans ses murs étroits
Napoléon premier et Napoléon trois¹⁸ !

La rime louangeuse : « juste / Auguste », décernée à Louis-Napoléon, prépare les allusions d'actualité aux campagnes militaires et aux alliances :

Et j'entends au plafond les ailes des Victoires
Qui passent sur la fête avec leurs palmes d'or,
Battre et s'enchevêtrer, en leur rapide essor :
Il en vient de Crimée, il en vient d'Italie,
Et déjà la maison en est toute remplie¹⁹ !

Arria va jusqu'à faire l'éloge du libre-échange : « Les peuples librement échangent leurs trésors²⁰. »

Mais la confusion identitaire domine. Qui est Arria, à supposer, comme le texte y invite, que Diomède soit le propriétaire de la maison ? Le personnage dramatique semble atteint d'amnésie :

Oui... j'étais Arria, – femme de Diomède.
J'habitais un palais pour sa splendeur vanté²¹.
[...] Ce palais, que l'art grec pur et sobre décore,
C'est le mien, et mon pas y marche familier.
Comme un foyer antique il est hospitalier²².

- 131

Une strophe use de prétériton pour faire l'éloge de Clotilde de Savoie, la récente épouse que Napoléon III et sa famille ont donnée au prince Napoléon en vue de faire progresser l'unité italienne, ainsi qu'il a été prévu lors des accords secrets de Plombières avec Camillo Cavour en juillet 1858 :

Pourtant j'aurais voulu, – grande était ma folie, –
Célébrer par un chant cette sœur d'Italie
Que de Sardaigne en France a conduite un hymen,
Où chaque époux tendait un peuple avec sa main ;
Vous dire sa bonté, grâce, parfum et joie
Du palais lumineux où la fête flamboie²³...

Le Prince, qui pensait d'abord inaugurer son palais pompéien pour l'anniversaire de sa première année de mariage, le 30 janvier 1860, avait dû en reporter la date au 14 février, en raison de la mort de Stéphanie

de Bade. La cour impériale était encore en deuil lorsqu'elle assistait aux représentations, d'où le caractère austère et uniforme des tenues restitué par les gravures de presse.

Si la demeure néo-grecque que Napoléon-Jérôme Bonaparte avait souhaité offrir à la tragédienne Rachel était supposée être reconvertie en une résidence secondaire en marge du Palais-Royal, son inauguration coïncide maladroitement avec le second anniversaire de la disparition de la tragédienne, décédée le 3 janvier 1858. De même que la maison de l'avenue Montaigne est un palimpseste architectural de la villa de Diomède, Arria, personnification de Pompéi, n'est-elle pas aussi un avatar de la *dilecta* du Prince, Rachel Félix ? La comédienne était célèbre pour ses rôles classiques ; elle aimait à porter le drapé et les bijoux à l'antique ; ses familiers plaisantaient sur le fait que son patronyme était l'homonyme de l'adjectif latin *felix*, heureux. Elle possédait une « broche italienne, [en] or, pesant 16 grammes, avec masque de théâtre entouré de la devise *Feliciter* »²⁴. Rachel savait que Pompéi avait un faubourg appelé Augustus Felix par les anciens, et par les modernes voie des tombeaux. Elle y connaissait l'existence d'une villa attribuée à une certaine Julia Felix, qui, une première fois fouillée, avait été réenterrée au milieu du XVIII^e siècle, dans la Regio II. Si Octavien trompe sa femme Ellen avec Arria Marcella, le prince Napoléon ne rend-il pas un discret hommage à son ancienne maîtresse lors des fêtes d'inauguration de la villa pompéienne, en toute complicité avec Théophile Gautier ?

132 -

Dans l'écriture de la nouvelle, la nomination du personnage de la jeune fille par Gautier n'est pas rationnelle, puisqu'il utilise l'inscription épigraphique d'un tombeau placé près de la maison de Diomède, désignant nécessairement une personne morte avant l'éruption du Vésuve : « M. ARRIO PRIMOGENI ARRIAE M. F. VIII ARRIAE M. F. DIOMEDES L. SIBI SUIS (à Marcus Arrius l'aîné, à Arria, neuvième fille de Marcus, Diomède, l'affranchi, à Arria, sa fille, à lui et sa famille) »²⁵. Dans le prologue, la femme de Diomède ne peut être qu'une métaphore pour Clotilde de Savoie, apostrophée familièrement au vers 10. Arria se présente à elle comme sa « sœur » spirituelle, ainsi que le propose le vers 115, insistant sur la filiation méditerranéenne entre l'Italie et la Sardaigne. L'audacieuse stratégie d'amadouement ne semble pas avoir réussi car Clotilde de Savoie « n'osait lever les yeux » pendant la représentation ; le froid de février n'aurait pas non plus aidé à rendre la soirée agréable, d'après une chroniqueuse²⁶. Donner la parole à la païenne Arria était-il un choix judicieux, alors que le personnage littéraire, qui

« mène une vie d'amoureuse autonome dans la maison même de son père »²⁷, ressemble bien davantage à la princesse Mathilde et à Rachel qu'à l'ultra-catholique Clotilde de Savoie ?

La peinture de Boulanger²⁸, tout comme la gravure qui en a été tirée²⁹, ne gardent pas tant mémoire de la fête d'inauguration du 14 février 1860 que des moments qui l'entourent. Restée dans la collection personnelle du prince Napoléon et de la princesse Mathilde après avoir été présentée au Salon de 1861, le tableau n'est entré au musée qu'en 1904. Il est un contrepoint à la représentation d'une fête guindée, froide et impersonnelle. Au contraire, la scène de Boulanger est animée. Théophile Gautier occupe la position centrale, au cœur des diagonales ; il converse avec Marie Favart en tenant un rouleau dans la main droite et en agitant les mains. Le chatouement des couleurs vives de la peinture contraste avec les gravures de presse monochromes. Les figures officielles, y compris les deux couples impériaux, sont évacuées, au profit de l'équipe artistique qui a créé le prologue et repris la pièce d'Augier. Le portrait de groupe rend hommage à cinq sociétaires de la Comédie-Française, facilement reconnaissables, de gauche à droite : Joseph-Isidore Samson, Edmond Got, Marie Favart, Madeleine Brohan et Edmond Geffroy. Boulanger privilégie le naturel : Geffroy, allongé sur un *triclinium*, tourne le dos au spectateur ; dans sa pose méditative favorite, Madeleine Brohan pose son index sur son visage. Théophile Gautier et Émile Augier, en drapé antique, ceints de couronnes de laurier, occupent le centre de la composition, l'un debout à l'arrière-plan, l'autre assis au premier.

La toile garde la mémoire des moments passés à recréer un mode de vie à l'antique tout autant que de la soirée et des spectacles. Tandis que les gravures officielles placent les comédiens en drapé à l'arrière-plan dans la pinacothèque, la toile ne craint pas d'exalter la liberté vestimentaire antique, par opposition à « l'affreux habillement moderne »³⁰. La peinture exalte le lieu, fleuron de la maison pompéienne antique comme de la demeure moderne du prince Napoléon :

L'atrium était, comme on sait, le lieu important et visible, le centre orné, et, pour ainsi dire, le salon de l'habitation antique. – Sur cette espèce de cour, dont les patios espagnols ont conservé la disposition [...], s'ouvraient les portes des chambres, assez semblables aux cellules des moines autour d'un cloître. Les anciens, qui vivaient beaucoup en plein air et de la vie générale, n'accordaient que peu de place à l'individualité, et leurs appartements particuliers étaient petits relativement³¹.

Loin d'être le prologue à une nouvelle période faste de la vie du prince Napoléon, qu'aurait pu permettre la mort de Jérôme Bonaparte en

1860³², en ravivant les espérances politiques de succession malgré la naissance du fils de Napoléon III en 1856, la soirée d'inauguration de la villa pompéienne en a sonné le glas. Le dévoilement public de la curiosité architecturale rêvée par Rachel, le Prince et Théophile Gautier inaugure les derniers feux de la vie parisienne et politique du commanditaire, qui se montre de plus en plus favorable dans ses discours publics à un empire libéral et se retire – ou est exilé par Napoléon III – en 1865 dans sa propriété de Prangins au bord du lac Léman, emportant avec lui les rêves de pouvoir de l'aile gauche, anticléricale et démocrate, du mouvement bonapartiste.

Du prologue à l'épilogue ; de la création à la mémoire

De ce rêve architectural et de cette page de la vie mondaine du Second Empire subsistent si peu de traces que les textes de Théophile Gautier n'en prennent que plus d'importance encore. Le travail des variantes, fussent-elle minimales, de *La Femme de Diomède*, et son insertion dans le *Théâtre* puis dans les *Œuvres complètes*, prouvent que le dramaturge, loin de tenir son prologue pour une éphémère œuvre de circonstance, a considéré son legs à la postérité comme nécessaire. Qu'en est-il du texte qu'il introduit ?

134 -

Le Joueur de flûte, comédie en un acte et neuf scènes en vers, représentée pour la première fois à la Comédie-Française le 19 décembre 1850, comporte cinq personnages : Ariobarzane ou Chalcidias, Psaumis, Bomilcar, visiteur carthaginois, Laïs, courtisane et Timas, esclave de Laïs, joués par le personnel de la création, à l'exception de Laïs, rôle tenu à l'origine par Mademoiselle Nathalie. Malgré l'autorité de l'auteur, académicien, dont il s'agissait de la seconde comédie à sujet antique, l'intrigue ne pouvait que déplaire à la « femme de Diomède » : à Corinthe, Psaumis compte profiter de l'absence d'Ariobarzane pour monnayer les charmes de Laïs en vendant un petit joueur de flûte, Chalcidias, mais celui-ci vient de se faire passer pour Ariobarzane afin de vivre une semaine avec Laïs et veut se suicider par dépit amoureux ; Bomilcar fixe à cent talents, toute la fortune de Laïs, le prix du rachat de Chalcidias. Laïs le rachète, même s'il refuse de devoir sa liberté à l'argent de la prostitution, et déchire le papyrus de rachat ; ils s'avouent leur amour et partent, tandis que Bomilcar empoche les bijoux de Laïs. Si Émile Augier était ami du prince Napoléon et de Rachel tout autant qu'en faveur auprès de Napoléon III, le choix de la pièce étonne, tant par son audace, l'homme y étant un esclave qu'on achète, que par le traitement de l'union amoureuse

entre un amant et une courtisane qui se fait payer en bijoux et reste froide à tous, sauf à un « roi captif » à la « tête sans couronne »³³. Était-il possible de ne pas songer à la situation du Prince, voire à son ancien couple illégitime avec Rachel ?

Malgré son coût et son architecture sophistiquée, le palais pompéien a été totalement détruit, ne laissant pas même derrière lui quelques ruines, à la différence des villas qui en avaient été les modèles. Pompéi serait-elle plus solide que Paris, la mémoire de l'Antiquité plus durable que celle du Second Empire ? Quand le Prince s'exile aux bords du lac Léman en 1865 et vend la maison en 1866, elle est acquise en copropriété par les habitués : Arsène Houssaye, le marquis de Quinsonas, le comte de Beauregard et Ferdinand de Lesseps. Elle est reconvertie en musée gréco-romain, puis louée à un entrepreneur de dîners, Ernest Ber. Propriété du comte de Palffy, elle est démolie en 1891 pour édifier l'hôtel du banquier Jules Porgès³⁴. Gautier, qui décède le 23 octobre 1872, a pu croire que la maison, sauvée, subsisterait comme une annexe architecturale improbable à son œuvre littéraire. Dans cet état d'esprit, il a co-écrit avec Arsène Houssaye et Charles Coligny une monographie vendue un franc symbolique. Par une boucle ironique, le novelliste qui s'est inspiré de plusieurs ouvrages viatiques pour écrire *Arria Marcella*, est à son tour devenu l'auteur d'un guide de visite. Dans l'urgence, Théophile Gautier reprend et augmente l'article paru dans *L'Artiste*, qui devient le cœur de l'ouvrage : l'introduction « Voyage au palais »³⁵ et la notice « Histoire de Pompéi »³⁶ encadrent « Le Palais »³⁷, par Théophile Gautier, suivi d'« Études sur le Palais pompéien »³⁸ et « Le Palais musée »³⁹, texte destiné à accompagner le visiteur dans sa déambulation.

Si l'ensemble expose comment le palais du Prince s'enracine, en amont, dans l'archéologie pompéienne et comment, en aval, il est devenu un musée parisien, il établit un curieux dialogue intertextuel. En gardien et familier du lieu, Gautier ne se prive pas de mettre des verbes au passé et d'introduire ici et là un paragraphe nostalgique, ce qui fait du guide de visite une sorte d'inventaire nostalgique, voire inquiet. Ainsi, lorsqu'il commente les changements décoratifs liés au déménagement du Prince, notamment le départ de la sculpture d'Eugène Guillaume, Gautier cite trois strophes d'une poésie d'Arsène Houssaye parue en 1849 dans la *Revue de Paris*, « Panthéisme ». L'insertion débute après la phrase : « au milieu de cet atrium antique, il avait naturellement l'air d'un Olympien ou d'un César divinisé », texte de 1857.

Un beau sphinx a remplacé la statue et semble garder le secret de l'antiquité.
Hier j'étais appuyé contre une colonne de l'atrium, regardant le sphinx :

Rabbin, prophète, oracle, brahme,
Les sibylles de la forêt,
L'eau qui chante, le vent qui brome
Ne m'ont jamais dit le secret.

- Ô sphinx, daigne m'ouvrir ton livre
À la page de la Raison :
C'est dans sa MAISON qu'il faut vivre,
La FENÊTRE sur l'horizon.

La MAISON c'est mon corps. La joie
Y fleurit comme un pampre vert.
La FENÊTRE où le jour flamboie
C'est mon âme – le ciel ouvert⁴⁰.

136 -

Gautier réécrit les vers d'Arsène Houssaye : il place en capitales le mot « maison », remplace « Le sphinx daigne » par « Ô sphinx, daigne » et « Ce sont mes yeux » par « C'est mon âme ». Alludant à la disgrâce du Prince, il ironise sur le remplacement des bustes des Bonaparte par des pots : « Aujourd'hui, autour de l'atrium, il y a des fleurs – la famille universelle⁴¹. » Sent-il la demeure pompéienne menacée, dans un Second Empire qui commence à se détériorer ? Le témoin des derniers jours de l'habitation est l'architecte lui-même, Alfred-Nicolas Normand, formé à la technique du calotype dès 1851 par Maxime Du Camp ; au moment de la destruction en 1891, il fait ses adieux à son œuvre dans une série photographique qu'il date et signe, identifiant une dernière fois chaque pièce. Les travaux de démolition ont alors commencé puisqu'un cliché montre la façade côté bibliothèque déjà effondrée⁴².

« Il n'y a pas seulement qu'un musée [*sic*] à l'hôtel Pompéien, il y a un théâtre », affirme la plaquette du musée⁴³. Les activités théâtrales se sont-elles poursuivies dans la maison pompéienne après son inauguration ? À la fin de l'inventaire des œuvres d'art exposées dans la villa, après la mention d'un « tableau anonyme, représentant la Comédie-Française au temps de Molière, où Molière lui-même est en scène », la liste des pièces programmées a doublé par rapport à celle de 1857 :

Ce n'est pas cette comédie-là qui vous sera donnée à la Maison Romaine. On répète *la Femme de Diomède, le Joueur de flûte, le Moineau de Lesbie et les Danseuses d'Herculanum*.

Le palais Pompéien sera donc la vraie école de l'antiquité pour l'esprit comme pour les yeux⁴⁴.

Comédie en un acte et dix-sept scènes, en alexandrins, par Armand Barthet, secrétaire d'Arsène Houssaye, représentée pour la première fois à la Comédie-Française le 22 mars 1849, *Le Moineau de Lesbie* est une amplification dramatique, d'après la poésie éponyme de Catulle, placée en épigraphe à l'édition du texte⁴⁵. Lesbie a été un rôle-phare de Rachel, qui avait conservé les costumes et les bijoux de la création⁴⁶. L'œuvre, qui comporte huit personnages : Catulle, Pison, Cornelius, Manlius, Dave, Lesbie, Chrysélis, Licinia et des esclaves, ressuscite non Pompéi, mais Rome, « vers le temps de la guerre entre César et Pompée, cinquante ans environ avant l'ère chrétienne »⁴⁷.

Dans la première scène, Catulle annonce à ses amis qu'il renonce aux « faciles amours » et aux « folles orgies »⁴⁸ afin de se marier avec Sexta, fille d'un consul, qui lui « ouvre le chemin des charges de l'État »⁴⁹. Ses amis le plaisantent : « Catulle *imperator* / Verra luire à son front une couronne d'or. / Vite, un char de triomphe⁵⁰ ! » La suite de l'intrigue repose à la fois sur des ressorts comiques – les amis de Catulle souhaitent séduire Lesbie qui les dédaigne – et tragiques – Catulle est mortifié à l'idée de faire ses adieux à une maîtresse qu'il aime encore. Les amis du poète se lamentent : le mariage est « un coupe-gorge intime » ; « rien n'est malheureux comme un bonheur forcé⁵¹ ». À la scène 5, restée seule avec sa servante Chrysélis, Lesbie s'exclame, telle Arria à Paris : « Suis-je éveillée, et n'est-ce point un rêve ? / Ce qu'ils m'ont appris là me frappe comme un glaive... / Se marier ! Catulle⁵² !... » Le dénouement de la pièce est heureux : touché par la douleur de sa maîtresse, qui a perdu le moineau qui symbolisait leur amour, Catulle accepte d'en écrire l'épithaphe et renonce au mariage politique. Le dénouement fait triompher l'amour véritable conjugué au thème du *Carpe diem* : « Et nous, Lesbie, effeuillons à loisir / Les fleurs de la jeunesse et les fleurs du plaisir⁵³. » Qu'elle ait été ou non représentée à la maison pompéienne, la mention de la pièce à la fin de la plaquette publiée en 1866 ne semble pas anodine : l'héritage napoléonien a divisé les cousins germains, tout autant que la rivalité amoureuse auprès de Rachel, rencontrée en Angleterre en 1846⁵⁴. L'intrigue ne pouvait que faire allusion à la situation personnelle et politique du prince Napoléon.

« Les dieux eux-mêmes meurent, / Mais les vers souverains / Demeurent / Plus forts que les airs », répondait Théophile Gautier à Horace dans le poème conclusif d'*Émaux et Camées*, « L'Art ». En rapprochant des lieux aussi évidemment éloignés et curieusement

convergens que Paris et Pompéi, l'histoire a confronté de manière spectaculaire la littérature et l'architecture. À Pompéi, la première Arria revient de l'au-delà pour l'amour d'un mortel. À Paris, la seconde devient l'allégorie même de Pompéia et permet de mettre en abyme deux disparitions : celle de la tragédienne Rachel en 1858, suivie par celle du palais néo-grec lui-même en 1891. La valeur de témoignage qu'a *La Femme de Diomède* est renforcée par la parution de la monographie sur la villa pompéienne à laquelle le prologue est intimement lié. S'y inscrivent en filigrane quelques paragraphes intimes de Théophile Gautier courtisan et artiste mécéné par la gauche bonapartiste à qui le relie l'amour commun de l'Antiquité, tel que l'a immortalisé la peinture de Boulanger dont le titre cite, ce qui est rare dans le domaine des beaux-arts, celui des œuvres littéraires qui ont accompagné un événement. Le spiritualisme matérialiste exposé dans *Arria Marcella* a curieusement trouvé son illustration dans les aléas de l'histoire littéraire, urbaine et politique du XIX^e siècle :

En effet, rien ne meurt, tout existe toujours ; nulle force ne peut anéantir ce qui fut une fois. Toute action, toute parole, toute forme, toute pensée tombée dans l'océan des choses y produit des cercles qui vont s'élargissant jusqu'aux confins de l'éternité⁵⁵.

138 -

NOTES

1. Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 85.
2. Actuellement classée au bout de la Regio VI, à l'emplacement 29.
3. Théophile GAUTIER, *Arria Marcella*, dans *Œuvres complètes, romans, contes et nouvelles*, t. VII, dir. Alain MONTANDON et al., Paris, Honoré Champion, 2018, p. 551.
4. Alain GUYOT, « Écrivain, architecte ou urbaniste ? L'architecture comme passion et comme mode de pensée chez Théophile Gautier », *L'Architecture du texte, l'architecture dans le texte*, Patrizia OPPICI et Susi PIETRI (dir.), Macerata, EUM, coll. « Experimenta », 2018, p. 392 et 399. Citations de *Caprices et zigzags* (Paris, Lecou, 1852, p. 212 et 319).
5. GAUTIER, *Arria Marcella*, éd. cit., p. 551.
6. Théophile GAUTIER, Arsène HOUSSAYE et Charles COLIGNY, *Le Palais pompéien de l'avenue Montaigne : étude sur la maison gréco-romaine*, Paris, Au palais pompéien & librairie internationale, s. d. [1866], p. 11.

7. Théophile GAUTIER, « Une maison de Pompéi, Avenue Montaigne », *L'Artiste*, 29 novembre 1857, p. 196.
8. Stéphane GUÉGAN, « La Princesse et l'agent double », dans *Un soir chez la Princesse Mathilde, une Bonaparte et les arts*, Carole BLUMENFELD et al. (dir.), Milan, Silvana Editoriale, 2019, p. 242.
9. GAUTIER, « Une maison de Pompéi, Avenue Montaigne », art. cit., p. 193.
10. *Idem*.
11. Théophile GAUTIER, *La Femme de Diomède*, dans *Œuvres complètes, théâtre et ballets*, t. III, Claudine Lacoste-Veysseyre et al. (dir.), Paris, Honoré Champion, 2003, vers 125-126, p. 534.
12. GAUTIER, *Arria Marcella*, éd. cit., p. 567.
13. Gravures de Godefroy Durand dans *L'Illustration*, 25 février 1860 : « Fête donnée à l'empereur et à l'impératrice par S.A.I. le Prince Napoléon, dans sa maison pompéienne – LL. MM. se rendant à la pinacothèque, convertie en théâtre antique » et « Représentation devant LL. MM. du *Joueur de flûte*, comédie de M. Émile Augier, par les artistes du théâtre français ».
14. GAUTIER, *La Femme de Diomède*, éd. cit., vers 29, p. 532.
15. *Ibid.*, vers 51-52, p. 532.
16. *Ibid.*, vers 81-83, p. 533.
17. *Ibid.*, vers 102, p. 533.
18. *Ibid.*, vers 85-88, p. 533.
19. *Ibid.*, vers 90-94, p. 533.
20. *Ibid.*, vers 99, p. 533.
21. *Ibid.*, vers 10-11, p. 531.
22. *Ibid.*, vers 30-32, p. 532.
23. *Ibid.*, vers 113-118, p. 534.
24. M^e HAYAUX du TILLY, *Succession de M^{lle} Rachel*, s. l., 1858, p. 32.
25. GAUTIER, *Arria Marcella*, éd. cit., p. 572.
26. Madame Jules BAROCHE, *Le Second Empire, notes et souvenirs, 1855-1871*, Paris, Crès, 1921, p. 579.
27. GAUTIER, *Arria Marcella*, éd. cit., p. 528.
28. Gustave BOULANGER, *Répétition du Joueur de flûte et de La Femme de Diomède chez le prince Napoléon, dans l'atrium de sa maison pompéienne*, huile sur toile, 83 x 130 cm, 1860, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.
29. Auguste LAGUIERMILLE, *Répétition du Joueur de flûte et de La Femme de Nicomède [sic] dans l'Atrium de la Maison de S.A.I. le Prince Napoléon*, d'après Gustave Boulanger, dans *L'Artiste*, s. d.
30. GAUTIER, *Arria Marcella*, éd. cit., p. 532.
31. GAUTIER, HOUSSAYE, COLIGNY, *Le Palais pompéien de l'avenue Montaigne*, op. cit., p. 13-14.

32. C'est précisément en 1860 qu'Hippolyte Flandrin peint le portrait : *Napoléon-Joseph-Charles-Paul Bonaparte, prince Napoléon*, huile sur toile, 117 x 89 cm, Paris, Musée d'Orsay.
33. Émile AUGIER, *Le Joueur de flûte*, dans *Théâtre complet*, t. I, Paris, Calmann Lévy, 1901, p. 438.
34. Audrey GAY-MAZUEL, « Un décor néogrec : la maison pompéienne du prince Napoléon », dans *Spectaculaire Second Empire*, Guy COGEVAL et al. (dir.), p. 156.
35. GAUTIER, HOUSSAYE, COLIGNY, *Le Palais pompéien de l'avenue Montaigne*, op. cit., p. 3-4.
36. *Ibid.*, p. 5-9.
37. *Ibid.*, p. 10-12.
38. *Ibid.*, p. 23-29.
39. *Ibid.*, p. 30-33.
40. Un autre vers est : « J'ai vu Rachel à la fontaine ».
41. GAUTIER, HOUSSAYE, COLIGNY, *Le Palais pompéien de l'avenue Montaigne*, op. cit., p. 15.
42. Trois campagnes photographiques ont eu lieu de 1863 à 1891, par Pierre Ambroise Richebourg, Jules Laplanche et Normand. Une dizaine de cartes postales du musée ont été mises en circulation (Réunion des musées nationaux et du Grand Palais et musée des arts décoratifs).
43. GAUTIER, HOUSSAYE, COLIGNY, *Le Palais pompéien de l'avenue Montaigne*, op. cit., p. 31.
44. *Ibid.*, p. 32. Graphie d'origine conservée. *Les Danseuses d'Herculanum* étaient-elles un ballet, ou une simple métaphore pour désigner un bal ?
45. Armand BARTHET, *Le Moineau de Lesbie*, troisième édition, Paris, Michel Lévy frères, 1851, p. 3.
46. HAYAUX du TILLY, *Succession de M^{lle} Rachel*, op. cit., p. 43.
47. BARTHET, *Le Moineau de Lesbie*, op. cit., p. 5.
48. *Ibid.*, p. 8.
49. *Ibid.*, p. 9.
50. *Idem.*
51. *Ibid.*, p. 14.
52. *Ibid.*, p. 21.
53. *Ibid.*, p. 47.
54. Michèle BATTISTI, *Plon-Plon, le Bonaparte rouge*, Paris, éditions Perrin, 2010, p. 73-75.
55. GAUTIER, *Arria Marcella*, éd. cit., p. 576-577.

Raconter la catastrophe : *Arria Marcella* comme diorama entre cataclysme¹ et reconstitution

Kirsten VON HAGEN

L'*Arria Marcella* de Gautier peut être lue de différentes manières : comme un récit de voyage à caractère géographique qui ouvre un espace à la rencontre interculturelle, mais aussi comme un texte qui offre une coupe transversale préfigurant déjà, par le biais du récit fantastique, les recherches géologiques entreprises par la suite. Dans ce qui suit, je voudrais montrer que les deux lectures se recoupent et peuvent être comprises comme une posture intermédiaire, à mi-chemin entre le romantisme et la modernité typiques de Gautier, telle une signature de son esthétique particulière.

- 141

On date l'apparition de la science géographique de la fin du XIX^e siècle, sachant que la géographie « anthropologique » ou « humaine » traite de la surface de la terre, des lieux, du paysage, des interconnexions spatiales ainsi que des personnes et de leur environnement matériel et spirituel². Elle se concentre sur la structure et la dynamique des cultures, des sociétés, des économies et sur la spatialité de l'action humaine, telle qu'elle est décrite aujourd'hui par la géopolitique. En revanche, la « géographie physique »³, orientée vers les sciences naturelles, traite des interrelations et des processus au sein de notre planète. Si l'on se base sur cette différenciation, il apparaît clairement que Gautier décrit un voyage dans l'espace et dans le temps. Il est important de déterminer également la succession et la juxtaposition, c'est-à-dire de distinguer les détails dans l'espace et le temps, à l'instar de l'historien allemand Johann Gustav Droysen (1808-1884)⁴. Comme le décrit Dominique Lejeune dans son histoire de la Société de géographie en France, cette dernière est, à la fin du XIX^e siècle, animée par deux idées : expansion et colonisation. Gautier, quant à lui, tente de saisir l'esprit de la géographie antérieure,

pour laquelle géographie et exploration ne faisaient qu'un⁵. Cette idée se retrouve également dans la nouvelle *Arria Marcella* de Gautier.

Le paratexte l'indique déjà, puisque le titre principal « Arria Marcella », avec son nom à consonance étrangère, fait allusion à une dynamique des cultures, à une rencontre avec un monde différent, tandis que le sous-titre plus précis, « Souvenir de Pompéi », évoque un voyage dans et à travers le temps. La nouvelle a paru pour la première fois dans la *Revue de Paris* le 1^{er} mars 1852, mais elle a ensuite été publiée comme un roman (dans *Un trio de romans*, 1852), bien que certaines caractéristiques importantes – telles que la brièveté relative, l'incident scandaleux, le cadrage et la structure dramatique de base – l'identifient plus fortement comme une nouvelle.

Il est intéressant de noter que la nouvelle commence par le moment du voyage – dès le début, il est dit que trois jeunes gens ont entrepris un voyage en Italie –, mais ce moment est, pour ainsi dire, encadré, puisque le premier point significatif du voyage est le musée, ou plus précisément le « Palazzo degli Studi » à Naples, c'est-à-dire un lieu plus fortement orienté vers la mémoire et donc vers la conservation temporelle des objets et des personnes. C'est le regard du chercheur masculin, caractérisé par la curiosité, qui est ici mis en scène. Les trois voyageurs ne commencent pas toutefois par s'intéresser à la ville ou au pays, mais se consacrent à la ville des morts dans ce même musée, permettant ainsi à leur regard de s'égarer dans le passé pour observer les objets antiques qui ont été en grande partie conservés sous la cendre volcanique des fouilles de l'ancienne ville de Pompéi, située près du golfe de Naples en Campanie, ville qui a été ensevelie lors de l'éruption du Vésuve en 79 après J.-C. De manière significative, Pompéi elle-même était déjà caractérisée par une dynamique multiculturelle, car elle fut habitée par des Osques, des Samnites, des Grecs, des Étrusques et des Romains au cours de ses quelque sept cents ans d'histoire. Ce n'est qu'avec la redécouverte des sites antiques au XVIII^e siècle qu'a commencé la seconde histoire de la ville, au cours de laquelle Pompéi est devenue un objet central de l'archéologie et donc de l'étude du monde antique, ainsi qu'un idéal classique de l'art, sous l'influence de Winckelmann. L'exploration a fait un nouveau pas en avant avec la domination française à Naples sous Napoléon (1806-1815) : c'est à ce moment-là qu'on a commencé à classer et à conserver systématiquement les objets anciens sur le plan archéologique. C'est donc à une sorte de théâtralisation du regard posé sur les objets anciens qu'on assiste ; comme dans *Caprices et Zigzags* c'est le regard errant qui est mis

en scène (« selon que leur caprice les éparpillait »⁶), placé au centre jusqu'à ce qu'il soit détourné par le regard plus curieux de l'un des spectateurs. Dès cette deuxième section, il est fait référence à différentes typologies de voyage, la morosité des Anglais (« des Anglais taciturnes »⁷) et l'habitus éduqué du bourgeois posant littéralement avec un guide de voyage à la main.

Octavien se distingue de ces derniers. À la manière d'un conte de fée, il est apostrophé comme le plus jeune des trois voyageurs, tout en restant imperturbable à l'égard des exclamations enthousiastes de ses amis, son regard restant absorbé par un objet renvoyant à sa propre espèce, un scénario paraissant déjà impliquer une expérience immersive de l'art. Son attention semble d'abord être attirée par un morceau disgracieux de cendre noire portant une empreinte indéterminée, mais que seul le regard de l'artiste, ou celui du voyageur aiguisé par un guide, révèle être de la lave refroidie, sorte de gangue d'un corps féminin : « Ce qu'il examinait avec tant d'attention, c'était un morceau de cendre noire coagulée portant une empreinte creuse : on eût dit un fragment de moule de statue, brisé par la fonte »⁸. Ce regard pour ainsi dire disséquant reste un regard rationnel, contrôlé, qui ne semble qu'entrevoir l'essence, l'aura particulière de cette œuvre d'art. Ce n'est pas le cas du regard de l'artiste, qui révèle en même temps une forme d'appropriation artistique et se superpose ici au regard du géographe :

[...] l'œil exercé d'un artiste y eût aisément reconnu la coupe d'un sein admirable et d'un flanc aussi pur de style que celui d'une statue grecque. L'on sait, et le moindre guide du voyageur vous l'indique, que cette lave, refroidie autour du corps d'une femme, en a gardé le contour charmant⁹.

La supra-temporalité de l'idéal esthétique, à nouveau soulignée ici, est en même temps liée à une nuance sensuelle, voire érotique. Dans ce contexte, le concept de « caprice », également central dans l'écriture de Gautier, semble traduire l'absence de but du mouvement artistique : « Grâce au caprice de l'éruption qui a détruit quatre villes, cette noble forme, tombée en poussière depuis deux mille ans bientôt, est parvenue jusqu'à nous ; la rondeur d'une gorge a traversé les siècles lorsque tant d'empires disparus n'ont pas laissé de trace¹⁰ ! » Alors qu'Octavien joue ici le rôle de réflecteur généralisé avec la centralité de son regard, qui est à la fois celui de l'artiste, du géographe, du poète et de l'amoureux, et qui cherche à saisir toute la signification de cette *exposition*, ses compagnons de voyage Max et Fabio sont beaucoup plus intéressés par l'exploration d'autres mondes et incarnent ainsi les explorateurs intéressés par la

géographie, désireux de connaître la Pompéi d'aujourd'hui, surtout avec les moyens de transport modernes : « – Que regarde donc le camarade ? ajouta Fabio, qui s'était rapproché. Ah ! l'empreinte trouvée dans la maison d'Arrius Diomèdes. Et il jeta sur Octavien un coup d'œil rapide et singulier¹¹. » C'est le regard de l'observateur, donc un regard de second ordre, qui dans le même mouvement relativise le premier et permet au lecteur de reprendre les différents points de vue dans ce scénario de visionnement que le texte met ici en scène. Cette polyphonie et cette multiplication des perspectives se retrouvent également dans la suite de l'intrigue, qui passe de l'espace-temps muséal à l'espace géographique connoté.

Les moyens de transport choisis – le *corricolo* et le chemin de fer – renvoient à l'époque de Gautier. Adoptant la première personne du pluriel, le narrateur cherche délibérément à s'en distancier en faisant comprendre qu'il ne veut pas présenter une description exacte du voyage, mais la simple narration d'un événement bizarre et peu crédible au premier abord, ce qui, paradoxalement, contribue à le rendre plus véridique :

Le corricolo, avec ses grandes roues rouges, son strapontin constellé de clous de cuivre, son cheval maigre et plein de feu, harnaché comme une mule d'Espagne, courant au galop sur les larges dalles de lave, est trop connu pour qu'il soit besoin d'en faire la description¹².

144 -

Cette description précise révèle la superposition de différents discours, médias, voix, signes et regards.

On retrouve ce phénomène de superposition dans le fait que la rencontre fantastique avec l'Autre, temporellement et spatialement distant, englobe différentes dimensions. Cela fait suite à la visite des sites antiques, décrite de manière réaliste et présentée comme un voyage de découverte. En même temps, cette rencontre est présentée comme un cataclysme dans lequel antiquité et modernité entrent directement en collision :

Les trois amis descendirent à la station de Pompéi, en riant entre eux du mélange d'antique et de moderne que présentent naturellement à l'esprit ces mots : *Station de Pompéi*. Une ville gréco-romaine et un débarcadère de railway¹³ !

La visite de la ville est d'abord précisément cartographiée dans le sens d'un parcours géographique. Cependant, il y a là un discours critique du guide qui en a pris possession, ce qui témoigne d'une relation asymétrique entre le visiteur et le guide :

Ils traversèrent le champ planté de cotonniers, sur lequel voltigeaient quelques bourres blanches, qui sépare le chemin de fer de l'emplacement de la ville déterrée,

et prirent un guide à l'osteria bâtie en dehors des anciens remparts, ou, pour parler correctement, un guide les prit¹⁴.

Au cours du parcours de découverte qui suit sont également décrites des impressions du paysage urbain antique, qui, comme dans un tableau, placent le Vésuve au centre et jouent avec les couleurs et les reflets de lumière, se concentrant ainsi sur une impression subjective du spectateur. Cela apparaît clairement dans l'aspect onirique du paysage, qui acquiert une matérialité surréaliste grâce aux divers jeux de lumière et de couleur :

Il faisait une de ces heureuses journées si communes à Naples, où par l'éclat du soleil et la transparence de l'air les objets prennent des couleurs qui semblent fabuleuses dans le Nord, et paraissent appartenir plutôt au monde du rêve qu'à celui de la réalité. Quiconque a vu une fois cette lumière d'or et d'azur en emporte au fond de sa brume une incurable nostalgie¹⁵.

Si la perception onirique et la nostalgie renvoient à l'esthétique du romantisme, le jeu des couleurs dans la suite du parcours ainsi que la description intermédiaire du décor, oscillant entre peinture et littérature tout en soulignant des moments théâtraux, renvoient à l'esthétique du modernisme avec ses tableaux, dioramas et autres dispositifs pré-cinématographiques, qui soulignent notamment la mobilité des signes, des espaces et des temps à travers la personnification d'objets inanimés :

La ville ressuscitée, ayant secoué un coin de son linceul de cendre, ressortait avec ses mille détails sous un jour aveuglant. Le Vésuve découpait dans le fond son cône sillonné de stries de laves bleues, roses, violettes, mordorées par le soleil. Un léger brouillard, presque imperceptible dans la lumière, encapuchonnait la crête écimée de la montagne ; au premier abord on eût pu le prendre pour un de ces nuages qui, même par les temps les plus sereins, estompent le front des pics élevés. [...] Le volcan, d'humeur débonnaire ce jour-là, fumait tout tranquillement sa pipe, et sans l'exemple de Pompéi ensevelie à ses pieds, on ne l'aurait pas cru d'un caractère plus féroce que Montmartre [...]¹⁶.

D'une part, la référence à Montmartre renvoie directement au quartier des artistes parisiens et donc à la peinture, d'autre part, elle met en contexte l'aspect de la traduction culturelle. Ainsi, l'ancienne Pompéi ne semble pas plus étrange que Montmartre par une journée ensoleillée.

Malgré cette proximité supposée, le discours ultérieur insiste surtout sur la distance temporelle, la juxtaposition de l'antiquité et de la modernité, ce qui a un effet profondément perturbant sur le spectateur : « [...] ce brusque saut de dix-neuf siècles en arrière étonne même les natures les plus prosaïques et les moins compréhensives, deux pas vous mènent de la vie antique à la vie moderne. »¹⁷ Cet effet perturbateur semble toucher plus

particulièrement les spectateurs les plus sensibles, c'est pourquoi, une fois de plus, on se concentre sur le point de vue d'Octavien, qui semble suivre le guide comme un somnambule. Pour lui, les personnages sur les murs semblent à la fois familiers et étrangers, comme l'est l'architecture de la métropole pour un visiteur qui visiterait le Paris antique dans deux mille ans. Cette juxtaposition du site antique et de la réalité urbaine apparaît à nouveau comme un cataclysme et n'est pas sans rappeler les spectacles contemporains de Gautier dans le cadre des dioramas à Paris. Il s'agit d'une expérience immersive d'un type particulier, d'un effet imaginaire ou médiatique¹⁸ qui n'est pas courant dans les récits de voyage : « [...] ces boutiques où ne manque que le marchand ; ces cabarets où se voit encore sur le marbre la tache circulaire laissée par la tasse des buveurs. »¹⁹ Inspiré par cet effet d'expérience directe de l'histoire, Fabio va jusqu'à réciter lui-même quelques passages de poésie sur le lieu longtemps silencieux du théâtre tragique, plus précisément l'élévation ou « thymélé »²⁰ au milieu de l'orchestre, qui semble n'attendre que ses acteurs. La disposition théâtrale souligne à nouveau la composante intermédiaire du texte, complétée par une dimension interculturelle. Ainsi, il est dit que le guide attire l'attention sur les différentes cultures qui peuplaient le lieu²¹. La dimension surréaliste de cette rencontre extraordinaire est également évoquée lorsqu'Octavien reformule le dicton de son ami Fabio selon lequel il n'y a peut-être rien de nouveau sous le soleil, mais qu'il y en a sous la lune²².

Si la suite du voyage des amis ressemble à une déambulation dans l'ancienne Pompéi, l'arrêt dans la villa d'Arrius Diomèdes marque déjà un premier temps fort du texte. Bien que cette maison soit également cartographiée avec précision au départ, le narrateur signale en même temps un effet unique qui souligne la nature particulière de cette visite : « Cela produit un singulier effet d'entrer ainsi dans la vie antique et de fouler avec des bottes vernies les marbres usés par les sandales et les cothurnes des contemporains d'Auguste et de Tibère. »²³ Ainsi, un nouveau cataclysme temporel est indiqué ici, qui sera développé au cours de la nouvelle. Déjà lors de la première visite de la villa, une présence de l'absence affleure en permanence, un *effet de présence*, malgré une grande distance temporelle :

[...] puis il leur fit voir le nymphæum ou salle de bains, avec ses murailles peintes en jaune, ses colonnes de stucs, son pavé de mosaïque et sa cuve de marbre qui reçut tant de corps charmants évanouis comme des ombres ; – le cubiculum, où flottèrent tant de rêves venus de la porte d'ivoire [...].²⁴

Cet effet se produit précisément lorsque le guide fait allusion aux dix-sept squelettes trouvés là, parmi lesquels celui de la « dame » dont l’empreinte se trouve au musée de Naples. Une distribution qui évoque déjà l’impression du vivant, tant les matières animées et inanimées sont ici imbriquées : « [...] et les lambeaux de sa fine tunique adhéraient encore aux cendres tassées qui ont gardé sa forme. »²⁵ Parallèlement, on trouve une fois de plus une référence péjorative au guide touristique bavard, désigné ici comme un « cicerone » dont sont évoquées les « phrases banales »²⁶. Cela contraste avec la réaction imaginative d’Octavien, qui répond très directement à cet effet de présence. Il est saisi d’une émotion du type de celle qui devrait normalement provenir d’un événement présent, et non d’un événement survenu il y a vingt siècles (« vingt siècles d’oubli »²⁷). Dans ce contexte, Marc Eigeldinger évoque le concept d’« imagination mémorielle et mythique »²⁸, une expérience de la mémoire et une culture vécue de la mémoire on ne peut plus actuelles. Alors que les amis se tournent ensuite vers le banquet et les plaisirs épicuriens – on pourrait aussi utiliser la formule allemande « vin, femme, chanson » pour décrire le décor²⁹ –, Octavien souhaite revenir à l’ancienne Pompéi, plus précisément au jour de l’éruption volcanique, pour sauver la dame qui l’a tant fasciné depuis sa première vision de l’empreinte de lave refroidie³⁰. Suit une brève cartographie de l’amour par les trois amis, qui n’est pas sans rappeler la « carte du tendre », carte d’un pays imaginaire appelé « Tendre » inventé au xvii^e siècle par différentes autrices, dont Catherine de Rambouillet et Madeleine de Scudéry (1654), carte qui donne une représentation topographique et allégorique de la vie amoureuse³¹. Alors que Fabio apprécie les objets d’amour simples, pour autant qu’ils soient jeunes et beaux, Max ne peut s’enthousiasmer que pour les intrigues amoureuses compliquées. Octavien, en revanche, se situe en dehors de cette topographie de l’amour, il ne peut être séduit par la réalité, car il n’aime que l’imaginaire et s’inspire uniquement de la littérature et des arts :

Il eût voulu enlever son amour du milieu de la vie commune et en transporter la scène dans les étoiles. Aussi s’était-il épris tour à tour d’une passion impossible et folle pour tous les grands types féminins conservés par l’art ou l’histoire³².

Cette remarque contient déjà toutes les caractéristiques d’une métaréflexion ; sous la forme d’une mise en abyme se reflète la poétique des textes fantastiques de Gautier, mais aussi de ses récits de voyage, qui, dans un jeu ironique, sont souvent orientés précisément vers le

tropisme d'un amour pour une femme idéalisée, spatialement et/ou temporellement éloignée et donc inaccessible. Dans son étude *Rêve de Pierre : la quête de la femme chez Théophile Gautier*, Nathalie David-Weill parle d'une convergence entre le fantastique et l'exotique. Selon elle, les écrits de Gautier peuvent aussi être considérés comme une évasion, une fuite hors de la vie quotidienne. Il y a chez lui un exotisme dans l'espace et un exotisme à travers le temps. Selon les frères Goncourt, Gautier lui-même distingue deux formes d'exotisme apparemment bien spécifiques : « Il y a deux sens de l'exotique : le premier vous donne le goût de l'exotique dans l'espace, le goût de l'Amérique, le goût des femmes jaunes, vertes, etc. Le goût plus raffiné, une corruption plus suprême ; c'est le goût de l'exotique à travers les temps... »³³ Comme le note David-Weill :

Nous pouvons donc diviser l'univers romanesque de l'auteur en deux parties ; l'exotisme dans l'espace, où les femmes ont un type exotique marqué dans les romans qui se situent à l'étranger et l'exotisme dans le temps, où les mortes vivantes appartiennent à un temps autre. Dans les deux cas, il s'agit d'un refuge dans un imaginaire, dans un temps immuable³⁴.

148 - Cette mise en scène du corps à la fois animé et inanimé, qui correspond à un idéal artistique de beauté féminine, est conçue de manière typiquement gautiériste comme une *ekphrasis*, comme une écriture intermédiaire qui invite simultanément le lecteur à devenir l'observateur de cet objet conservé dans la lave et à participer ainsi à la curiosité du voyageur intradiégétique qu'est Octavien. Avec cette scène, Gautier s'inscrit dans l'imaginaire culturel de son époque, d'une part stimulé par les objets d'art conservés et donc par les voyageurs géographiques réels, mais d'autre part conditionné par un nouvel imaginaire qui, sous la forme de la lecture et de la peinture, est d'emblée une réaction imaginative aux découvertes réelles. Comme l'explique Christian Wehr en s'appuyant sur les nouvelles fantastiques de Gautier, il ne s'agit pas, comme le suggère la critique de Swedenborg par Kant, de mondes picturaux indépendants de l'imagination objective, mais plutôt d'un certain mode de perception subjective³⁵. Cette perception oscille, comme dans *Arria Marcella*, entre réalité subjective et objective, entre relations rationnelles et surnaturelles – elle est donc profondément ambivalente. Dans ce contexte, Wehr parle d'une ambivalence entre une référence subjective au monde, productive et déterminante, et une expérience déterminée empiriquement³⁶. À mon avis, on peut reconnaître cette ambivalence non seulement dans les textes fantastiques, mais aussi dans les récits de voyage, qui constituent une continuation imaginaire et un contre-projet étendu aux descriptions

géographiques de l'époque. Ces textes se réfèrent à une forme de modernité dans laquelle le langage reflète de plus en plus l'aliénation du sujet par rapport à l'objet décrit sur le mode de la contingence et du transitoire.

Comme en plein jour, c'est la lumière qui semble donner vie au décor, mais avec cette différence cruciale qu'il s'agit d'une scène nocturne, la lune illuminant l'ancienne cité des morts, vers laquelle Octavien dirige ses pas après la soirée dans l'*osteria* avec ses amis, ivres de vin plus que de poésie. Par l'oxymore du « jour nocturne », le texte se rattache à la poétique de la « Morte amoureuse », avec sa protagoniste Clarimonde et ses effets de clair-obscur, et conduit le lecteur vers un point culminant à travers le vagabondage d'Octavien, au cours duquel la contemplation nocturne du site antique révèle plus de détails que la visite du site pendant le jour, la ruine se transformant soudainement en une magnifique villa antique :

Quatre colonnes d'ordre dorique cannelées jusqu'à mi-hauteur, et le fût enveloppé comme d'une draperie pourpre d'une teinte de minium, soutenaient une cimaise colorée d'ornements polychromes, que le décorateur semblait avoir achevée hier ; sur la paroi latérale de la porte un molosse de Laconie, exécuté à l'encaustique et accompagné de l'inscription sacramentelle : *Cave canem*, aboyait à la lune [...] ³⁷.

Irrité, le protagoniste se demande s'il est victime d'une illusion, s'il rêve ou s'il est fou, ce qu'il nie en même temps, de sorte qu'à un niveau métatextuel, le texte peut être attribué au fantastique selon Todorov³⁸. Miraculeusement, il suppose – on peut aussi parler d'un effet médiatique – qu'il a été transporté, pour ainsi dire, dans l'ancienne Pompéi, une Pompéi des vivants : « La ville se peuplait graduellement comme un de ces tableaux de diorama, d'abord déserts, et qu'un changement d'éclairage anime de personnages invisibles jusque-là. »³⁹ Comme dans ces mêmes dioramas, les ruines, visitées dans la journée uniquement comme un site antique avec un guide, s'animent maintenant de personnages vaquant à leurs occupations quotidiennes, faisant leurs courses, se rendant à la fontaine ou se dirigeant vers le forum, comme dans les dioramas de l'époque – pensons à celui de Daguerre *Les Ruines de la chapelle de Holyrood* (1824)⁴⁰. L'aspect de la traduction ou du transfert est également central lorsque le protagoniste est finalement abordé par l'un des habitants de Pompéi en raison de ses vêtements exotiques, car ils semblent anachroniques. Avec lui, Octavien peut converser en latin, tout en étant conscient de l'écart temporel qui les sépare. De manière significative, il est lui-même traité de barbare par les citoyens de Pompéi,

- 149

ce qui constitue par ailleurs un commentaire ironique et critique sur l'exotisme et la perception stéréotypée des étrangers de son époque.

Le scénario du regard reconstruit dans *Arria Marcella* illustre comment la description géographique précise de Gautier recoupe cet imaginaire propre à l'auteur. La rencontre entre Octavien, qui voyage, et Arria Marcella, qui est tombée hors du temps, montre également comment la géographie se situe tant dans sa dimension spatiale que dans sa dimension temporelle. Cela illustre en même temps une réflexion sur la contingence de la modernité, éprouvée comme un bouleversement, comme un cataclysme au second degré. Dans une forme de reconstitution intermédiaire, l'ensemble du texte tente parallèlement d'intégrer non seulement d'autres médias comme la peinture, mais aussi des dispositifs de nouveaux médias comme le diorama, afin de donner une dimension de profondeur aux sobres descriptions de la géographie.

150 - Dans la nouvelle de Gautier, les souvenirs de son propre séjour à Pompéi se superposent à ce qu'il a lu et vu sur le site antique et à son imaginaire de celui-ci. Ainsi, en tant que critique d'art, il a été touché par une œuvre du peintre Gérôme qui, dans son « intérieur grec », crée une scène d'intérieur antique extrêmement intime dans laquelle des protagonistes masculins et féminins sont liés par divers scénarios de regards. Gautier pensait être littéralement immergé dans la scène grâce à la peinture et écrivait avec enthousiasme, pendant la période de création de la nouvelle, que l'artiste devait être un citoyen de la pittoresque ville italo-grecque avant l'éruption du Vésuve :

La chair, trop polie, tourne à l'ivoire dans ces corps si fermes et d'un contour si ar-rêté ; les draperies tombent en plis de marbre et le tremblement lumineux de la vie manque par place à cette peinture d'un achèvement absolu. En art, comme en tout chose, rien n'est gratuit, et chaque beauté veut un sacrifice⁴¹.

Brigitta Coers place Gérôme dans le genre de la peinture d'histoire, par son souci de véhiculer une impression historiographique particulièrement fondée. En revanche, il me semble que Gautier est davantage préoccupé par la création d'un art qui, en tant que support immersif, permet d'obtenir un effet visuel particulièrement intense. Il tente lui-même d'obtenir un tel effet en mettant en scène Octavien comme un jeune voyageur enthousiaste avec lequel nous découvrons l'ancienne Naples. Mais il y a plus, car sans cela ce ne serait rien d'autre que de l'art inspiré de l'esthétique du romantisme, qui place l'observateur et le regard au centre afin de transmettre des impressions subjectives, à l'instar de Caspar David Friedrich. Gautier va plus loin en utilisant

divers changements de perspective pour montrer que la géographie est d'emblée façonnée par un imaginaire collectif, comme on le voit également à l'occasion de son voyage en Espagne. En mettant l'accent sur les nouveaux médias d'immersion tels que le diorama, il met au jour un processus traduisant un bouleversement médiatique qui se lit comme une anticipation de la modernité avec ses dispositifs d'images de plus en plus immersives. En particulier, les dioramas présentés par Daguerre au Salon ont offert une nouvelle expérience d'illusion complète et ont ainsi fait progresser un premier moyen d'immersion. Ils ont construit des mondes nouveaux, souvent fantastiques, qui semblaient plus réels que leur environnement. Ce faisant, Gautier a souligné le rôle de l'imagination. Il n'était pas préoccupé par l'idée de créer une illusion parfaite, mais par un jeu entre l'imitation et l'imagination, comme Thiers l'a écrit à propos de l'invention de Daguerre :

Au lieu de chercher à remplacer la présence des objets eux-mêmes, [l'imagination] veut qu'on les imite, avec vérité sans doute, mais sans prétention de la tromper ; [l'imagination] veut que, sans prétendre lui donner la nature elle-même, dont on ne peut jamais simuler entièrement la présence, on lui donne une nature de choix que la réalité ne lui offre pas toujours⁴².

Il faut noter que c'est une expérience immersive qui est au cœur de la description géographique de Gautier, donc un effet médiatique préfigurant déjà la modernité.

Le fait que Gautier réfléchisse également aux nouveaux médias visuels populaires et à leur capacité à donner à voir d'autres temps et d'autres espaces n'est pas seulement évident dans *Arria Marcella*, où la résurrection miraculeuse de Pompéi est explicitement liée au diorama illusionniste. Le travail de Gautier émerge à un moment charnière où les nouvelles technologies et les nouveaux médias, comme le diorama ou les premiers procédés de la photographie, annoncent un bouleversement médiatique. Ainsi, Gautier, qui avait également des talents de peintre, réfléchit à plusieurs reprises non seulement à une interaction entre les arts, dans une sorte d'écriture intermédiaire, mais aussi à la possibilité de peindre un effet d'illusion parfaite. Cela apparaît clairement dans ses récits de voyage, où il réfléchit à l'impossibilité de saisir précisément les choses par le biais de l'écriture :

Il faudrait le crayon du lithographe et le pinceau de l'enlumineur plutôt que la plume de l'écrivain, pour rendre ces variétés de coupes et de nuances, tous ces détails dont se surcharge péniblement une description qui, quelque effort qu'on fasse, n'est jamais bien claire à l'œil du lecteur [...]⁴³.

Et dans *Quand on voyage*, il conclut face au spectacle imaginé de Venise :

[...] ces costumes grecs, turcs, arméniens, que le commerce du Levant y attire ; tout cela, en face de l'Adriatique, sous le ciel de Paul Véronèse, forme un spectacle extraordinaire et magnifique que l'on ne peut rendre avec des paroles et qu'on peut seulement imaginer. Canaletti et Bonnington, Daguerre et son diorama, tout admirables qu'ils sont, restent encore bien au-dessous de la réalité⁴⁴.

Alors que dans les récits de voyage, il adopte le plus souvent le point de vue de l'observateur non impliqué, dans les textes fantastiques, ce sont les observateurs qui sont littéralement saisis et aveuglés car l'effet des médias – ici le diorama – ne permet plus aucune distance. En même temps, le diorama de Daguerre, comme la féerie, illustre une pensée en cataclysmes, comme l'a décrit Dünne⁴⁵. Daguerre a expérimenté des dioramas à double éclairage ou des filtres en verre qui montraient, par exemple, le passage du jour à la nuit, le changement des saisons ou une scène avant et après la catastrophe⁴⁶. Un tel changement abrupt peut également être observé dans la représentation de la Pompéi historique par Gautier, bien qu'ici la catastrophe soit montrée d'abord et ensuite seulement la Pompéi d'avant la catastrophe, effet également concevable grâce aux nouveaux médias qui peuvent arrêter et changer le temps et aussi déformer les espaces. La géographie et le spectacle jouent un rôle crucial dans la littérature française moderne : des moments distincts sont racontés à travers un cataclysme, le récit reflète ici la géographie ou dans notre cas aussi la géologie⁴⁷. C'est précisément dans cette constellation de la modernité que Gautier s'inscrit avec sa nouvelle. Les dispositifs perceptifs de la modernité, qui placent au centre la perception subjective de chacun, c'est-à-dire l'effet qu'elle produit sur l'observateur, sont au cœur de cette démarche⁴⁸.

152 -

NOTES

1. Je me réfère ici à une notion proposée par Jörg DÜNNE, qui voit dans les textes de l'époque moderne une pensée en cataclysmes, en insistant particulièrement sur les ruptures et les discontinuités (voir *Die katastrophische Feerie : Geschichte, Geologie und Spektakel in der modernen französischen Literatur*, Constance, Konstanz University Press, 2016, p. 84 ; voir aussi infra, notes 45 et 47).

2. Voir Ahasver von BRANDT, *Werkzeug des Historikers : eine Einführung in die Geschichtswissenschaft*, Stuttgart, Kohlhammer, 2007, p. 25.

3. Ce dualisme entre l'approche sociale et scientifique de l'anthropo-géographie et la pensée scientifique du courant physio-géographique détermine encore aujourd'hui en partie la science (voir Axel BORSORF, *Geographisch denken und wissenschaftlich arbeiten*, Berlin, Springer Spektrum, 2019, p. 98-99).
4. Voir A. von Brandt, *op. cit.*, p. 22.
5. Voir Dominique LEJEUNE, *Les Sociétés de géographie en France et l'expansion coloniale au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 2016, p. 3-5.
6. Théophile GAUTIER, *Arria Marcella*, éd. François Brunet, *Œuvres complètes. Romans, contes et nouvelles*, t. 7, Paris, Champion, 2018, p. 539.
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*, p. 539-540.
11. *Ibid.*, p. 541.
12. *Ibid.*, p. 541. Cela renvoie également à la métaphore du cheval, souvent utilisée comme métaphore de l'écriture (voir Kirsten VON HAGEN, « Von gespitzter Feder und durchgehenden Pferden – Schreiben zwischen Disziplin und Digressionen », *Théophile Gautier. Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien*, Kirsten VON HAGEN et Corinna LEISTER (dir.), Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2022, p. 279-303.
13. Th. Gautier, *Arria Marcella*, éd. cit., p. 542.
14. *Ibid.*
15. *Ibid.*
16. *Ibid.*, p. 543.
17. *Ibid.*
18. On entend par là, comme l'a formulé Mac Luhan, les changements dans la pensée, les sentiments et les actions des individus, qui se produisent en raison de l'utilisation des médias (voir Hans Mathias KEPPLINGER, *Medieneffekte*, Wiesbaden, VS Verlag, 2010, p. 9.)
19. *Ibid.*, p. 544.
20. *Ibid.*, p. 545.
21. Voir *ibid.*
22. Voir *ibid.*, p. 547.
23. *Ibid.*, p. 550.
24. *Ibid.*
25. *Ibid.*, p. 553.
26. *Ibid.*
27. *Ibid.*
28. Voir la note 10 dans Th. Gautier, *Récits fantastiques*, éd. Marc EIGELDINGER, Paris, Flammarion, 2007, p. 246. Le caractère commémoratif est en même temps souligné par le sous-titre, « Souvenir de Pompéi ».

29. Ce vers, « Wer nicht liebt Wein, Weib, Gesang, der bleibt ein Narr sein Leben lang », a été attribué à Luther, mais il est probablement de Voss et décrit surtout le mode de vie allemand du romantisme (voir Wolfgang MIEDER, « Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang, der bleibt ein Narr sein Leben lang. Zur Herkunft, Überlieferung und Verwendung eines angeblichen Luther-Spruches », *Muttersprache*, t. 94, 1983, p. 68-103 ; Christoph GUTKNECHT, *Lauter Spitze Zungen : Geflügelte Worte und ihre Geschichte*, Munich, C. H. Beck, 2001, p. 97).
30. Voir Th. Gautier, *Arria Marcella*, éd. cit., p. 554.
31. Voir la carte sur <http://expositions.bnf.fr/cartes/grand/sq11-06.htm>.
32. Th. Gautier, *Arria Marcella*, éd. cit., p. 558-559.
33. Edmond et Jules de GONCOURT, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*, Paris, Charpentier, 1888, 23 novembre 1863, t. 2, p. 166.
34. Natalie DAVID-WEILL, *Rêve de Pierre : La quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève, Droz, 1989, p. 72-73.
35. Voir Christian WEHR, *Imaginierte Wirklichkeiten : Untersuchungen zum « récit fantastique »*, Tübingen, Narr, 1997, p. 64.
36. Voir *ibid.*, p. 82.
37. Th. Gautier, *Arria Marcella*, éd. cit., p. 561. La mosaïque bien connue des ruines de Pompéi, qui signifie littéralement « Attention au chien », a été trouvée dans la maison du poète tragique (voir August MAU, *Pompeii, its life and art*, New Rochelle (N.Y.), Caratzas Bros., 1982 ; Bettina BERGMANN, « The Roman House as Memory Theater: The House of the Tragic Poet in Pompeii », *The Art Bulletin*, n° 76/2, 1994, p. 225-256). Dans ce contexte, elle révèle donc une ambivalence qui est tout d'abord une allusion à l'antique gardien des Enfers Cerbère et donc un avertissement au flâneur nocturne Octavien de ne pas pénétrer plus avant dans cette maison, mais aussi – telle est du moins l'interprétation que je propose – comme un appel au lecteur, comme une consigne de lecture de se méfier des conclusions trop hâtives dans ce texte et de prêter attention aux ambivalences.
38. Voir Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Édition du Seuil, 1970.
39. Th. Gautier, *Arria Marcella*, éd. cit., p. 563.
40. Voir Adolphe THIERS, « Salon de 1824. De la peinture d'intérieur. MM. Granet, Bouton et Daguerre », *Le Constitutionnel*, n° 293, 1^{er} octobre 1824, p. 4 ; Claude LAMBOLEY, « Petite histoire des panoramas ou la fascination de l'illusion », *Bulletin de l'Académie des sciences et lettres de Montpellier*, n° 38, 2008, p. 37-52.
41. Théophile Gautier, « Salon de 1850-51. MM. Gérôme, Théodore Chasseriau, Lehmann », *La Presse*, 1^{er} mars 1851. Robert Snell y voit également une référence à la notion de réincarnation, que l'on retrouve dans d'autres textes fantastiques de l'auteur, comme *Avatar*, à savoir l'idée que les lieux antiques, en tant que lieux de l'imaginaire, déclenchent des voyages dans le temps, c'est-à-dire qu'ils évoquent des visions oniriques (voir Robert SNELL, *Théophile Gautier. A Romantic Critic of the Visual Arts*, Oxford, OUP, 1982, p. 7-8).
42. A. Thiers, art. cit., p. 4.

43. Théophile Gautier, *Constantinople*, éd. Sarga MOUSSA, Paris, La Boîte à documents, 1990, p. 279.
44. Théophile Gautier, « Venise » [1832], dans *Quand on voyage*, Paris, Lévy, 1865, p. 163.
45. Celui-ci part du principe que la pensée biblique est progressivement remplacée par une pensée en sauts et en catastrophes, particulièrement perceptible dans les textes du XIX^e siècle sous des formes telles que la féerie, qui remplace une action continue par des tableaux isolés (*op. cit.*, p. 8). Chez Gautier aussi, on peut observer, dans le recours au diorama, une telle pensée qui préfigure déjà la modernité. Ici aussi, des scènes individuelles peuvent être identifiées et la référence au diorama peut tout à fait être comprise comme une mise en abyme de son propre mode de narration.
46. Voir Stephen C. PINSON, *Speculating Daguerre. Art and enterprise in the work of L. J. M. Daguerre*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2012, p. 87.
47. Jörg Dünne, *op. cit.*, p. 5.
48. Voir Sophie BERTHO, « Les Anciens et les Modernes : la question de l'*ekphrasis* chez Goethe et chez Proust », *Revue de littérature comparée*, n° 72/1, 1998, p. 60.

Le toponyme – entre réel et fiction

Véronique MAGRI

Poète, tu sais bien que la réalité
A besoin, pour couvrir sa triste nudité,
Du manteau que lui file à son rouet d'ivoire
L'imagination, menteuse qu'il faut croire ;
Que tout homme en son cœur porte son Chanaan,
Et son Eldorado par-delà l'Océan.

Théophile Gautier, « Départ », *España*.

Depuis le tournant des années 1980, le concept d'« espace vécu » que l'on doit à Armand Frémont (1933-2019) a déstabilisé l'idée de la géographie comme science exacte ; c'est à lui que l'on prête cet enthousiaste « Le meilleur géographe de la Normandie, c'est Flaubert ». Seulement quelques années plus tard, en 1989, est fondé l'Institut de géopoétique par Kenneth White¹ qui prône une poétique comme « dynamique fondamentale de la pensée » pour redéfinir les rapports entre l'homme et la terre.

L'écrivain-voyageur parcourt les espaces ; son récit vise à transmettre un savoir, à représenter le monde qu'il traverse. Ce n'est pas en termes de confrontation d'un voyageur à un espace qui serait donné qu'il faut aborder cette question de la représentation du réel mais en termes d'insertion dans un espace, topographique et mental. Les imaginaires produits autour des lieux se superposent, s'ajoutent et construisent de fait les lieux. Les relations que j'analyserai au travers des textes de Gautier ne se pensent pas en termes d'opposition entre réalité d'une part et d'autre part fiction, ou illusion ou imaginaire, quel que soit le terme qu'on emploie, mais en terme d'inclusion : les descriptions du réel contribuent à sa construction ; sans doute pourrait-on adopter la formule de *Jettatura* pour appréhender « toute la réalité du rêve »².

Le toponyme se situe précisément à la croisée du réel et de la construction fictionnelle. Il nomme directement les lieux géographiques

et, comme les noms propres en général, il présente aussi cet avantage d'occuper une place marginale dans la structure sémantique de la langue, en raison justement de la relation qu'il construit avec le monde réel, avec le référent selon les termes linguistiques. La question de la référenciation et du sens est au cœur de la problématique du nom propre.

Le toponyme ne fait-il qu'exprimer une relation dite « rigide », univoque et stable, avec un lieu ? Ou bien équivaut-il à une description de ce lieu, qui s'épaissit de strates topologiques certes mais aussi de couches mémorielles et culturelles ?

J'envisage les toponymes employés par Gautier comme des objets de discours, dans leur pleine dimension de termes qui donnent accès au référent mais aussi qui éclairent un imaginaire. L'enjeu de cette étude est d'observer au plus près du texte les structures formelles qui font osciller le toponyme entre réel et fiction, autrement dit qui assurent l'ancrage référentiel ou factuel du récit de voyage et, en même temps, accompagnent son entrée en fiction, sa fictionalisation. Il s'agit d'examiner les mailles du manteau dont Gautier dit devoir parer la réalité nue, d'aller au cœur du texte pour observer comment se construit la fiction autour de la géographie. Le meilleur poste d'observation est le nom propre considéré, *a priori*, comme le moins apte à des manipulations. Comme le montre d'emblée l'emploi qui en est fait dans les deux derniers vers en exergue, le toponyme peut cependant connaître un usage détourné ou modifié. Quels sont les procédés de fictionalisation du toponyme ? Ils sont observables dès son emploi canonique, c'est-à-dire lorsque le toponyme sert à baliser l'espace géographique, et traversent les processus de la nomination et de la description. Le toponyme est fantasmé par d'autres processus qui passent par l'analogie et conduisent au prototype, comme meilleur exemplaire d'une catégorie. Enfin, le toponyme connaît un emploi détourné qui le conduit à remplacer le lien référentiel par un lien mémoriel et métaphorique.

Les récits de voyage, *Voyage en Espagne*³, *Voyage en Russie*⁴, *Voyage en Italie*⁵, seront exploités sans interdire des incursions dans d'autres textes de genre différent, comme *Mademoiselle de Maupin*⁶, par exemple.

Le toponyme et l'espace concret

L'acte descriptif est présenté comme constitutif du récit de voyage ou plutôt c'est dans le discours ethnographique du voyageur que la description, comme le dit Philippe Hamon dans son ouvrage fondateur

sur le descriptif⁷, se présente comme une preuve et non comme une fin ; le voyageur évolue dans le domaine du vérifiable, du moment qu'il se pose comme témoin de choses vues. Les toponymes, une fois nommés, donnent lieu à des expansions descriptives. S'observent d'abord ces emplois qu'on pourrait dire naturels du toponyme qui établissent une liaison stable et univoque entre le nom de lieu et son référent initial et qui passent par l'étape première de la nomination.

La nomination

Le toponyme gagne en épaisseur intertextuelle et mémorielle par deux variations qui peuvent l'affecter sur l'axe horizontal de la correspondance entre les langues et sur l'axe vertical et chronologique. Le toponyme, qui est au cœur du récit viatique – à tel point qu'il m'est arrivé de définir le récit de voyage littéraire comme un roman géographique⁸ – et qui est moins étudié que les anthroponymes, a cette particularité de dériver généralement de noms communs, qui sont motivés par leur transcription directe d'une particularité du lieu. Les variations de dénominations d'un lieu témoignent déjà, non pas d'un changement des propriétés du lieu, mais d'un changement de point de vue sur le lieu. Le nom valide paradoxalement l'objectivité du lieu en donnant une valeur générale à un point de vue particulier⁹.

La traduction du nom propre permet alors de retrouver cette motivation que l'étrangeté de la langue-source peut occulter. Il n'est pas ici question des procédés d'acclimatation morphologique et phonétique d'un nom propre étranger à une langue-cible, qui, par exemple, établissent une équivalence entre *Gênes* et *Genova*, mais du remplacement d'un nom propre par une expression définie équivalente, comme dans les exemples suivants :

[...] *Hispalis*, qui veut dire terre plate en carthaginois [...]. (*Voyage en Espagne, op. cit.*, p. 387)

[...] palais à facettes (*Granovitaia Palata*) [...]. (*Voyage en Russie, op. cit.*, p. 259)

Gautier sait aussi faire preuve d'humour quand il remplace une traduction authentique par la motivation fictive de la nomination pour expliciter le nom « Castille vieille » :

La Castille vieille est, sans doute, ainsi nommée à cause du grand nombre de vieilles qu'on y rencontre : et quelles vieilles ! Les sorcières de Macbeth traversant la bruyère de Dunsinane pour aller préparer leur infernale cuisine, sont de charmantes jeunes filles en comparaison [...]. (*Voyage en Espagne, op. cit.*, p. 61-62)

La géographie croise l'histoire quand on peut suivre les variations des noms au cours du temps, comme signes d'appropriation de l'espace par l'homme. Le lien référentiel est maintenu tandis que le toponyme gagne une épaisseur développée par cette intertextualité historique, comme l'illustre l'exemple suivant qui déplie diachroniquement les toponymes Gibraltar et Abyla :

Gibraltar était appelé par les Arabes Ghiblaltâh, c'est-à-dire le *Mont de l'Entrée*. Jamais nom ne fut mieux justifié. Son nom antique est Calpé. Abyla, maintenant le Mont des Singes, est de l'autre côté en Afrique [...]. (*Ibid.*, p. 435-436)

Cette reformulation entre deux langues qui use d'outils comme « c'est-à-dire », maintient les deux énoncés, source et cible, en présence. L'accès au statut figural se réalise quand une plus-value esthétique voire poétique accompagne la traduction, par exemple lorsqu'un énoncé traduit peut être interprété comme métaphorique : « le mont des singes » s'associe à une signification plus immédiate que « Abyla » pour le lecteur francophone. Les frontières entre nom propre et nom commun s'éluent dans ces cas de traduction, au profit d'une recreation lexicale.

160 - L'étape que l'on peut dire première de la nomination s'accompagne d'une expansion descriptive qui prend appui sur les trois concepts d'« idées », de « sensations » et de « souvenirs »¹⁰, convoqués par le contact avec les objets du monde.

La séquence descriptive

L'expansion descriptive pousse sur un toponyme qui joue le rôle d'un stimulus sensoriel et qui déclenche, pour reprendre les termes de Gautier, « idées, sensations et souvenirs ».

Le mot « idées » note clairement l'intellectualisation des toponymes – les mots renvoient dans l'imaginaire à d'autres toponymes, comme si le terme de base se déplaçait, tel une fleur japonaise¹¹, en d'autres noms propres auxquels s'associe une force évocatoire ; Madrid se trouve associé à deux autres « idées » :

Quand on parle de Madrid, les deux premières idées que ce mot éveille dans l'imagination sont le Prado et la *Puerta del Sol* [...]. (*Ibid.*, p. 125)

Les noms propres de lieu se trouvent irisés d'un « chœur mystérieux d'idées évanouies, murmurant à mi-voix parmi les fantômes des choses qui se détachent incessamment de la réalité »¹². Pour entrer dans la sphère de l'art, un lieu doit subir « une métamorphose qui l'appropri[e] à ce milieu subtil, en l'idéalisant et en l'éloignant de la réalité triviale »¹³.

Le souvenir est un des moyens qui contribuent à cette idéalisation des toponymes. Il se décline en deux types de mémoire : la réminiscence et ce que Gautier appelle « une géographie fantastique »¹⁴. Hambourg ébauche une « réminiscence de l'inconnu », espèce de madeleine proustienne avant la lettre :

Du quai le plus fréquenté, un café, peint en vert et bâti sur pilotis, s'avance dans l'eau comme ce café de la Corne d'or, à Constantinople, où nous avons fumé tant de chiboucks en regardant voler les oiseaux de mer.

À l'aspect de ce quai, de ce bassin, de ces maisons, nous éprouvons une sensation indéfinissable. Il nous semble les connaître déjà. Un souvenir confus s'ébauche au fond de notre mémoire [...]. (*Voyage en Russie, op. cit.*, p. 35-36)

Ernani évoque des souvenirs sans doute hugoliens :

Nous passâmes à Ernani, bourg dont le nom éveille les souvenirs les plus romantiques [...]. (*Voyage en Espagne, op. cit.*, p. 52)

La confrontation entre le lieu vu et le lieu rêvé peut être source d'une désillusion brutale et d'une sensation de dépaysement¹⁵ qui s'accompagne d'une secousse :

Il y a toujours une chute énorme dans le premier pas qu'ils [« les jeunes gens qui ont l'imagination vive »] font, et le passage de leur chimère à la réalité ne peut se faire sans secousse. (*Mademoiselle de Maupin*, chap. VI, *op. cit.*, p. 226)

Encore quelques tours de roue, je vais peut-être perdre une de mes illusions, et voir s'envoler l'Espagne de mes rêves, l'Espagne du *Romancero*, des ballades de Victor Hugo, des nouvelles de Mérimée et des contes d'Alfred de Musset. (*Voyage en Espagne, op. cit.*, p. 43)

Alicante dont Gautier s'est forgé « un dessin infiniment trop dentelé », « d'après un vers des *Orientales* de Victor Hugo »¹⁶, n'offre pas le mélange attendu de clochers et de minarets.

Même si l'image préconstruite est contredite quelquefois par la vision des lieux réels, la plume de l'écrivain laisse se développer l'image rêvée, comme le montre l'exemple de Grenade :

On se figure une ville moitié moresque, moitié gothique, où les clochers à jours se mêlent aux minarets, où les pignons alternent avec les toits en terrasse ; on s'attend à voir des maisons sculptées, historiées, avec des blasons et des devises héroïques, des constructions bizarres, aux étages chevauchant l'un sur l'autre, aux poutres saillantes, aux fenêtres ornées de tapis de Perse et de pots bleus et blancs, enfin la réalité d'une décoration d'opéra, représentant quelque merveilleuse perspective du Moyen Âge. (*Ibid.*, p. 258)

La description imaginaire se développe autant que la description de la ville vue. La ville fantasmée est finalement aussi importante que la ville découverte lors du voyage. Grenade se construit à la rencontre de ces deux images mises en relation. La locution verbale inaugurale, « on se figure », est le seul élément déclencheur de la ville fantasmée : elle contient certes un présupposé de fausseté mais celui-ci est aussitôt comme étouffé par l'ampleur de la description qui suit. Pour nous lecteurs, cette image de Grenade est composite et rassemble toutes les facettes, qu'elles soient imaginées ou transposées par l'écriture de Gautier.

L'image des lieux découverts se construit enfin par touches sensorielles successives liées à l'expérience du voyageur. On peut retrouver là les bases de la géopoétique dont l'enjeu est « d'investir l'espace par l'écriture sans faire l'économie d'un rapport sensoriel au lieu »¹⁷.

*L'ampleur de la sensation*¹⁸

162 -

Les procédés d'écriture, les figures, les tropes servent la description de la sensation, image fantasmée du lieu. Jean-Marie Schaeffer démontre l'implication émotive et affective dans ce qu'il est convenu d'appeler « l'expérience esthétique » et appuie la corrélation entre cognition et émotion¹⁹. Depuis le tournant culturel des années 1990 et la naissance de la géopoétique²⁰, c'est plus la manière qu'ont les hommes d'interpréter le monde que les lieux mêmes qui intéressent la géographie. « Il ne s'agit alors plus seulement de se demander comment l'homme est dans le monde mais comment le monde est, aussi, dans l'homme et comment celui-ci participe à faire ce qu'il est »²¹. Cette nouvelle approche de la géographie semble plaider en faveur de la réinterprétation des lieux par le voyageur, comme expérience authentique et sensorielle. C'est dans le *Voyage en Russie* qu'est observé le plus grand nombre d'occurrences du mot « sensation ». Celle-ci est rattachée à la recherche de l'inédit et de la couleur locale, après la visite de l'église de Vassili-Blajennoi :

Nous venions d'éprouver cette sensation si rare dont la recherche pousse le voyageur aux extrémités du monde ; nous avions vu quelque chose qui n'existe pas ailleurs. (*Voyage en Russie, op. cit.*, p. 245)

Elle peut être liée à la connaissance et à l'intellect :

Jamais, depuis notre arrivée à Saint-Petersbourg, nous n'avions eu la sensation de la Russie aussi nette ; c'était comme une révélation subite, et nous comprîmes aussitôt une foule de choses qui, jusque-là, étaient restées obscures pour nous. (*Ibid.*, p. 100)

Enfin, devant le Kremlin, la sensation établit une passerelle entre le réel et l'imaginaire ou le fictionnel :

La muraille, blanche comme une corbeille d'argent, enserme ce bouquet de fleurs dorées et l'on a la sensation d'avoir devant soi, en réalité, une de ces villes féeriques, telles qu'en bâtit prodigieusement l'imagination des conteurs arabes, une cristallisation architecturale des *Mille et une Nuits*. (*Ibid.*, p. 250)

Idées, souvenirs, sensations filtrent la relation du voyageur au réel. L'analogie est le processus rhétorique qui sous-tend ces concepts et contribue à la déréalisation du toponyme qui se réduit *in fine* à une espèce de prototype.

Le toponyme fantasmé et le prototype – aux confins du stéréotype

Les procédés de l'analogie

L'analogie est un processus qui se trouve au cœur de la représentation du lieu. Le terme de « représentation » est à envisager au sens linguistique du terme : « pour Saussure, l'étape de la représentation [...] est celle de l'apparition de l'image mentale chez le locuteur »²². La praxématique envisage la représentation comme un processus dynamique, une « mise en spectacle linguistique »²³ qui « se substitue ainsi au réel, le masque et le manque, tout en posant son existence »²⁴.

- 163

L'analogie peut jouer entre l'image rêvée préconstruite et l'image vécue du lieu ; elle peut aussi mettre en parallèle différents lieux et construire, dans un miroitement, une image qu'on pourrait dire expérimentielle du lieu.

Cette confrontation entre l'image rêvée et l'image vue est récurrente dans les récits de voyage. On a vu comment la Grenade imaginaire prend le pas sur la Grenade réelle. Gautier lui-même relie différentes villes par cette chaîne affective et déceptive – ainsi Venise lui rappelle-t-elle Grenade parce que les deux villes lui procurent cette même émotion :

Nous avons pu comparer la Grenade réelle à notre Grenade, et dresser notre lit de camp dans l'Alhambra ; mais la vie est si mal faite, le temps coule si gauchement, que nous ne connaissions encore Venise que par cette image tracée dans la chambre noire du cerveau, image souvent si arrêtée que l'objet même l'efface à peine. (*Voyage en Italie, op. cit.*, p. 177-178)

Les rapprochements entre divers lieux construisent des toponymes synchrétiques. Le Kremlin rappelle l'Alhambra :

Le Kremlin a quelques rapports avec l'Alhambra. Comme la forteresse moresque, il occupe le plateau d'une colline qu'il enveloppe de sa muraille flanquée de tours

[...]. Mais ne poussons pas plus loin ce rapprochement, de peur de le forcer en y appuyant trop.

Chose bizarre, le Kremlin vu du dehors a peut-être quelque chose de plus oriental que l'Alhambra lui-même [...]. (*Voyage en Russie, op. cit.*, p. 250)

Le lieu vu se construit sur un stock mémoriel ; les liens analogiques tissent une chaîne géographique qui reconfigure les toponymes. Les trois exemples suivants jouent sur des réalisations variées de l'analogie pour rapprocher les lieux : le système symétrique et équilibré « autant... autant », qui construit une opposition corrélatrice entre les lieux ; la comparaison avec l'outil « comme » qui introduit un rapport de similarité ; l'interrogation rhétorique modalisée par l'emploi du conditionnel qui vise l'adhésion du lecteur.

Autant Malaga est gaie, riante, animée, autant Carthagène est morne, renfrognée dans sa couronne de roches pelées et stériles, aussi sèches que les collines égyptiennes au flanc desquelles les pharaons creusaient leurs syringes. (*Voyage en Espagne, op. cit.*, p. 442)

Madrid est, comme Rome, entouré d'une campagne déserte, d'une aridité, d'une sécheresse et d'une désolation dont rien ne peut donner l'idée [...]. (*Ibid.*, p. 104)

Ne dirait-on pas que l'on est en pleine Algérie, et que Madrid est entouré d'une Mitidja peuplée de Bédouins ? (*Ibid.*, p. 181)

164 -

L'exemple suivant enfin est particulier en ce qu'il présente une comparaison à plusieurs membres qui permet de réunir cinq villes et cinq pays grâce à une composante commune et similaire :

La Perspective Nevsky, qui est à Saint-Pétersbourg ce qu'est la rue de Rivoli à Paris, Regent's Street à Londres, la calle d'Alcala à Madrid, la rue de Tolède à Naples, l'artère principale de la ville, l'endroit le plus fréquenté et le plus vivant. (*Voyage en Russie, op. cit.*, p. 82)

Si vous vous promenez à Saint-Pétersbourg, sur la Perspective Newski, et il est aussi difficile de l'éviter qu'étant à Venise de ne pas aller sur la place Saint-Marc, à Naples, dans la rue de Tolède, à Madrid, Puerta del Sol, chez nous, boulevard des Italiens... (*Ibid.*, p. 165)²⁵

Le lecteur observe ainsi un rapprochement de divers lieux au travers des toponymes, en une sorte de synthèse géographique qui reconstitue une géographie particulière et unique²⁶.

L'analogie se décline enfin bien entendu en la figure de la métaphore qui croise l'entreprise de la généralisation consensuelle pour Jerez qui devient comme un échantillon représentatif dans l'énoncé suivant : « Jerez, comme toutes les petites villes andalouses, est blanchie à la

chaux des pieds à la tête » (*Voyage en Espagne*, p. 423). Des métaphores permettent de sublimer les toponymes, par exemple lorsque Venise est décrite comme « un madrépore dont la gondole est le mollusque » (*Voyage en Italie*, p. 187) ; des figures récurrentes personnifient les toponymes pour en faire de véritables personnages du récit ; par exemple Séville ou encore Hambourg. Les exemples pourraient être multipliés, où des prédicats humanisent les toponymes.

Séville, au contraire [de Cordoue], a toute la pétulance et le bourdonnement de la vie : une folle rumeur plane sur elle à tout instant du jour ; à peine prend-elle le temps de faire sa sieste. Hier l'occupe un peu, demain encore moins, elle est toute au présent ; le souvenir et l'espérance sont le bonheur des peuples malheureux, et Séville est heureuse : elle jouit, tandis que sa sœur Cordoue, dans le silence et la solitude, semble rêver gravement d'Abdérâme [...]. (*Voyage en Espagne*, *op. cit.*, p. 387)

C'était un samedi. Hambourg faisait sa toilette. Des servantes haut perchées nettoyaient les vitres [...]. (*Voyage en Russie*, *op. cit.*, p. 37)

Si on peut comparer entre eux les lieux d'une part et de l'autre les toponymes qui les désignent, c'est en vertu de propriétés supposées communes, ce qui induit l'hypothèse que les toponymes pourraient être dotés d'une définition.

La définition des toponymes et le prototype

On connaît les débats des linguistes sur le sens des noms propres²⁷. Corollairement, est-ce qu'on pourrait définir les toponymes si on retient l'acception du sens commun qui est aussi celle des philosophes pour lesquels « définir n'est autre chose que faire connaître le sens d'un mot par le moyen de plusieurs autres mots qui ne sont pas synonymiques »²⁸ puisque l'identité n'a pas valeur explicative selon Locke ? Si la définition doit mener à des concepts, serait-il envisageable de définir les toponymes ? Des énoncés alertent le lecteur ; lorsqu'il décrit Venise à la tombée de la nuit, Théophile Gautier écrit que « c'est le vrai sens de Venise qui se dégage, la nuit, des transformations modernes » (*Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 183). Dans le *Voyage en Russie*, il est question de la « vraie Russie » ou de la « vraie ville russe » :

Cela rappelle, à travers les élégances de la vie moderne, les banquises de la mer du Nord, les immenses steppes couvertes de neige et les profondes forêts de sapins : la vraie Russie²⁹ qu'on est tenté d'oublier à Saint-Pétersbourg ! (*Op. cit.*, p. 133)

[...] Moscou, la vraie ville russe couronnée par le Kremlin aux cent coupoles. (*Ibid.*, p. 301)

Ces expressions qui utilisent l'adjectif « vrai » renvoient allusivement à un prototype qui confine au stéréotype. La vraie ville russe serait une ville qui vérifie un ensemble de propriétés censées accompagner le toponyme dans un imaginaire. Ce concept rejoint la question du pittoresque et de la couleur locale, dès lors qu'il s'agit de rechercher le typique ou le prototypique qui confine évidemment au stéréotype dont le figement peut être mortifère. Le logiciel *Hyperbase*, appliqué à la base *Gautier*³⁰, permet de mettre en évidence des phrases-clés, correspondant à des phrases qui rassemblent un grand nombre de mots dits spécifiques c'est-à-dire qui connaissent une surreprésentation dans le corpus des œuvres de Gautier par rapport à la littérature contemporaine du corpus ; il est intéressant de constater qu'une de ces phrases-clés comprend justement l'expression « couleur locale » même si l'auteur tourne en dérision cette recherche irrépressible du voyageur :

[...] car en voyage la curiosité va quelquefois jusqu'à la barbarie, et les yeux qui cherchent le nouveau ne se détournent pas d'un supplice si le bourreau est pittoresque et si le patient est d'une bonne couleur locale. (*Voyage en Italie, op. cit.*, p. 174.)

166 - Le chapitre sur Moscou dans le *Voyage en Russie* se clôt sur la satisfaction « d'avoir mangé de la couleur locale » (*op. cit.*, p. 248).

La réduction à l'extrême du toponyme à quelques traits pittoresques et représentatifs peut conduire au détournement du toponyme. Aux emplois dits naturels qui ont été observés jusque-là, font suite les emplois modifiés.

Le toponyme modifié

Puisqu'un ensemble de propriétés peut être associé à un nom de lieu, un fonctionnement similaire du nom propre à celui d'un nom commun envisagé comme catégorie peut alors être envisagé. Si son lien avec son référent initial est stable, le toponyme draine cependant un ensemble de caractéristiques qui évoluent au cours du temps et sont dépendantes d'un imaginaire. Le toponyme est associé à un contenu³¹ ou à un dossier, selon les terminologies adoptées. En contexte, certaines de ces caractéristiques sont activées selon le choix de l'énonciateur. Rien n'empêche alors qu'un nom de lieu connaisse un emploi figural spécifique qui consiste soit à articuler syntaxiquement un toponyme à un autre toponyme, soit à remplacer un toponyme par un autre dans le discours.

L'antonomase en présence ou paraphrastique

L'antonomase est une figure réalisée en discours qui participe à la construction du toponyme. Elle repose sur les similitudes reconnues entre le lieu originel associé au toponyme et le lieu visé. Autrement dit, le toponyme qui intervient en tant que comparant ne renvoie pas au lieu initial qu'il est censé désigner mais il est extrait de l'univers connu pour coïncider avec un lieu rencontré au cours du voyage. On parle alors de nom propre modifié qui joue un rôle descriptif et non pas seulement désignatif.

Sur le plan phrastique, deux réalisations sont à observer : l'une qui maintient les deux toponymes en présence, ce que j'ai appelé l'antonomase paraphrastique, qui table sur la reformulation, l'autre qui efface le toponyme adéquat pour le remplacer par le toponyme comparant, ce que j'ai appelé l'antonomase périphrastique.

L'antonomase paraphrastique se concrétise au travers de deux constructions syntaxiques, l'apposition et l'attribut qui relient les deux toponymes, l'un étant à interpréter de manière littérale, l'autre de manière métaphorique. Dans un poème d'*España*, Gautier rapproche ainsi, par le biais d'une structure appositive, les Landes désertes et le Sahara :

On ne voit en passant par les Landes désertes,
Vrai Sahara français, poudré de sable blanc,
Surgir de l'herbe sèche et des flaques d'eaux vertes
D'autre arbre que le pin avec sa plaie au flanc³².

- 167

Dans cet exemple, le syntagme « vrai Sahara français » ne sert pas désigner le référent initial et n'a donc pas de fonction identifiante. Cependant, l'interprétation se construit par rappel du présupposé qui associe le Sahara au désert qui porte ce nom et qui draine des connotations, convoquées ou simplement suggérées.

L'apposition sert encore à décrire Ceuta par le relais d'autres ports français dans l'exemple suivant :

Abyla, maintenant le Mont des Singes, est de l'autre côté en Afrique, tout près de Ceuta, possession espagnole, le Brest et le Toulon de la Péninsule, où l'on envoie les plus endurcis des galériens. (*Voyage en Espagne, op. cit.*, p. 436)

La présence du complément de nom qui suit les noms propres en antonomase permet d'ajuster les toponymes comparants au lieu exogène décrit, en ajoutant la précision sur le déplacement géographique à opérer et la relocalisation à réaliser, « le Brest et le Toulon de la Péninsule ».

La construction avec attribut joue sur des procédés d'analogie similaires, comme le montre l'exemple suivant :

L'atelier où se préparent ces peintures, continue le voyageur, et où se forment ces artistes byzantins, est le mont Athos ; c'est véritablement l'Italie de l'Église orientale. (*Voyage en Russie, op. cit.*, p. 283)

L'adverbe « véritablement » souligne paradoxalement l'assimilation néanmoins contrefactuelle. Dans l'extrait qui suit, le complément de nom redéfinit les contours du toponyme initial pour qu'il puisse coïncider avec le lieu décrit tout en esquissant l'expression analogique au sens d'Aristote selon laquelle Saint-Pétersbourg serait au Nord ce qu'Athènes est au Sud :

[...] Saint-Pétersbourg [...] qui est pourtant l'Athènes du Nord [...]. (*Ibid.*, p. 177)

Dans cet autre exemple enfin, c'est l'adjectif « gelée » qui ajuste le comparant au toponyme comparé :

Saint-Pétersbourg avait été pour notre courage une sorte de Capoue gelée où nous nous étions amolli dans les délices d'une vie charmante [...]. (*Ibid.*, p. 313)

168 -

Les cas de construction appositive ou attributive établissent une homologie de propriétés entre le terme support et le prédicat : la superposition des deux images induit un traitement figural. Un simple adjectif relationnel peut suffire à faire émerger un toponyme inédit, dans l'énoncé « la Venise hambourgeoise » par exemple :

La Venise hambourgeoise a son canal de la Brenta, dont les villas, pour n'être pas bâties par Sammichele ou Palladio, n'ont font pas moins une figure agréable sur leur fond de fraîches verdure. (*Ibid.*, p. 63)

Ces trois constructions syntaxiques, apposition, attribut ou expansion adjectivale font entrer le toponyme dans un nouveau réseau de sens, en créant une nouvelle entité. L'expansion à droite induit la lecture métaphorique tout en neutralisant les incompatibilités rationnelles³³.

L'antonomase in absentia ou périphrastique

Il reste un cas de figure à observer, quand le comparé fait défaut et que c'est le comparant métaphorique qui le remplace. Cela se produit par le biais du présentatif « c'est » par exemple, qui affiche une neutralité et une simplicité tablant sur l'évidence. Eût-on pensé que c'est en sortant du département de la Charente que Gautier pût écrire le paragraphe suivant ?

[...] on rencontre la première lande : ce sont d'immenses nappes de terre grise, violette, bleuâtre, avec des ondulations plus ou moins prononcées. Une mousse courte et rare, des bruyères d'un ton roux et des genêts rabougris forment toute la végétation. C'est la tristesse de la Thébaïde égyptienne, et à chaque minute, l'on s'attend à voir défilér des dromadaires et des chameaux [...]. (*Voyage en Espagne, op. cit.*, p. 30)

Le mot « tristesse » est le creuset où se réunissent tous les traits décrits dans les lignes précédentes et sert de relais entre la Charente, lieu géographique traversé, et la Thébaïde, lieu mémoriel convoqué.

L'antonomase, qu'elle soit reformulative ou substitutive, crée un nouvel objet discursif, par exemple une « Venise hambourgeoise », une « Athènes du Nord ». Le voyageur peut ainsi remodeler les toponymes en jouant sur les procédés de l'allusion, celle-ci étant un processus qui repose sur le prérequis de la connivence culturelle d'une communauté.

Le toponyme se situe au carrefour de deux espaces, assurant l'ancrage dans l'espace topographique et l'encrage dans l'espace du récit et de la page. Il s'idéalise par le souvenir décliné en réminiscence et en géographie dépaysée ou fantastique. L'image du lieu, préconstruite, ou construite en discours se superpose au lieu vu, jusqu'à le remplacer quelquefois. La construction du lieu vu se fait par rapprochement de divers lieux, par l'association de plusieurs toponymes qui finissent par créer une image synchrétique et unique. De nouveaux lieux sont inventés, créés, relevant d'une expérience du monde. Gautier ne livre pas une image du monde mais le monde tel qu'il se construit en lui. Les lieux ont « toute la réalité que peut avoir une chose complètement fausse », comme il le dit à propos de la sculpture dans *Mademoiselle de Maupin* (chap. XI, *op. cit.*, p. 313). Gautier forge des représentations des lieux. C'est une perspective constructiviste qu'il nous faut adopter pour la géographie de l'écrivain-voyageur ; le lieu se construit en discours tandis qu'une poétique des toponymes s'esquisse. Certes, nombre de procédés ici décrits peuvent fonctionner comme des invariants stylistiques de l'écriture de voyage, et peut-être le corpus de Gautier ne fournit-il qu'une illustration de mécanismes récurrents et génériques. Cependant, la particularité de notre écrivain réside, pour partie au moins, dans le retour réflexif qu'il fait régulièrement sur sa propre pratique comme en témoigne cette dernière citation, qui célèbre le déploiement des choses du monde dans l'intériorité de l'être humain :

Tout homme renferme en soi l'humanité entière, et en écrivant ce qui lui vient à la tête il réussit mieux qu'en copiant à la loupe les objets placés en dehors de lui. (*Ibid.*, p. 295)

NOTES

170 -

1. <https://www.institut-geopoetique.org/fr/>
2. Théophile GAUTIER, *Jettatura*, chap. XII, éd. François Brunet, dans *Cœuvres complètes. Romans, contes et nouvelles*, t. 7, Paris, Champion, 2018, p. 761.
3. Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne* [1843], éd. Patrick Berthier, Paris, Gallimard, « Folio », 1981.
4. Théophile GAUTIER, *Voyage en Russie* [1866], éd. Natalia Mazour et Serge Zenkine, dans *Cœuvres complètes. Voyages*, t. 5, Paris, Champion, 2007.
5. Théophile GAUTIER, *Voyage en Italie. Italia* [posth. 1875] dans *Cœuvres complètes. Voyages*, t. 4, éd. Marie-Hélène Girard, Paris, Champion, 2017.
6. Théophile GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin* [1836], éd. Anne Geisler-Szmulewicz, dans *Cœuvres complètes. Romans, contes et nouvelles*, t. 1, Paris, Champion, 2004.
7. Voir Philippe HAMON, *Du Descriptif*, Paris, Hachette supérieur, 1993.
8. Voir Véronique MAGRI, *Le Voyage à pas comptés*, Paris, Champion, 2009.
9. Voir Olivier LAZZAROTTI, *Habiter la condition géographique*, Paris, Belin, 2006, p. 37.
10. Théophile GAUTIER, « Charles Baudelaire », *Les Fleurs du mal*, dans *Cœuvres complètes de Baudelaire*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868, t. 1, p. 32 : « Un morceau charmant sur les parfums les distingue en diverses classes, éveillant des idées, des sensations et des souvenirs différents ».
11. Voir Michel LEIRIS, *Langage tangage ou Ce que les mots me disent*, Paris, Gallimard, 1985, p. 99.
12. Th. Gautier, « Charles Baudelaire », art. cit., p. 75.
13. *Ibid.*, p. 22.
14. « Nous allons donc voir un de nos rêves se réaliser ou s'écrouler, et s'effacer de notre tête une de ces géographies fantastiques que l'on ne peut s'empêcher de se faire à l'endroit des pays qu'on n'a pas visités encore. Notre émotion était extrême » (Théophile GAUTIER, *Voyage en Algérie* [1865], éd. Véronique Magri, dans *Cœuvres complètes. Voyages*, t. 6, Paris, Champion, 2016, p. 38-39).
15. Théophile Gautier évoque une « géographie dépaycée », quand les brumes du matin créent un mirage lors de son approche de Berlin (*Voyage en Russie, op. cit.*, p. 26).
16. *Voyage en Espagne, op. cit.*, p. 443.
17. Christine BARON, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », dans *Fabula-LhT*, n° 8, « Le Partage des disciplines », Nathalie KREMER (dir.), mai 2011, <https://www.fabula.org/lht/8/baron.html>, page consultée le 04 novembre 2021.
18. Voir Kenneth WHITE, « Le grand champ de la géopoétique », *La Revue des ressources*, 2014, [Le grand champ de la géopoétique - La Revue des Ressources](#), page consultée le 2 juillet 2022 : « J'ai relaté ce voyage, j'ai essayé de dire toute l'ampleur de la sensation, de l'idée, dans le livre *La Route bleue* ».
19. Voir Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.

20. Voir les travaux de Paul CLAVAL, *De la terre aux hommes. La géographie comme vision du monde*, Paris, Colin, 2012.
21. O. Lazzarotti, *op. cit.*, p. 94.
22. Catherine DÉTRIE, Paul SIBLOT, Bertrand VÉRINE, *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique*, Paris, Champion, 2001, p. 299.
23. *Ibid.*, p. 300.
24. *Ibid.*, p. 187.
25. L'orthographe varie entre Newski et Nevsky dans le récit.
26. Voir l'article d'Alain GUYOT, « Les paysages d'Europe et du bassin méditerranéen vus par Théophile Gautier en voyage. De la standardisation conquérante à la communauté imaginaire », *Paysages européens et mondialisations 2*, Aline BERGÉ, Michel COLLOT, Jean MOTTEY et Julien KNEBUSCH (dir.), p. 35-47, <http://ia600602.us.archive.org/34/items/PEM2-Geolit/PEM2-Geolit.pdf>, consulté le 7 juillet 2022. Le voyage en Algérie est ainsi envisagé comme un hypotexte des récits de voyage ultérieurs ; les lieux traversés successifs sont rapprochés grâce à la mémoire visuelle de Gautier.
27. Voir Véronique MAGRI, « Antonomase et reformulation dans le récit de voyage », *L'Analisi linguistica e letteraria*, n°28/1, 2020, p. 27-42.
28. John LOCKE, *Essai philosophique concernant l'entendement humain* [1689 – trad. fr. : Pierre Coste], livre III, ch. 4, § 6.
29. Notons que la remarque de Gautier n'est pas sans ironie puisque la « vraie Russie » se retrouve dans des ours blancs empaillés ou des oursons noirs en forme de tabourets dans ce même chapitre X intitulé « Détails d'intérieur ».
30. <http://ancilla.unice.fr/hyperbase/pages/bases/?type=litteraires>.
31. Voir Marie-Noëlle GARY-PRIEUR, « Où il est montré que le nom propre n'est (presque) jamais modifié », *Langue française*, n° 146/2, 2005, p. 60.
32. Théophile GAUTIER, *España* [1845], éd. Patrick Berthier, Paris, Gallimard, « Folio », 1981, p. 457.
33. Voir François RASTIER, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987, p. 62.

Informations/actualité

(Voir également www.theophilegautier.fr)

Actualité scientifique

Célébration du cent-cinquantième de la mort de Th. Gautier

La Société des Gens de Lettres, dont Gautier fut l'un des cofondateurs avec Hugo, Dumas et Sand, a organisé, avec le soutien du ministère de la Culture et en partenariat avec la Société Théophile Gautier, une « Semaine Théophile Gautier » à l'Hôtel de Massa. Notre journée d'étude, *Gautier / Hugo. Mémoire(s) du romantisme*, a inauguré cette semaine le 25 novembre, suivie d'un apéritif littéraire le 28 novembre, et d'une soirée exceptionnelle le 30 novembre.

25 novembre : journée d'étude 2022

Gautier / Hugo. Mémoire(s) du romantisme

Organisée, en partenariat avec la Société des Gens de Lettres, Sorbonne Université-CNRS (CELLF UMR 8599), l'Université Paris-Cité (CERILAC) et la Sorbonne Nouvelle (CRP19), elle s'est tenue salle Victor Hugo, à l'Hôtel de Massa (38, rue du Faubourg-Saint-Jacques, 75014 Paris).

- 173

Résumé

À l'occasion des célébrations de l'anniversaire de la mort de Théophile Gautier, la journée d'étude du 25 novembre 2022 a eu pour projet de dessiner une mémoire du romantisme qui dépasserait les postures du maître et du disciple, les catégories du majeur et du mineur, ou plutôt qui les travaillerait en tonalités complémentaires, en nuances assorties sur un fond commun : la revendication de la liberté dans l'art.

Les communications retenues s'inscrivent dans les directions suivantes : la mise en récit du biographique, l'élaboration critique d'une esthétique romantique, l'examen des échos et des filiations entre les œuvres des deux auteurs. Plutôt que le grand homme exilé politique (l'art engagé) et l'artiste excentrique ayant fait sécession avec le monde réel (l'art pour l'art), Hugo et Gautier se présentent comme les deux facettes, complémentaires, d'un romantisme coloré et éclatant.

Programme

Matinée

9h30 : Ouverture de la journée par Christophe Hardy, président de la Société des Gens de Lettres

9h45 : Marie-Hélène Girard, présentation de l'histoire de Société Théophile Gautier (Université de Yale)

10h : Jean-Marc Hovasse, présentation des éditions et lettres originales exposées en vitrine (Sorbonne Université, UMR 8599-CELLF)

Présidence : Jean-Marc Hovasse (Sorbonne Université, UMR 8599-CELLF)

10h15 : Myriam Roman, « L'histoire littéraire en portraits : *Les Grottesques* vs *William Shakespeare* » (Sorbonne Université, UMR 8599-CELLF)

11h15 : Patrick Berthier, « Victor Hugo dans le feuilleton théâtral de T. Gautier » (Université de Nantes)

11h45 : Agathe Giraud, « “Rien n'aura donc manqué au succès des *Burgraves*” : Gautier dans la cabale de 1843 » (Université de Franche-Comté, ELLIAD)

174 - *Après-midi*

Présidence : Marie-Hélène Girard (Université de Yale)

14h : Ludmila Charles-Wurtz, « Gautier, Hugo : “Avec ses beaux bras blancs en marbre de Paros” » (Université de Tours, Interactions culturelles et discursives EA 6297)

14h30 : Françoise Court-Perez, « Récits de voyage en 1842-1843 : *Le Rhin* vs *Voyage en Espagne (Tra los montes)* » (Université de Rouen)

15h : Anne Geisler-Szmulewicz, « À propos de la vente du mobilier de Victor Hugo (*La Presse*, 7 juin 1852), T. Gautier et l'esprit des lieux » (Université Évy Paris-Saclay, CERILAC)

16h15 : Serge Zenkine, « Deux régimes de visualité romantique » (Ruhr-Universität Bochum)

16h45 : Delphine Gleizes, « “M. Victor Hugo dessinateur” : la critique de Gautier et sa postérité » (Université Grenoble Alpes, UMR 5316 Litt&Arts)

28 novembre : apéritif littéraire

Dans le cadre des rendez-vous que la SGDL fixe à ses adhérents chaque dernier lundi du mois, la Soirée de la SGDL du 28 novembre

a offert une rencontre autour de Théophile Gautier. Elle fut l'occasion d'une évocation des origines de la SGDL (les grands fondateurs et leurs objectifs) par Christophe Hardy, Président de la Société des Gens de Lettres, et d'une présentation de la Société Théophile Gautier, de son histoire et de ses travaux, par Anne Geisler-Szmulewicz (Université Évrÿ-Paris-Saclay, Présidente de la Société Théophile Gautier de 2013 à 2021).

30 novembre, à 19h : soirée littéraire

La SGDL et la Société Théophile Gautier se sont associées pour organiser une soirée littéraire autour de « Gautier et les fantômes ». Avec, par ordre alphabétique, les participations de Alain Altinoglu (piano), Florence Clerc (danseuse-étoile à l'Opéra de Paris), Hélène Frappat, autrice, Anne Geisler-Szmulewicz, Éric Génovèse (comédien, sociétaire de la Comédie française), Nora Gubisch (mezzo soprano), Christophe Hardy.

Compte rendu, par Alain Montandon Théophile Gautier : un fantôme bien réel

Organisé par la Société des gens de lettres et avec le soutien de la société Théophile Gautier, la soirée consacrée à « Théophile Gautier et les fantômes » qui s'est tenue à l'hôtel de Massa le 30 novembre 2022 a connu un très vif succès, devant une assistance très nombreuse (plus d'une centaine de personnes, aussi cultivées qu'assidues) grâce à la très grande qualité de son organisation et des interventions.

La bonne fée de la société Théophile Gautier, Anne Geisler, a commencé avec la complicité du président de la SGDL, Christophe Hardy, qui lisait fort à propos des passages de critique et de prose, par développer de manière magistrale les fictions du fantôme chez Gautier, en montrant les divers aspects depuis la veine fantastique vampirique et hoffmannienne des débuts jusqu'au spiritisme de la fin. De chair et/ou de marbre, il était clair que les fantômes de l'écrivain sont quasi exclusivement des femmes et bien plus attirantes qu'effroyables. D'ailleurs l'intervention de Florence Clerc, danseuse-étoile à l'Opéra de Paris, a montré combien le ballet de *Giselle* était paradigmatique pour la danse d'un état de grâce et de transparence tout à fait singulier, tandis que la romancière Hélène Frappat rappelait combien le revenant était pour l'écriture le retour de l'inaccompli. Du coup le fantôme prenait la figure de l'écrivain et le parallèle entre la dictée de Spirite et le roman du

fantôme du capitaine Daniel Gregg écrit par Madame Muir dans le film de Mankiewicz prenait toute sa profondeur. La lecture faite de « La Nue » par Éric Génovèse (comédien, sociétaire de la Comédie française) donnait tout son sens à la fiction d'un « spectre charmant qu'un souffle emporte ». Les textes qui furent si bien lus par ce dernier ont alors pris une véritable consistance qui rendit hommage au parfait magicien de la langue française que fut Gautier. Quant à Nora Gubisch, une admirable mezzo-soprano accompagnée du pianiste, Alain Altinoglu, reconnu sur la scène internationale, elle contribua par son chant à continuer à faire vibrer la musique des spectres et de la nostalgie. Les personnes de l'assistance qui connaissaient peu Gautier, furent véritablement conquises, aussi ne pouvons-nous que remercier les organisateurs de cette mémorable soirée, d'avoir donné à vivre pleinement pendant quelques heures une véritable rencontre avec le grand écrivain.

Autres manifestations associées aux célébrations du cent-cinquantième de la mort de Th. Gautier

176 -

France-Mémoire : l'Institut de France propose un dossier de notices consacrées à Théophile Gautier destiné à faire connaître son œuvre au grand public : le théâtre, la critique, la langue, etc. Voir le site de France-Mémoire : <https://www.france-memoire.fr/dossiers/mort-de-theophile-gautier/>

Dans le cadre des 150 ans de la mort de Théophile Gautier, sa ville natale de Tarbes a organisé plusieurs manifestations : les archives municipales, le musée Massey et la médiathèque Louis Aragon ont réalisé une exposition sur la vie de l'écrivain dans la salle des fêtes de la Mairie du 6 au 20 octobre 2022. Le 20 octobre, une conférence de Jean-Marie Lefrançois, Professeur de Lettres, Président de la section des Hautes-Pyrénées de l'Association de l'Ordre des Palmes Académiques, s'est intéressée à la personnalité de Gautier. Les 28, 29 et 30 octobre 2022, le théâtre Les Nouveautés de Tarbes a accueilli le spectacle « Les adieux au capitaine » créé par Frédéric Garcès.

Parallèlement à ces manifestations, le musée Massey de Tarbes a réalisé l'exposition « Évoquer l'Orient » du 5 juillet au 16 octobre 2022 où figurait le *Portrait d'Alice Ozy* par Gautier, œuvre restaurée pour l'occasion.

Actualités scéniques

Du 11 au 15 janvier 2022, le Grand Théâtre du Jeu de Paume d'Aix-en-Provence a accueilli la pièce *Fracasse* mise en scène par Jean-Christophe Hembert.

L'opéra Garnier a programmé du 25 juin au 16 juillet 2022 le ballet *Giselle*, adaptation Patrice Bart et Eugène Polyakov ; chorégraphie Jean Coralli et Jules Perrot.

Un texte écrit et mis en scène par Daniel Mesguich d'après le *Capitaine Fracasse* a été présenté du 11 au 22 octobre 2022 au théâtre Déjazet « avec les élèves et anciens élèves du Cours Mesguich ».

Prix littéraire

L'Académie française a décerné le prix « Théophile Gautier » 2022 de poésie à Sandra Moussemès pour *Cassandre à bout portant*.

Ouvrages parus en 2022

ŒUVRES COMPLÈTES AUX ÉDITIONS HONORÉ CHAMPION (2022)

Section II

– *Poésies*, 1, éd. Peter Whyte et François Brunet, avec la collaboration d'Alain Montandon.

Cette importante édition scientifique comporte des notices, détails bibliographiques pour chaque poème, des commentaires, des notes explicatives, et de très nombreuses variantes. Elle rend ainsi hommage au « parfait magicien » (Baudelaire) d'une œuvre poétique originale et brillante...

– *Poésies*, 2, éd. Peter Whyte et Thierry Savatier, avec la collaboration d'Alain Montandon.

Ce second volume achève l'édition critique des poésies complètes de Théophile Gautier. Il comprend en particulier *Émaux et Camées*, ainsi que les *Poésies* 1831-1870 non recueillies en volume du vivant de l'auteur, les *Poésies libertines* et les *Poésies posthumes*. Cette importante édition scientifique comporte des notices, des détails bibliographiques pour chaque poème, des commentaires, des notes explicatives, et de très nombreuses variantes. Elle rend ainsi hommage au « parfait magicien » (Baudelaire) d'une œuvre poétique originale et brillante.

Section VI

– *Critique théâtrale*, éd. Patrick Berthier, t. 16 (juin 1861-septembre 1863).

Dans ce seizième volume, toujours assez peu de nouveautés à cause de la durée allongée des succès, tout un nouveau public venant jusqu'à Paris grâce au chemin de fer. De ce fait le critique privilégie les reprises, qui lui rappellent sa jeunesse (*Le More de Venise* de Vigny) ou attestent l'activité d'Édouard Thierry à la tête du Théâtre-Français (*Psyché* de Molière, *Eugénie* de Beaumarchais), où la troupe se renouvelle : départ de Samson, arrivée de Coquelin. Enfin Gautier consacre de belles pages à la mort de Bocage ou de Vigny, deux témoins de plus du romantisme qui disparaissent.

– *Critique théâtrale*, éd. Patrick Berthier, t. 17 (octobre 1863-octobre 1865).

178 - En 1864, la mort du critique musical Fiorentino et la loi sur la liberté des théâtres apportent deux changements dans la vie de Gautier : il peut à nouveau parler de musique comme à *La Presse* avant 1855, et voir sur toutes les scènes tous les genres de spectacles. Il n'en espère que plus vivement une évolution de répertoires figés par la routine, davantage de nouveautés, bref une vraie renaissance théâtrale ; dans les années qu'il lui reste à vivre, il sera plus déçu que comblé, mais dès ce volume on le voit espérer ou saluer de nouveaux talents dramatiques et lyriques...

Section VII

– *Salons 1857-1859*, éd. Marie-Hélène Girard et Wolfgang Drost avec la collaboration d'Ulrike Riechers.

Ce volume réunit les Salons de 1857 et 1859. Gautier, alors au faite de sa carrière de critique, est devenu, en décembre 1856, rédacteur en chef de la prestigieuse revue *L'Artiste*. Il admet pour la première fois Courbet parmi les maîtres et promeut des artistes aussi divers que François Millet, Ernest Meissonier ou Puvis de Chavannes. Confronté tout à la fois au goût du Second Empire, à la seconde génération des paysagistes de plein air, aux peintres voyageurs et aux artistes ethnographes, il offre une image particulièrement riche du monde artistique, dans une capitale devenue « le centre vivant de l'art européen ».

SUR TH. GAUTIER

– Julie ANSELMINI, *L'écrivain-critique au XIX^e siècle : Dumas, Gautier, Barbey d'Aurevilly*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2022 [concerne la critique littéraire].

Journée d'étude de novembre 2023 : Gautier et l'illustration,
organisée par Marie-Hélène Girard et Ségolène Le Men

L'objet de cette journée est d'examiner cet aspect méconnu de l'œuvre de Gautier que sont les multiples liens qu'il entretint, comme écrivain et comme critique, avec l'illustration, telle qu'elle s'impose dans le paysage médiatique du XIX^e siècle. En témoignent, à titre personnel, le projet qu'il eut d'illustrer lui-même son *Voyage pittoresque en Algérie* en 1845, l'ambitieuse entreprise des *Trésors d'art de la Russie* en 1859 et la collaboration avec Joseph Bellel pour *Les Vosges* et Karl Bodmer pour *La Nature chez elle*. Mais les nombreux comptes rendus qu'il donna d'ouvrages illustrés, qu'il s'agisse des luxueux volumes de Curmer, des illustrations de Célestin Nanteuil pour Victor Hugo ou des innombrables gravures de Gustave Doré, et la place qu'occupent dans ses Salons les illustrateurs comme Eugène Lami ou les frères Johannot font de lui le critique d'art le plus attentif à cette nouvelle modalité de la culture visuelle. La réflexion pourra également porter sur sa participation, dans le sillage de Constantin Guys, à la presse illustrée et sur l'intérêt pour son œuvre poétique ou romanesque que manifestèrent dans le dernier quart du siècle des artistes comme Caruchet, Lalauze ou Rochegrosse qui allait faire du *Roman de la momie* un objet de bibliophilie.

- 179

Informations

Assemblée générale

L'Assemblée générale de la Société Théophile Gautier s'est tenue le samedi 26 novembre de 10h30 à 12h30 dans la Bibliothèque Jacques-Seebacher (Université Paris-Cité).



SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER
BULLETIN D'ADHÉSION 2023

L'adhésion donne droit à la réception de la revue annuelle, des courriers d'information concernant la vie de la Société et à la participation aux assemblées générales.

◇ Première adhésion

◇ Renouvellement

Nom et prénom.....
Adresse.....
Courriel.....
Téléphone.....

Je déclare adhérer à la Société Théophile Gautier en qualité de :

◇ Membre bienfaiteur : 62 euros

◇ Membre donateur : 40 euros

◇ Membre actif : 30 euros

◇ Étudiant : 18 euros

Je paie par

◇ Chèque à l'ordre de la Société Théophile Gautier

◇ Virement bancaire sur le compte de la Société (Crédit Mutuel) :

(IBAN : FR76 1027 8065 0000 0209 1030 117 ; BIC : CMCIFR2A)

◇ Virement via Paypal (à l'adresse : societe.gautier@gmail.com)

Selon votre mode de règlement, vous pouvez retourner le bulletin d'adhésion à la trésorière de l'association, par courriel (aurelia.cervoni@sorbonne-universite.fr) ou à l'adresse suivante : Aurélia Cervoni CELLF 19-21 – Sorbonne Université – 1, rue Victor-Cousin – 75230 Paris cedex 05

Date et signature

Derniers numéros parus :

. N° 43, 2021, *La poésie de Gautier, textes et postures*

. N° 42, 2020, *Flaubert et Gautier, affinités électives*

. N° 41, 2019, *Gautier et la matière*

. N° 40, 2018, *Gautier Judith & Théophile*

. N° 39, 2017, *Gautier et la langue*

. N° 38, 2016, *Gautier et Nerval. Collaborations, solidarités, différences*

. N° 37, 2015, *Gautier / Balzac. Parcours croisés*

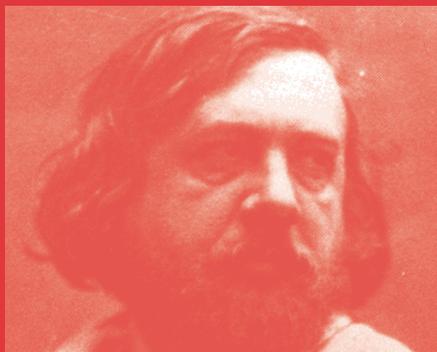
. N° 36, 2014, *Théophile Gautier : l'invention médiatique de l'histoire littéraire*

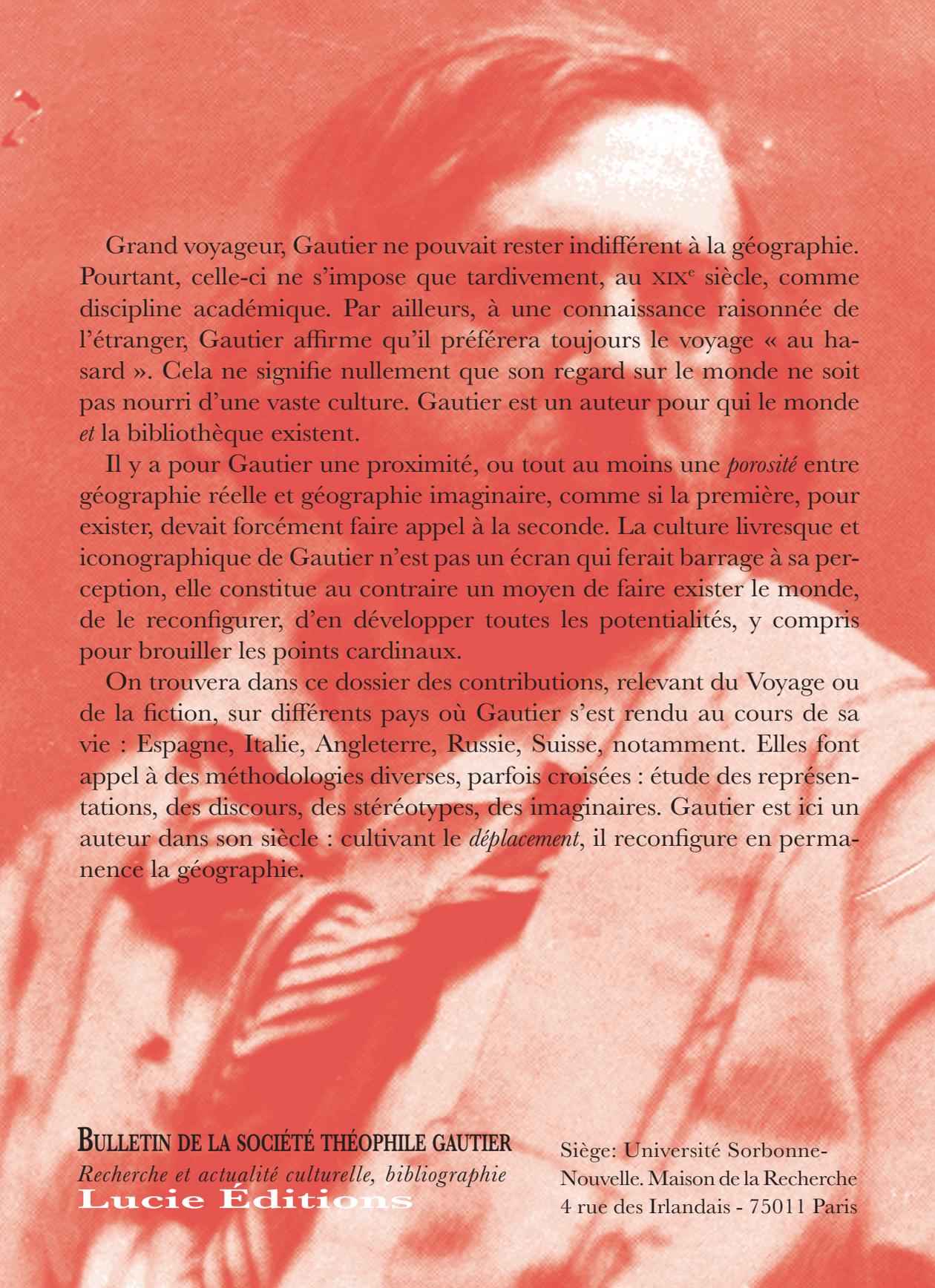
. N° 35, 2013, *Autour de Théophile Gautier : Philothée O'Neddy*

. N° 34, 2012, *Théophile Gautier : une écriture paradoxale de l'histoire*

. N° 33, 2011, *Théophile Gautier 1811-2011. Le Bicentenaire*

. N° 32, 2009, « *Peau de tigre* » : mélange, actualité, critique





Grand voyageur, Gautier ne pouvait rester indifférent à la géographie. Pourtant, celle-ci ne s'impose que tardivement, au XIX^e siècle, comme discipline académique. Par ailleurs, à une connaissance raisonnée de l'étranger, Gautier affirme qu'il préférera toujours le voyage « au hasard ». Cela ne signifie nullement que son regard sur le monde ne soit pas nourri d'une vaste culture. Gautier est un auteur pour qui le monde et la bibliothèque existent.

Il y a pour Gautier une proximité, ou tout au moins une *porosité* entre géographie réelle et géographie imaginaire, comme si la première, pour exister, devait forcément faire appel à la seconde. La culture livresque et iconographique de Gautier n'est pas un écran qui ferait barrage à sa perception, elle constitue au contraire un moyen de faire exister le monde, de le reconfigurer, d'en développer toutes les potentialités, y compris pour brouiller les points cardinaux.

On trouvera dans ce dossier des contributions, relevant du Voyage ou de la fiction, sur différents pays où Gautier s'est rendu au cours de sa vie : Espagne, Italie, Angleterre, Russie, Suisse, notamment. Elles font appel à des méthodologies diverses, parfois croisées : étude des représentations, des discours, des stéréotypes, des imaginaires. Gautier est ici un auteur dans son siècle : cultivant le *déplacement*, il reconfigure en permanence la géographie.