HAL
open science

La représentation de l'architecture dans l'oeuvre de Théophile Gautier

Raoudha Mechri Allouche

To cite this version:

Raoudha Mechri Allouche. La représentation de l'architecture dans l'oeuvre de Théophile Gautier. Littératures. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II; Université de la Manouba (Tunisie), 2011. Français. NNT : 2011CLF20006 . tel-00705328

HAL Id: tel-00705328

https://theses.hal.science/tel-00705328

Submitted on 7 Jun 2012

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

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

Université de La Manouba - Tunis
Faculté des Lettres, des Arts et des Humanités

Université Blaise Pascal – Clermont Ferrand II
UFR Lettres, Langues et Sciences Humaines

THESE

Présentée pour l'obtention d'un doctorat en littérature française

par Raoudha ALLOUCHE, née MECHRI

La Représentation de l'Architecture dans l'œuvre de Théophile Gautier

Soutenue en 2011 devant le jury composé de :

Mr. Alain MONTANDON ***(Professeur émérite, Université Blaise Pascal)***	**Directeur**
Mr. Slaheddine CHAOUACHI ***(Professeur, Université de la Manouba)***	**Directeur**
Mme Afifa MARZOUKI (*Professeur, Université de la Manouba)*	**Membre de jury**
Mr. Patrick BERTHIER ***(Professeur, Université de Nantes)***	**Membre de jury**

Année Universitaire 2010/ 2011

Je dédie ce travail

A
Ma mère

Tu as su éclairer ma vie et ma voie. Sans ton sacrifice, ton abnégation et tes encouragements, ce travail n'aurait jamais vu le jour. Je te serai toujours reconnaissante.

A
Mon cher époux Fathi

J'ai beaucoup de chance de partager ma vie avec un homme aussi patient et aussi dévoué. Ta compréhension m'a permis d'aller de l'avant. Merci pour tout.

A
Mes chers enfants Khaled et Sana

Pardonnez-moi si je vous ai négligés par moment. Vous êtes mon bonheur, ma fierté et ma joie. J'espère que la vie vous apportera la réussite et le bien-être. Je vous aime

A
Mon frère Riadh, son épouse Amel et leurs enfants Farah et Alaâ

Votre générosité et votre soutien me touchent. Que ce travail soit l'expression de ma reconnaissance et de mon amour.

A
Ma sœur Mounira, son époux Fathi et leurs superbes filles Nadia et Azza

Vous avez toujours su dissiper mes angoisses et trouver les mots justes pour me donner le sourire. Veuillez trouver dans ce travail l'expression de mon affection la plus sincère.

A
Ma sœur Sihem, son époux Foued et leurs enfants Wajdi et Hajer

La distance ne nous a jamais éloignés et l'amour nous a toujours unis. Que ce travail soit l'expression de ma gratitude et de ma sympathie.

A
Ma belle mère Halima

Ton regard porte encore une tendresse qui me touche et m'émeut. Que Dieu te bénisse et te protège.

A
Toute la Famille Allouche

Veuillez trouver dans ce travail l'expression de ma grande affection. Tous mes remerciements à mes beaux frères, mes belles sœurs et particulièrement à Radhia, Zakia et Faiza pour leurs encouragements et leur soutien.

A
Ma fidèle amie Emna

Nous avons fait du chemin ensemble et nous avons partagé des moments de doute très difficiles. Je te dis bon courage pour ta thèse et souhaite que notre amitié dure toujours.

Remerciements

Je voudrais remercier les membres du jury. C'est un immense honneur de soumettre mon travail à votre jugement et de pouvoir profiter de vos hautes compétences et de votre savoir.

Je tiens à remercier vivement Monsieur Alain Montandon et à lui exprimer toute ma reconnaissance pour sa patience, sa sollicitude et les précieux conseils qu'il m'a prodigués tout au long de ce travail de recherche.

Je remercie infiniment Monsieur Slaheddine Chaouachi. Il m'a toujours accueillie avec la plus grande bienveillance et m'a généreusement soutenue. Que ce travail soit l'expression de ma sincère admiration.

Mes remerciements à l'équipe de l'Institut Supérieur des Langues de Gabès et à mes collègues du département de français, en particulier à Dorra, Dorsaf, Soumaya, Yosra et Imen.

Toute ma gratitude et mon amitié à mes collègues du département de français à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Sfax pour leurs encouragements. Je cite en particulier Arslen Ben Farhat, Mustapha Trabelsi, Kamel Skander, Akila, Sameh, Chédlia, Sonia et Wafa.

Avant propos

Ce travail de recherche a été réalisé dans le cadre d'une cotutelle entre La Faculté des Lettres, des Arts et des Humanités, relevant de l'Université de la Manouba de Tunis et l'Université Blaise Pascal de Clermont Ferrand II, UFR Lettres, Langues et Sciences Humaines. La première inscription en thèse sous le régime de cotutelle date du 14 juin 2006. La convention a été signée du côté tunisien par M. Slaheddine GHERISSI, Président de l'Université de la Manouba et M. Chokri MABKHOUT, le Doyen de la Faculté, et du côté français, par Mme Nadine LAVIGNOTTE, Présidente de l'Université Blaise Pascal. Le dépôt de la thèse s'est effectué le …

Le présent travail a été effectué en Tunisie sous la direction de M. Alain MONTANDON, Professeur Emérite à l'Université Blaise Pascal et Membre honoraire de l'Institut Universitaire de France, et de M. Slaheddine CHAOUACHI, Maître de Conférences à l'Université de Tunis. Il a bénéficié de plusieurs atouts notamment l'accès aux bibliothèques et aux archives françaises (BNF, Bibliothèque Sainte Geneviève, Bibliothèque de l'Arsenal) et la consultation de documents au sein de La Société Théophile Gautier qui se trouve à l'Université Paul Valéry de Montpellier.

Il me faut signaler que sans le concours scientifique et financier de La Maison des Sciences de L'Homme et de L'École Doctorale Lettres, Sciences Humaines et Sociales de Clermont Ferrand et sans le soutien financier de la Coopération française dans le cadre du Programme de mobilité internationale (EGIDE[1]) qui m'a accordé à deux reprises la Bourse Michel Foucault et m'a permis de faire des séjours d'études fructueux, ce travail n'aurait jamais été possible.

[1] Site web: http://www.egide.asso.fr.

Résumé

La représentation architecturale est pérenne dans l'œuvre de Théophile Gautier. Afin de déterminer les enjeux de l'expérience architecturale et d'appréhender le texte gautiéresque dans la dynamique de son élaboration, une approche éclectique s'est imposée. Loin d'être une simple reproduction, la description architecturale néglige la représentation mimétique et se soumet au prisme de la subjectivité. Critique d'art imprégné de peintures et d'œuvres d'art, esthète dilettante et éclectique, Gautier perçoit l'objet architectural à travers un ensemble de considérations esthétiques et artistiques. Il cherche à reconstituer le *triumvirat* du peintre, du sculpteur et de l'architecte et à défendre la primauté de l'architecture.

Dans sa relation de voyage, il rejette les architectures modernes auxquelles il reproche leur uniformité, et leur préfère le cachet singulier des constructions andalouses ou le caractère exotique des palais orientaux. Appréciant la ligne courbe et spiralique aux dépens de la ligne droite, Gautier défend le génie d'invention et cherche non pas l'utilité mais la beauté de la forme pure. Prônant une esthétique du caprice et de l'arabesque, il s'attaque au fléau de l'européanisation et n'hésite pas à embellir le réel, à l'« artialiser ». Cette sensibilité esthétique est encore plus perceptible dans son œuvre poétique. Obélisques, château et cathédrale sont ciselés de manière à répondre à l'idéal de l'esthète. Ce faisant, reconstruction architecturale et construction textuelle sont menés de front faisant du poème une architecture verbale qui prend forme dans et par les mots.

L'architecture prend part également dans l'organisation de l'espace de la narration. D'un récit à l'autre, l'édifice architectural change de statut sémiotique (ancrage spatial, opposant, adjuvant, embrayeur de l'action,…). Mais souvent, la représentation architecturale jette les assises de la construction romanesque et en détermine le processus évolutif. La reconstitution des architectures gréco-romaines ou de la grandeur égyptienne à travers la restauration archéologique de Pompéi et la reconstruction de Thèbes illustre parfaitement cette fièvre de construction qui anime Gautier. Le projet de reconstitution se double d'un processus de création langagière ; la re-construction, se faisant ré-invention, subvertit les frontières traditionnelles entre histoire, archéologie et fantasmagorie.

L'architecture fantastique, rattachée à une perception subjective met en doute toute représentation sclérosante de l'espace et « donne à voir » un espace-temps mouvant et multiple. Délire, ivresse, haschisch, miroir, tapisserie murale, eaux-fortes sont les ingrédients de l'alchimie fantastique. Mais l'hallucination architecturale ne se résorbe pas en aventure spatiale ; elle nous introduit dans le périple labyrinthique de la psyché et exorcise les fantasmes personnels. Conjurant les cauchemars architecturaux pianésiens,Gautier architecte met en exécution son rêve d'architecture. Composant les richesses exotiques de l'Orient et le confort douillet de l'Occident, il ne peut dissocier bonheur et architecture et construit son Eldorado conformément à ses exigences esthétiques. Faute de réaliser son rêve architectural sur le mode du réel, Gautier se tourne vers l'Art et se love dans son microcosme. Charriant un ensemble de modèles (de l'Antiquité, de la Renaissance, du Romantisme allemand,…), il construit son monument et associe l'« *archè* » à la « *tecture* », l'idée à la forme. Au-delà de ses fonctions référentielle, socio-historique, métaphorique, symbolique ou esthétique, la représentation architecturale est un acte fondateur grâce auquel se dégagent l'unité et l'harmonie de l'œuvre gautiéresque.

Mots-clefs : architecture, invention, microcosme, représentation, subjectivité, symbole, esthétique.

Abstract

Architectural representation is perennial in the work of Theophile Gautier. To determine the implications of architectural experience and understand the text in the dynamics of its development, an eclectic approach has prevailed. Far from being a simple reproduction, architectural description neglects mimetic representation and submits itself to the prism of subjectivity. Being an art critic with bundles impregnated paintings and works of art, an esthetic and eclectic dilettante, Gautier sees the architectural object through a set of aesthetic and artistic considerations. He seeks to reconstruct the *triumvirate* of the painter, sculptor and architect and defend the primacy of architecture.

In his travels, he rejects modern architectures and criticizes their uniformity. His preference is for the singular charm of Andalusian buildings or the exotic feature of oriental palaces. Appreciating the curved and spiral line instead of the straight one, Gautier defends the genius of invention and seeks not the utility but the beauty of pure form. Advocating an aesthetic whim and arabesque, he grapples with the scourge of Europeanization and does not hesitate of beautify the real, to « artialization ». This aesthetic sensitivity is even more noticeable in his poetry. Obelisks, Castle and Cathedral are carved to meet the ideal of the aesthetic. In doing so, architectural structuring and textual construction are carried out simultaneously making the poem an architecture that takes shape in by words.

The architecture is also involved in its organizing the realm of the narration from a story to another, the architectural building changes its semiotic status (connotation, opponent, adjuvant, shifter action ,...). But, often, the architectural representation lays the foundation for constructing the novel and determines the evolutionary process. The reconstruction of Greco-Roman architecture or Egyptian grandeur through the Pompeii archaeological restoration and rebuilding of Thebes illustrates this construction fever that drives Gautier. The reconstruction project is duplicated with a process of language creation, re-construction, is being re-invented, destroys the traditional boundaries between history, archeology and phantasmagoria.

The fantastic architecture, refastened to subjective perception questions any scelerosing representation of space and "gives to see" a shifting and multiple space-time. Delirium, intoxication, hashish, mirror, wall tapestry, etchings are the ingredients of fantastic alchemy. But the architectural hallucination does not go away in space adventure, it takes us into the labyrinthine journey of the psyche and exorcises personal fantasies. Conjuring Pianesiens architectural nightmares, Gautier the architect puts his dream of architecture into practice. Combining exotic riches of the East and the cozy comfort of the West, he can not separate happiness from architecture and built his Eldorado in accordance with his aesthetic. In want of fulfilling his dream on the architectural mode of reality, Gautier turns to Art and coils himself microcosm. Carrying along a set of models (the ancient, Renaissance, Romanticism, German...), he builds his monument and combines the "arche" with the "architecture", the idea with the form. Beyond its referential function, socio-historical, metaphorical, symbolic or aesthetic, architectural representation is a fundamental act that helps emerge the unity and harmony of the gautieresque work.

Sommaire

Introduction générale

Première partie : Prégnance de l'architecture dans l'œuvre de Gautier

1- Chapitre 1 : De *architectura*
2- Chapitre 2 : La prégnance de l'architecture dans les récits de voyage
3- Chapitre 3 : Gautier, architecte de poèmes

Deuxième partie : Architecture et narrativité

1- Chapitre 1 : Architecture et programme narratif
2- Chapitre 2 : Gautier et le projet de restauration archéologique
3- Chapitre 3 : L'architecture fantastique

Troisième Partie : architecture de rêve, rêve d'architecture

1- Chapitre 1 : L'architecture du bonheur
2- Chapitre 2 : Le microcosme de Gautier
3- Chapitre 3 : Entre édifice textuel et édifice architectural

Conclusion générale

Introduction Générale

Introduction générale

« Tout art a pour but la représentation sensible des représentations idéelles».[1]

Construction et architecture, conception et exécution, plan et édification, autant d'associations que semble regrouper un point commun : elles ont toutes un rapport plus au moins étroit avec l'architecture. D'ailleurs, ces termes tendent communément à se confondre si bien que les frontières entre l'architectural et l'urbanistique, entre l'art de concevoir et celui d'exécuter paraissent floues et peu évidentes. Pourtant, chacun de ces termes se rattache à une réalité bien précise. Si l'urbanisme et l'architecture reposent tous les deux sur une manière de penser et d'occuper l'espace, l'architecture diffère fondamentalement de l'urbanisme en ce sens que ce dernier, relevant de l'*urbanus*, se définit par le mouvement d'urbanisation et renferme « l'ensemble des arts et des techniques concourant à l'aménagement des espaces urbains, en fonction de données démographiques, économiques, esthétiques en vue du bien-être humain ».[2]

Certes, à travers cette définition, l'urbanisme n'exclut pas l'architecture ; bien au contraire, il doit en tenir compte dans l'aménagement de l'espace urbain puisqu'on ne peut pas penser la ville sans la maison, ni la rue sans ses monuments, mais la tâche de l'urbaniste va au-delà du champ d'action de l'architecte. Si le rôle de l'architecte se limite à penser et à concevoir la forme d'un édifice, celui de l'urbaniste réfléchit sur la forme de toute une cité. L'implantation d'une ville, loin d'être le fruit du hasard, relève d'une organisation générale de l'espace et concrétise une vision du monde dans ses trois dimensions. La ville serait, par conséquent, un microcosme qui illustre une certaine idée du monde. D'ailleurs, étymologiquement, quelque affinité existe entre les deux mots : *orbis* qui signifie le monde et *urbs* désignant ville.

[1] - G.W.F. Hegel, *L'Esthétique*, vol. III, Flammarion, Paris 1979, p. 31.
[2] - Dictionnaire le Grand Robert

De son côté, l'architecture est définie comme étant « l'art de construire des édifices ».[3] Elle associe, de par même cette définition, art et construction, autrement dit invention et exécution, génie créatif et savoir-faire. Elle implique à la fois une représentation subjective d'un artiste créateur et une concrétisation de cette vision en obtenant une assise spatiale et en donnant forme à la matière amorphe. L'architecte participe à un processus créatif : grâce à son imagination, il conçoit des espaces et des « objets bâtis » et tient compte dans sa conception de plusieurs éléments notamment les difficultés techniques imposées par les lois de la physique, de la mesure et des proportions, les facteurs socio-économiques mais aussi les besoins culturels, esthétiques et spirituels. En outre, une architecture renvoie non seulement au monde de la présence concrète et matérielle mais elle reflète également un mode de penser propre à l'artiste. Cette alliance de l'abstrait et du concret, du subjectif et de l'objectif, de l'artistique et du technique, justifie l'intérêt porté à l'architecture par les philosophes et les écrivains.

Depuis Platon jusqu'à aujourd'hui, l'art de l'architecture n'a cessé, en effet, d'étonner les philosophes et de susciter leurs réflexions. Pour Platon, l'architecture se caractérise par une production spatiale et se classe parmi « les arts de production »[4]. Contrairement à l'ouvrier maçon qui exécute, l'architecte est un maître bâtisseur qui conçoit et commande. Les discussions entre le jeune Socrate et l'Etranger dans *Le Politique* débouchent sur l'idée que l'art de l'architecture procède, avant tout, de la pensée.

Quant à Vitruve, il reconnaît la place de l'architecture dans toute civilisation et entreprend un projet qui consiste à regrouper les connaissances disparates se rapportant à cet « art de bâtir » et à les ériger en *perfecta ordinatio*, autrement dit en système accompli. Dans *« De architectura »* ou « *De l'architecture* », il retrace la genèse de cet art et en précise les spécificités. Selon Vitruve, la *distributio,* la *dispositio*, la *symmetria* sont les principes indispensables à toute architecture. Ces principes visent tous à désigner la même exigence : l'harmonie et l'accord du tout de l'édifice et de chacune de ses parties, et à réaliser l'*eurythmia.* Disposition et distribution des parties de manière à assurer la symétrie et l'eurythmie.

---

[3] - Ibid.

[4]- Réflexion de Platon développée dans *L'Encyclopédie Philosophique Universelle*, tome1, Les notions philosophiques.

Daniel Payot propose la traduction interprétative suivante du texte de Vitruve : « (…) la beauté de l'assemblage de toutes les parties de l'œuvre qui en rend l'aspect agréable, lorsque toutes choses répondent à leur symétrie»[5]. Descartes, lui, semble s'inspirer du texte fondateur de Vitruve. Il voit dans l'architecture un modèle de fondation, d'articulation du tout et des parties. Elle est, certes, marquée par une harmonie dans les rapports, mais elle se présente, de plus, comme « métaphore d'un système tenu non seulement par une ambition esthétique mais par l'exigence de vérité ».[6] Descartes se compare lui-même à un architecte creusant jusqu'au roc, -doutant jusqu'au cogito -, afin de construire quelque chose de bien fondé.

Hegel, quant à lui, la définit comme l'art primitif par excellence. Prisonnière de la « grossière matière extérieure », l'architecture ne pourrait parler qu'une langue allusive, celle du symbole, c'est pourquoi, dans son *Esthétique*, Hegel rattache l'architecture à l'art symbolique alors qu'il associe la sculpture à l'art classique, la peinture et la poésie à l'art romantique. Sans trop insister sur l'idée hégélienne d'architecture, idée qui sera développée, avec précision, ultérieurement, signalons que dans le texte hégélien, architecture et pensée sont étroitement liées car l'architecture est définie comme un art qui « concilie l'idée à sa représentation sensible, il est un mode d'expression du divin, des besoins et exigences les plus élevées de l'esprit »[7]

Derrida rapporte l'architecture à la langue mais la désigne plutôt comme une « langue muette », une « forteresse de la présence ». Aussi différentes que puissent paraître ces réflexions, elles reconnaissent toutes que l'architecture, tout en reposant évidemment sur une certaine organisation de l'espace, n'en constitue pas moins un ensemble systémique qui reflète une pensée, celle de l'artiste architecte. A côté des divergences dans la définition de l'architecture comme *processus* de création, cet art suscite de multiples réflexions qui se rapportent au *résultat* de ce parcours, autrement dit, à l'édifice architectural dans sa matérialité.

---

[5] - « Eurythmia est venusta species commodusque in compositionibus membrorum aspectus » texte de Vitruve, *Les Dix Livres d'Architecture*, Traduction de Daniel Payot, in *Le philosophe et l'architecte*, Editions Aubier Montaigne, 1982, p. 221, note 26.

[6] - Citation tirée de *L'Encyclopédie Philosophique Universelle*, tome1, Les notions philosophiques, op.cit.

[7] - Hegel cité par Daniel Payot, chap.1, *Le commencement intermédiaire : le moment de l'architecture*, op.cit., p. 15.

Le rapport du creux et du plein, du haut et du bas, du vertical et de l'horizontal, du dedans et du dehors ne renvoie pas uniquement à un certain déploiement de l'espace mais acquiert une signification ou plutôt une *signifiance* bien particulière.[8]De même, forme, lumière, matériaux, couleurs, motifs et textures se conjuguent dans la représentation d'un édifice architectural : le choix des dimensions, de l'orientation ou de la matière dans la construction de tel ou tel édifice, la variété de style, la fonction d'un bâtiment par rapport à l'organisation générale d'une cité ou par rapport à l'économie d'un espace, la répétition d'un élément architectural ou d'un motif, bref, tous ces éléments font de l'architecture un art dont les significations dépassent le cadre de l'utilité fonctionnelle.

Une architecture permet, certes, la satisfaction de besoins matériels ; mais aux considérations utilitaires s'ajoute une intention d'ordre spirituel. Prenons à titre d'exemple l'architecture d'une maison. Une maison sert avant tout de refuge pour ses habitants, mais elle traduit, de par son architecture, leur mode de penser et leurs valeurs morales. L'absence d'ouverture, par exemple, ferait de cette construction une maison introvertie qui désire préserver l'espace de l'intimité et cherche à entretenir un isolement intérieur.

Mais l'exemple qui illustre le mieux cette fonction spirituelle de l'architecture est celui de l'édifice religieux. La conception du lieu de culte symbolise le type de rapport qui s'installe entre l'homme et la divinité. Dans son ouvrage « *La signification dans l'architecture occidentale* », Christian Norberg-Schulz propose une lecture diachronique de l'évolution de l'architecture ; il exploite les différences dans le mode d'organisation d'une architecture pour dévoiler la pensée qui habite un lieu de culte. Le plan du temple égyptien symbolise le cosmos de l'ancienne Egypte et représente un monde hautement organisé où chaque élément architectural possède une signification précise.

[8] - La sémiologie fait la distinction entre la « signification » et la « signifiance. La première est subordonnée à la valeur d'un signe, elle établit une complémentarité du sens et de la référence d'une expression, alors que la deuxième, autrement dit la « signifiance », renvoie aux possibilités de signifier. Réf : *Grand Dictionnaire des Lettres*, Larousse, 1986.

La présence d'une porte qui unit les deux tours massives du temple et d'un soleil au dessus de la porte, entre les deux tours seraient la représentation symbolique d'une « porte du ciel, à travers laquelle émergeait le dieu soleil resplendissant et son représentant terrestre, le Pharaon »[9]. Les colonnes du temple égyptien qui se caractérisent par leur dimension gigantesque, leur solidité et leur masse indestructible sont non seulement l'expression de la durée et de la sécurité, elles sont aussi « des symboles de fertilité, des emblèmes de la terre et des plantes sacrées qui croissent sur le sol fertilisé pour apporter la protection, la stabilité et la subsistance au pays et à son peuple.[10] ». Quant au retour de certaines unités architecturales, il serait à rapprocher de la répétition monotone des longues prières lors du rituel des morts et traduirait l'anxiété de l'être en quête de certitude.

Dans l'architecture grecque, l'organisation spatiale diffère du modèle égyptien et les lieux sont davantage appréhendés comme des représentations archétypales. « Chaque lieu ayant des propriétés accusées, devint la manifestation d'une divinité particulière »[11] Le temple grec se présente, désormais, comme « un corps plastique »[12] et la colonne acquiert de nouvelles significations, selon l'ordre adopté. Les colonnes doriques, reposant lourdement sur le sol, renvoient à l'idée d'enracinement et de force et sont consacrées aux déesses de la terre (particulièrement Déméter ou Héra) alors que les colonnes ioniques, se caractérisant par leur sveltesse et par la pureté de leurs lignes, incarnent la grâce et la beauté féminine et sont consacrées à Artémis.

Le lieu de culte chrétien transforme l'héritage de l'architecture grecque puis romaine et laisse apparaître une évolution dans la conception de l'espace. Le traitement des surfaces, le changement de proportions, le volume des murs et les moyens optiques font de l'église chrétienne une architecture qui recherche la spiritualisation.

---

[9] - Christian Norberg-Schulz, *La signification dans l'architecture occidentale,* Préface, Mardaga, Bruxelles, 1977, p. 14.
[10] - Ibid., p. 18.
[11] - Ibid., p. 47.
[12] - Christian Norberg-Schulz écrit à propos du temple grec : « Tous les temples ont en commun d'apparaître comme des corps plastiques bien définis. Dans ce sens, ce ne sont pas de simples masses, mais des structures articulées (…) Corps organique vrai, qui concrétise la vie comme l'action dans le temps et dans l'espace, le temple grec apparaît ainsi comme un corps musclé », ibid., p. 50.

Ainsi, quel que soit le style architectural, c'est grâce à l'art de l'architecture que l'homme obtient une assise aussi bien dans le temps que dans l'espace. En marquant les frontières entre l'espace privé et l'espace public, entre le profane et le sacré, l'objet architectural acquiert une fonction signifiante. Au-delà des besoins pratiques et économiques, l'architecture établit un certain rapport entre l'homme et le cadre dans lequel il évolue. Elle précise les limites séparant le dedans du dehors, l'univers intérieur du monde extérieur, mais traduit, de surplus, les angoisses de l'homme et ses aspirations. « Son objet, écrit Christian Norberg-Schulz, est la définition des fonctions existentielles. L'architecture devrait être comprise en termes de formes signifiantes (symboliques)»[13].

La diversité et la richesse des formes architecturales, la variété de style et les rapports complexes qu'entretient l'architecture avec les autres arts, tous ces éléments offrent au chercheur une matière d'étude extrêmement dense ; ils l'incitent, par ailleurs, à s'interroger sur les significations symboliques de cet art et sur le sens profond que pourrait avoir telle ou telle configuration. Touchant à tous les domaines de la vie, l'architecture ne se contente pas de témoigner de l'état d'une société, elle procure un sentiment d'appartenance et crée un héritage qui reflète les traditions et la culture d'un peuple.

Pour les écrivains du XIXe siècle, l'art de l'architecture est d'autant plus important qu'il fait l'objet de véritables polémiques. La vague de modernisation et la révolution industrielle entraînent un changement du paysage urbain et architectural mais cette modification, loin de faire l'unanimité, donne lieu à des conflits et des controverses. Les écrivains sont partagés entre l'appel du progrès et de la modernité et l'attachement au passé, à la tradition. Certains n'hésitent pas à comparer les nouvelles maisons à des « châteaux de carte », à des « niches incommodes », ou encore à des « constructions hâtives et malsaines ».[14] Quant aux écrivains voyageurs, à l'instar de René François Chateaubriand, Gérard de Nerval, Alexandre Dumas, Maxime Du Camp, Théophile Gautier et bien d'autres encore, l'aversion pour les constructions modernes les pousse à chercher d'autres architectures.

---

[13] - Ibid., p. 5.

[14]- Marc Gaillard, *Paris au temps de Balzac. L'époque romantique*, Prestige, Presses du Village, Paris, 2001, p. 34.

La découverte de nouvelles formes architecturales leur permet non seulement d'apprécier la diversité des styles et la variété des édifices mais également de comparer le cadre architectural occidental et les autres décors architecturaux, et de développer leur propre conception du Beau et de l'Art. Un monde *autre* se révèle à ces écrivains en quête d'exotisme et de dépaysement. Récits de voyage, articles de presse se multiplient donc, reflétant d'une part l'intérêt accordé à l'architecture, et d'autre part les connivences qui existent entre l'architecture et les autres formes d'expression artistique. Quelle relation peut-il, alors, exister entre l'architecture et la sculpture ou la peinture ? Qu'est-ce qui autorise le rapprochement entre l'architecture et la littérature, entre « l'art de bâtir » et « l'art d'écrire » ?

Dans son ouvrage critique *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle*, Philippe Hamon aborde la question de la représentation de l'architecture dans certaines écritures du XIXe siècle, notamment dans les romans de Marcel Proust ; et consacre toute une partie à l'étude de l'intrication entre littérature et architecture. Il relève les différentes formes de connivence qui existent entre ces deux modes d'expression et analyse les points de rencontre et de divergence entre architecte et écrivain. En nous imprégnant des idées développées dans cet ouvrage, nous avons tenté de voir de plus près la représentation de l'architecture dans l'œuvre de Théophile Gautier. Mais il faudrait peut-être revenir sur la genèse de ce projet.

L'initiation à l'univers gautiéresque a débuté avec *Spirite* et a donné naissance à un texte intitulé « *La géographie symbolique des lieux dans Spirite* » et ce dans le cadre d'un projet d'étude, au terme de la première année master. Mais la véritable passion a commencé avec l'aventure orientale de Gautier et la découverte de ses récits de voyage.

Dans un mémoire de master ayant pour titre *« L'architecture orientale moderne chez Gautier »*, nous avons appris à mieux connaître les goûts de l'esthète et à saisir, ne serait-ce que partiellement, son rêve d'habitation. Le périple oriental du voyageur, ses pérégrinations en Espagne et ses déambulations parmi les dédales d'Alger ou de Constantinople ont été, en effet, pour nous, une occasion de dégager certaines caractéristiques de l'esthétique de Gautier et de nous rendre compte de la spécificité de son écriture.

Force est de constater, cependant, que nous sommes loin de retrouver le chemin qui mène vers l'*Eldorado* de Gautier, encore moins de reconnaître toutes les fondations sur lesquelles repose sa cité de prédilection. L'expérience de néophyte que nous sommes nous a laissée perplexe ; elle s'achève sur plus de questions que de réponses et porte en elle les germes de ce projet. Plusieurs zones d'ombre persistent et le sentiment de perdition s'intensifie à mesure que nous avançons dans le dédale de l'œuvre gautiéresque.

Mais, d'emblée, nous pouvons dire que le rapprochement entre l'architecture et la littérature est un fait qui n'est pas étranger à Théophile Gautier car l'auteur de *Paris futur* est tout à fait sensible à l'analogie entre édifice textuel et édifice architectural et aux affinités qui existent entre « l'art de bâtir » et celui d'écrire. Nous essayerons, dans ce travail, d'expliquer la place privilégiée qu'occupe l'architecture dans l'œuvre de Gautier et de préciser les enjeux de l'expérience architecturale non seulement sur le plan littéraire mais également sur le plan ontologique et philosophique. Nous chercherons à montrer comment l'objet architectural devient, pour Gautier, un moyen de « réactualiser » du texte et de mettre à l'épreuve aussi bien son talent de daguerréotypeur que son génie de créateur. Nous tenterons d'étudier l'aventure architecturale de Gautier et d'interroger le rapport qui existe entre le poète et l'architecte, entre le « donner à lire »et le « donner à voir », entre le mot et la pierre.

En choisissant pour intitulé « *La représentation de l'architecture dans l'œuvre de Gautier* », notre objectif n'est pas de proposer un traité sur l'architecture, encore moins de faire un catalogue des édifices architecturaux qui jalonnent l'œuvre de Gautier mais de nous interroger sur le problème de la représentation. Du latin *reprasentatio*, le terme « représentation » se définit comme suit :

« - Action de mettre sous les yeux.

- Action de rendre présent ou sensible à l'esprit, à la mémoire, au moyen d'une image, d'une figure, d'un signe quelconque : image, symbole, allégorie.

- Action de reproduire par le dessin, la peinture, la sculpture, la photographie, le langage, etc. »[15].

Ces définitions nous fournissent les premiers outils de travail dans notre analyse puisqu'il s'agit d'être attentif à l'expérience sensible de Gautier (perception visuelle : mettre devant les yeux), à son mode d'appréhension d'un objet, plus précisément de l'objet architectural (subjectivité du sujet regardant) et à la représentation de cet objet au moyen du langage (reproduction du visible par le lisible).

Ayant déjà posé la question de la *représentation* dans le mémoire de master ayant pour titre : *La représentation de l'architecture orientale moderne chez Gautier*, nous cherchons à approfondir notre étude de l'œuvre de Gautier et à jeter la lumière sur les zones d'ombre de son univers intime. En étudiant les récits de voyage de cet auteur et en explorant son périple oriental, nous avons pu, certes, nous introduire dans le microcosme de Gautier et en découvrir certains aspects. Toutefois, nous avons éprouvé le besoin d'aller plus loin dans l'étude de son esthétique et de saisir la symbolique profonde que pourrait avoir la représentation de l'architecture. C'est pourquoi l'étude des autres écrits de Gautier s'est révélée indispensable.

Nous avons, tout d'abord, élargi le corpus se rattachant à la littérature voyageuse. Si dans le mémoire de master, nous nous sommes limitée à l'aventure orientale en choisissant pour corpus : *Voyage en Algérie*, *Voyage en Espagne*, *Constantinople* et *Voyage en Egypte*, nous nous sommes trouvée dans l'obligation de consulter les autres récits de voyage, notamment *Voyage en Russie* et *Voyage en Italie ou Italia*. De Russie à Constantinople, de l'Italie à l'Algérie, de l'Espagne à l'Egypte, nous avons essayé de suivre le regard avide et insatiable de Gautier et de nous arrêter sur ce qu'il admire ou ce qu'il abhorre.

A côté des récits de voyage, la critique d'art de Gautier, qu'on retrouve publiée dans *les Salons* et dans les revues de l'époque, pullule de références architecturales, c'est pourquoi la consultation des feuilletons publiés dans la presse ou des réflexions exprimées à travers des correspondances s'est souvent imposée afin de mieux comprendre les présupposés théoriques de la pensée gautiéresque.

[15] - *Grand Dictionnaire des Lettres*, Larousse, 1986, p. 5095.

De même, la poésie de Gautier,- notamment *Emaux et Camées, Espanã-*, foisonne d'exemples se référant au paradigme architectural. La présence de l'architecture dans les récits de fiction n'est pas, enfin, sans susciter l'intérêt. Les personnages gautiéresques évoluent dans un cadre architectural qui semble hésiter entre le présent et le passé, entre le réel et le fantastique. Sans prétendre explorer toute l'œuvre narrative de Gautier, nous avons ciblé certains textes où la représentation de l'architecture acquiert une signification très profonde. *Arria Marcella, Une Nuit de Cléopâtre, Le Roman de la Momie, Le Pied de Momie, Le Roi Candaule, Le Club des hachichins, Fortunio* et *Pavillon sur l'eau* ont fait l'objet d'une attention particulière, toutefois, nous avons souvent éprouvé le besoin de nous référer à d'autres œuvres de fiction comme *Mademoiselle de Maupin, La Mille et Deuxième Nuit, Jettatura, La Cafetière, Omphale, Partie carrée, La Morte amoureuse etc*.

Bref, quel que soit le genre littéraire abordé, la production littéraire de cet auteur nous amène à faire un constat : Gautier est un écrivain séduit par la diversité des objets, la prolifération des édifices architecturaux et par la profusion des ornements. Il se plaît à flâner dans les villes visitées et invite le lecteur à se laisser aller au rythme de ses déambulations. Portant un œil exercé sur les édifices architecturaux, il recourt aux mots pour donner une description de ces architectures contemplées.

L'aventure architecturale se double, dès lors, chez Gautier, d'une aventure scripturale, mais plusieurs questions se posent : pourquoi l'architecture ? Le daguerréotype littéraire se limite-t-il à une reproduction mimétique du réel, notamment dans les récits de voyage ou le désir de *représenter* une réalité extérieure s'effectue-t-il inévitablement sous le prisme de la subjectivité? Quelle relation Gautier établit-il entre l'art de l'architecture et les autres formes artistiques comme l'art de la décoration, ou encore les arts plastiques ? Comment les connivences entre littérature et architecture se manifestent-elles, à travers l'œuvre de Théophile Gautier ? Quelle corrélation peut-il exister entre l'« édifice textuel » et l'édifice architectural? Quelle représentation de l'architecture Gautier, critique d'art, nous propose-t-il ? En quoi son expérience est-elle authentique et échappe-t-elle aux stéréotypes et aux clichés de l'époque ? Gautier, défenseur de la théorie de « l'art pour l'art » se contente-t-il de se démarquer de l'esthétique classique ou s'écarte-t-il

également de l'idéal romantique ? Dans quelle mesure l'architecture, art d'édification, contribue-t-elle, chez Gautier, à l'édification d'un art ?...

La réponse à toutes ces questions fera l'objet de notre recherche. Toutefois, étant donné la densité de la matière exploitée et la variété des textes étudiés, nous ne pouvons pas nous baser sur les apports d'une seule méthode critique. Conscient des possibilités qu'offre la diversité des méthodes, nous ne négligeons aucun outil d'investigation, aucune approche susceptible d'éclairer notre voie et de nous aider à mieux appréhender le texte gautiéresque dans la dynamique de son élaboration. Nous opterons, en conséquence, pour une approche éclectique car la diversité des méthodes et la variété des grilles méthodologiques constituent dans notre travail non pas un facteur de dispersion mais un garant d'objectivité et un gage d'une plus grande fiabilité.

En exploitant aussi bien les apports de la sémiotique que ceux de la psychocritique ou de la sociocritique, en tirant profit de l'analyse barthésienne ou de la poétique des éléments bachelardienne, nous voulons nous protéger contre une lecture restrictive fondée sur l'appréciation personnelle et sur les jugements subjectifs et proposer un travail de recherche qui se veut rigoureux et exhaustif. Nous essayerons de découvrir les périples de l'aventure gautiéresque et d'étudier en profondeur la symbolique de son expérience architecturale et de son intégration dans le processus de création littéraire. Plus qu'une simple anthologie des édifices architecturaux, nous proposerons une lecture qui devrait nous donner une esquisse de la cité idéale dont rêve Gautier et déboucher sur une exploration d'une « architecture intérieure » éloignée de toute réalité objective, « extérieure ». L'étude approfondie de l'œuvre de Gautier devrait donc nous permettre de cerner tout autant l'expérience esthétique que l'aventure ontologique.

Ce travail présente, à nos yeux, plus d'un mérite. En effet, si de nombreuses recherches ont tenté d'expliquer l'engouement de Théophile Gautier pour l'Orient ou de comprendre sa fascination par le fantastique, la représentation de l'architecture dans l'œuvre de Gautier reste un thème qui nécessite encore de l'attention et de l'approfondissement. Nous tenterons de définir la conception de l'architecture chez l'auteur de *Paris futur* et de voir la position qu'occupe cet art par rapport aux autres arts plastiques et par rapport à la littérature.

De même, nous essayerons d'appréhender ce que nous appelons « *le programme d'habitation de Gautier* » et de définir sa perception du Beau Idéal. Notre recherche permettra de mieux apprécier l'originalité de Gautier en le situant par rapport à ses contemporains et par rapport à une esthétique « romantique ». Pour ce faire, nous envisageons un plan en trois grandes parties.

Nous tenterons, dans la première partie, de légitimer, ne serait-ce que partiellement, notre choix et de démontrer la prégnance de l'architecture dans l'œuvre de Gautier. Cette partie sera divisée, à son tour, en trois volets. Tout d'abord, nous proposons de réfléchir sur les définitions de l'art architectural en partant du point de vue de l'artiste, de l'écrivain ou du philosophe, et nous étudierons de plus près la définition que donne Gautier de cet art. Dans le second volet, nous nous intéresserons aux récits de voyage et à la critique d'art de Gautier afin de montrer la présence prééminente de l'architecture dans ses écrits. Le troisième et dernier volet s'attardera sur la représentation de l'architecture dans la poésie de Gautier et découvrira le génie du poète architecte. Sans prétendre exploiter toute la production poétique de Gautier, nous nous limiterons aux poèmes les plus représentatifs, ceux qui mettent en scène l'imbrication entre l'œuvre architecturale dont la forme se veut langage et l'architecture verbale dont le langage donne forme au monument poétique.

La deuxième partie de ce travail reposera essentiellement sur l'étude de l'œuvre narrative de Gautier et a pour titre : « Architecture et narrativité ».[16] L'étude de la fiction gautiéresque visera à établir le rapport entre les formes architecturales et la signification dont elles peuvent être investies et à préciser le rôle de l'architecture dans la mise en place et dans l'évolution de la trame narrative. Plus qu'un simple décor, le cadre architectural possède un statut sémiotique et de ce fait devient un élément déterminant dans la fiction : il est tantôt un auxiliaire du sujet tantôt un opposant qui piège le personnage et lui impose un ensemble de contraintes et d'entraves. De même, nous chercherons à analyser le rapport entre la Fiction et l'Histoire, entre l'archéologie et la fantasmagorie et ce en proposant une lecture détaillée de certains récits comme *Arria Marcella* ou encore *Le Roman de la Momie, Une Nuit de Cléopâtre, Le pied de momie,* etc.

[16] - L'intitulé est emprunté à Chantal Brière, auteur de *Hugo et le roman architectural*, Editions Champion, Paris, 2007.

Cette partie renferme trois chapitres. Dans le premier, notre réflexion sera portée sur le rapport entre l'architecture et le programme narratif de Gautier. Nous étudierons les lieux et moments d'apparition de l'architecture dans les récits de fiction et nous nous interrogerons sur les fonctions de l'architecture dans l'économie du récit.

Le second chapitre de cette partie aura pour objet le projet de restauration archéologique tel qu'il se dessine dans l'œuvre de Gautier. En partant d'*Arria Marcella*, nous découvrirons tout d'abord la résurrection de l'Antiquité gréco-romaine et préciserons les enjeux de l'aventure rétrospective. De même, nous accompagnerons Gautier dans son exploration de l'Egypte pharaonique à travers les récits *Le Roman de la Momie* et *Une Nuit de Cléopâtre.* La cité des Pharaons ressemble, sous la plume de Gautier, aux œuvres colossales de Martynn, c'est une architecture de l'immensité et des grandeurs.

Nous aborderons l'architecture fantastique dans le dernier volet de cette partie. Comment émerge le fantastique dans la fiction gautiéresque ? De quelle manière le merveilleux se mêle-t-il au fantastique ? Quelle signification l'architecture « à la Piranèse » prend-elle dans les récits de Gautier et plus précisément dans *Mademoiselle Dafné* ? Nous tenterons d'apporter la réponse à toutes ces questions dans ce chapitre avant d'entamer la dernière partie de ce travail de recherche.

La troisième partie étudiera la relation entre l'architecture et la création littéraire. Nous nous intéresserons, dans un premier temps, à l'architecture du bonheur. *Fortunio, Pavillon sur l'eau, La Mille et Deuxième Nuits* et d'autres textes encore permettent de saisir le rêve d'habitation gautiéresque et de voir dans la représentation de l'architecture dans l'œuvre de Gautier une signification qui va au-delà de sa fonction esthétique. Elle constitue davantage une quête à travers laquelle Gautier aspire à l'édification d'un microcosme ; c'est un parcours initiatique qui devrait déboucher non seulement sur la conquête d'un Eldorado ou sur la découverte de *la cité idéale*, mais surtout sur la reconstitution d'un moi angoissé et inquiet.

Entre l'architecture du rêve et le rêve d'une architecture, l'expérience de Gautier s'apparente plus à une aventure ontologique au moyen de laquelle le poète s'écarte de l'espace architectural réel pour *bâtir* son propre univers intime.

Le second volet de cette partie nous introduit dans l'univers intérieur de Gautier et réfléchit aux mécanismes qui assurent le passage de l'extériorité à l'intériorité, de l'architecture dans sa matérialité aux « châteaux de la méditation intime ».[17] Le parcours du lecteur parmi les formes architecturales révèle la dualité fondatrice du fond et de la forme et se résorbe, finalement, en exploration du microcosme, du royaume intérieur.

Au terme de ce travail de recherche, c'est le rapport entre édifice architectural et édifice textuel qui sera interrogé : nous démontrerons comment l'architecture, art d'édification, contribue, à son tour, à l'édification d'un art. Les points essentiels qui seront soulevés dans ce dernier chapitre sont : l'analyse des mécanismes de la création littéraire, la dualité déconstruction/reconstruction et enfin l'écriture conçue comme architecture. Cette étude nous permettra d'identifier les matériaux employés dans la construction de l'édifice textuel, les piliers sur lesquels repose cette œuvre-monument et de conclure que, pour Gautier, « écrire » équivaut à « construire », à « bâtir avec les mots ».

[17] - Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Tunis, Cérès Editions, 1996, p. 410.

Première partie :

La prégnance de l'architecture dans l'œuvre de Gautier

Introduction de la première partie

> « Chaque génération, comme elle a ses habits et ses modes, a ses formes d'existence qui s'ajustent difficilement aux cités anciennes ; le Paris moderne serait impossible dans le Paris d'autrefois »[1].

Le XIXe siècle est marqué, en France, par un mouvement d'urbanisme intense et par une grande vague d'édification. L'accroissement des populations autour des villes a imposé des travaux de construction ou de restauration de grande envergure. Partout les architectes sont appelés à prendre part à la construction; partout les bâtisseurs contribuent à l'édification de nouveaux bâtiments. Dans « Le Nouveau Paris », Gautier compare la capitale à un « chantier gigantesque » où se mobilisent une « armée de statuaires et de sculpteurs »[2] et une population d'ouvriers maçons. Les projets entrepris par Haussmann transforment complètement la physionomie de la capitale et les constructions modernes s'érigent à proximité du vieux Paris, modifiant, ainsi, la physionomie de l'ancien Paris. Outre les projets de construction, des travaux de rénovation et d'embellissement sont effectués : les Grands Boulevards et la Place de la Concorde sont aménagés, l'Arc de Triomphe édifié, Versailles restauré, le Louvre rénové et reconstruit…

Cet engouement pour l'architecture et pour l'urbanisation donne lieu à de multiples débats quant à la place et à la fonction de l'architecture dans la vie sociale, politique et artistique, et quant au rôle de l'architecte dans la conception et dans l'organisation de la cité. Architectes, peintres et sculpteurs ne se contentent pas de participer aux travaux de construction et de restauration mais contribuent aux débats en prenant à l'occasion la plume pour rendre compte de leurs points de vue.

Certains, jugés conservateurs, défendent une architecture classique qui cultive la sobriété du style et la symétrie des formes ; le mépris dans lequel ils tiennent les nouvelles constructions du XIXe s'explique par une nostalgie des formes du passé ; ils y voient une sorte de *no man's land* entre la grandeur des architectures des siècles précédents et les premières manifestations de nouveaux concepts architecturaux.

---

[1] Théophile Gautier, « Mosaïque de Ruines » in *Paris et les Parisiens au XIXe siècle, Mœurs, Arts et Monuments*, par MM. Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Arsène Houssaye, Paul de Musset, Louis Enault et Dufavl. Paris Morizot, 1856, p. 40.

[2] - Th. Gautier, « Le Nouveau Paris » in *Paris et les Parisiens au XIXe siècle*, op.cit, p. 45.

D'autres, plus ouverts au renouvellement et à la modernisation, préfèrent le côté pittoresque et imprévu dans une construction et apprécient la richesse foisonnante de l'ornementation. Ecrivains, poètes et journalistes prennent part à la polémique. Pour les uns, les bâtiments modernes sont la preuve de la disparition du sens du beau et du règne de la laideur. Ceux-ci refusent les aménagements contemporains et défendent, avec zèle, les monuments historiques et les vieilles cités. D'ailleurs, la démolition des anciens bâtiments et la substitution des petites ruelles du vieux Paris par de grandes artères larges et dégagées sont vues comme une atteinte alarmante au patrimoine, une véritable mutilation de la ville. Les travaux d'Haussmann sont souvent qualifiés d'acte chirurgical violent, et parfois même d'éventrement. Pour les autres, les nouvelles constructions témoignent du génie inventif des architectes et le nouveau Paris représente à la fois la cité de la féerie et de l'enchantement, celle du progrès et de la mécanisation.

Théophile Gautier a pris part à ce débat. Que ce soit dans ses articles de presse, dans ses salons ou dans ses feuilletons, il ne manque pas d'exprimer son point de vue concernant telle ou telle réalisation architecturale et de faire part de sa conception de l'architecture. Par ailleurs, le souffle de modernité n'est pas pour déplaire à ce critique d'art au regard attentif et exercé. En commentant le projet de relier les Tuileries et le Louvre, il écrit : « La réunion des Tuileries au Louvre n'est pas seulement une grande œuvre architecturale, un monument d'art admirable par l'immensité de l'ensemble et la richesse des détails, c'est encore une grande pensée politique ».[3] Mais, à côté de ses réflexions sur l'architecture, Gautier accorde un grand intérêt à cet art dans son œuvre. Les édifices architecturaux s'érigent en multiples endroits de l'univers gautiéresque, ce qui soulève la question de la relation entre l'architecture et l'expérience de la création littéraire.

Que peut-on entendre par l'expression *« représentation de l'architecture* » ? Quel rôle l'architecture joue-t-elle en tant que phénomène de civilisation et quelle relation entretient-elle avec les autres arts ? Quel rapport peut-il exister entre la littérature, art de la parole et l'architecture, art de l'édification? Comment passer d'une représentation architecturale qui relève de ce qui est visible puisqu'elle *donne à voir* une construction à une production textuelle qui *donne à lire* un édifice

[3]- Th. Gautier, « Le Nouveau Paris » in *Paris et les Parisiens au XIXe siècle*, op.cit, p. 50.

architectural ? Faudrait-il, tout simplement, faire l'inventaire des édifices évoqués dans l'œuvre de Gautier ou énumérer les différents styles architecturaux présents dans ses récits? Devrait-on se contenter d'une classification des éléments architecturaux ou plutôt se pencher sur l'étude des connivences qui existeraient entre édifice architectural et édifice textuel et sur l'analyse de la signification que pourrait avoir tel ou tel objet architectural dans l'imaginaire de Gautier?

Dans cette première partie, nous essayerons de prouver la prééminence de l'architecture dans l'œuvre de Gautier et d'apporter des réponses à ces questions. En premier lieu, nous proposerons une mise au point définitionnelle de ce qu'est l'architecture. Nous interrogerons l'œuvre architecturale non seulement en tant que forme artistique mais aussi en tant que produit d'une société, qu'héritage d'une culture et que témoignage d'une histoire. Nous étudierons, également, les différentes formes de connivences qui existent entre l'art d'écrire et celui de construire et démontrerons la primauté de l'architecture sur les autres arts plastiques.

En second lieu, nous tenterons d'affirmer la centralité de cet art en nous référant à la relation de voyage de Gautier et à sa critique d'art. L'abondance de la production textuelle et le caractère peu disponible de certains documents nous ont mise face à nos propres limites et nous ont contrainte à réduire notre corpus. C'est pourquoi, en ce qui concerne la critique d'art, nous nous sommes référée à certains articles publiés dans la presse de l'époque notamment « Une maison de Pompéi, Avenue Montaigne » publié dans *L'Artiste* du 29 novembre 1857, « De la mode » publié, également, dans *L'Artiste* du 14 mars 1858. Nous avons consulté certains ouvrages comme *Tableaux à la plume*, texte qui fait partie des études sur les musées, *Paris et les Parisiens au XIXe siècle, Mœurs, Arts et Monuments*, ouvrage regroupant Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Arsène Houssaye, Paul de Musset, Louis Enault et Dufavl et mettant en scène la polémique suscitée par les métamorphoses de la capitale tant sur le plan architectural que sur le plan social et civilisationnel. *L'Exposition de 1859* ainsi que les *Feuilletons* et les *Salons* de Gautier (*Feuilleton Beaux-Arts, Salons de 1833 et de 1848,* etc.*)* nous ont permis de mieux connaître les jugements de l'esthète et ses affinités artistiques.

Dans la relation de voyage, nous avons essentiellement exploité les récits de voyage qui se rapportent à l'expérience orientale de Gautier, tout en sachant que la première destination de Gautier fut l'Espagne, en 1840 ; puis, en 1845, il s'est rendu en Algérie. Le voyage en Italie date de 1850. Deux ans plus tard, il continuera son périple oriental à Constantinople avant de se rendre en Russie en 1858. Quant à la dernière destination du voyageur, ce sera l'Egypte qu'il découvrira, non sans une certaine désillusion, en 1869.

Ce périple du voyageur laisse déjà apparaître un attrait exercé par l'Orient. Ecrasé sous le carcan du quotidien, en proie à l'ennui et au mal de vivre, Gautier choisit de quitter la grisaille de la cité occidentale et se tourne vers les pays du soleil et de la lumière éclatante. Comme plusieurs auteurs romantiques, il cède à la tentation du voyage et ne résiste pas à l'appel d'un ailleurs. L'Orient est, pour lui, la destination rêvée : il est la terre des aubes et de « la sagesse première et éternelle » comme l'affirmera Rimbaud dans *Une saison d'enfer*. Il est « cette terre mythique où le sacré et le profane se côtoient, où l'intensité de l'éclat et de la chaleur solaire est particulièrement sensible.»[4]Mais, l'Orient est aussi le pays du luxe et de la sensualité, il est une promesse, promesse de retrouver des architectures rêvées et une altérité menacée.

Fuyant la laideur et la platitude de la civilisation occidentale, Gautier rêve de trouver en Orient de quoi assouvir son désir de dépaysement et d'exotisme. L'Espagne, la Turquie, l'Egypte, l'Algérie, …sont l'incarnation de cet Orient aux charmes magiques et aux mystères féeriques. Reste à savoir si, dans son exploration de l'espace oriental, le voyageur est censé ne rien décrire qu'il ne l'ait vu et si les récits de voyage, s'inscrivant dans le genre viatique, attestent vraiment l'exactitude du relateur.

L'Orient ne se limite pas à ces contrées aux frontières bien tracées et aux contours géographiques bien déterminés. L'Orient de Gautier échappe à une délimitation spatiale et représente davantage un arrière pays mental. Il s'affranchit des frontières physiques pour jouir d'une extension géographique maximale : la Grèce antique, la Chine exotique, l'Egypte pharaonique, l'Inde,…incarnent cet Orient rêvé.

---

[4] - Marc Eigeldinger, « L'Orient ou la terre du soleil » in *Bulletin de la société Théophile Gautier*, (*BSTG*), tome 2, n° 12, 1990, p. 427.

De même, l'Italie ainsi que la Russie renvoient, à certains égards, à cet Orient des vérités premières. L'Italie est, en effet, la première porte de L'Orient et Venise est perçue, par le voyageur, comme une cité tout à fait orientale. Elle est, pour lui, « une autre Grenade, plus regrettée peut-être ».[5] La beauté des Vénitiennes se caractérise moins par la fadeur des femmes occidentales que par un caractère barbare, encore préservé des effets néfastes de la civilisation. Les jeux aquatiques de Venise deviennent, sous la plume de Gautier, une variante des fantasias équestres des chevaliers mores.

Quant à l'aspect pittoresque de certaines architectures, il éveille dans l'imagination de Gautier le souvenir d'une Chine lointaine. Les arcades reflétées par l'eau du canal ressembleraient à ces architectures chinoises dont le site est tout à fait exotique :

> « Ses nombreuses arcades répétées par l'eau bleue et calme, avec l'exactitude de la glace la plus pure, formaient des cercles parfaits et ressemblaient à ces bizarres portes chinoises entièrement rondes qu'on voit sur les paravents ; en sorte que la fantaisie architecturale de Pékin paraissait avoir bâti cette chimérique avenue pour la ville des doges… »[6]

L'acuité visuelle du voyageur fait naître un monde parallèle au monde réel, un ailleurs tout à fait éloigné de l'espace vénitien. L'eau miroitante et l'effet d'optique mobilisent le pouvoir imaginatif de Gautier et contribuent à l'érection d'un espace *autre*: Grâce au jeu de comparaisons, le voyageur se plaît à juxtaposer deux architectures : l'une réelle et l'autre fictive : les arcades deviennent de « bizarres portes chinoises » et Venise se revêt de « la fantaisie architecturale de Pékin ». D'ailleurs, l'image de la Chine comme espace exotique du bonheur est présente dans *Le Pavillon sur l'eau*. Dans ce conte « rococo », l'aspect oriental du pavillon au bord de l'eau « sert moins à un effet de couleur locale qu'à la désignation d'un espace imaginaire, celui du bonheur. »[7]

La Russie, pays du froid et des frimas polaires, suscite, à son tour, dans l'imaginaire de Gautier des références orientales et prend, sous la plume de Théo, la coloration des pays du Levant.

---

[5] - Théophile Gautier, *Italia*, *Voyage en Italie*, La boîte à Documents, Paris, 1997, p. 398.
[6] - Ibid, p. 260.
[7] - Notice de Jean-Claude Fizaine, in *Romans, contes et nouvelles* de Théophile Gautier, tome 1, La Pléiade, Editions Gallimard, 2002, p. 1538.

Les mœurs des Russes se rapprochent de ceux des Turcs. « Les Russes sont d'origine orientale, précise Gautier, et même dans les classes élevées, ils ne tiennent pas aux douceurs du coucher ; ils dorment où ils se trouvent, un peu partout, comme les Turcs. »[8] Les piliers de la cathédrale de l'Assomption deviennent, en raison de leur grandeur et de leur puissance, les colonnes du palais de Karnak, tandis que l'intérieur de l'église est à l'image des temples égyptiens. « Les piliers eux-mêmes sont historiés de personnages étagés par zones comme les colonnes des temples ou des palais égyptiens ».[9]Quant à l'architecture intérieure du Palais neuf, résidence des anciens tsars, elle ressemble à celle d'un harem asiatique par le caractère inextricable des passages qui mènent aux pièces et par les motifs ornementaux utilisés dans la décoration des appartements.

Au-delà des limites spatiales, l'Orient apparaît, donc, comme un espace qui favorise l'éclosion de l'imagination et qui permet un dépassement du réel. C'est un lieu mythique qui offre au voyageur l'opportunité de rompre avec le réel abhorré, une « terre entrevue dès l'enfance à travers la brume des rêves poétiques.»[10] S'inscrivant dans la lignée de Chateaubriand, Lamartine, Nerval et Hugo, Gautier entreprend, de vivre l'aventure orientale *de visu et in situ*. Contaminé par la fièvre voyageuse, il avoue ne pas pouvoir vivre sans voyage et adoptera la devise : « Qui a voyagé, voyagera. »[11] Ses récits sont, en partie, le fruit d'un contact visuel avec les pays visités.

Mais sa relation de voyage ne se limite pas à son expérience sensible. Tout en marchant sur le pas de ses prédécesseurs, et tout en se conformant, - tant que peut se faire, aux topoï d'une littérature de voyage, Gautier marque son périple de son propre cachet et cherche à retrouver, dans cet Orient, ce qui répond à ses exigences esthétiques et éthiques.

Théophile Gautier se lance à travers les dédales des villes orientales inconnues, « comme un capitaine Cook dans un voyage d'exploration ».[12] Sans autre guide que le hasard, il erre, au gré de sa fantaisie, espérant retrouver dans cet Orient d'éclat et de lumière son paradis perdu.

---

[8] - Th. Gautier, *Voyage en Russie*, La Boîte à Documents, Paris, 1990, p. 267.
[9] - Ibid, p. 267.
[10] -Th. Gautier, *Constantinople*, Bibliothèque Charpentier, France, 1894, p. 33.
[11] - Ibid, p. 5.
[12] - Ibid. p. 80.

Fasciné par la richesse et la diversité des objets, la profusion des édifices architecturaux et le foisonnement des ornements, le flâneur se laisse aller au rythme de ses déambulations et savoure, insatiablement, les plaisirs sensuels de ce monde exotique. Chaque ville visitée est, pour lui, un nouvel espace où se déploie une infinité d'édifices architecturaux, chaque édifice contemplé est une nouvelle révélation qui dissimule ingénieusement le talent d'un artiste ou l'âme d'un lieu. Ses pérégrinations lui permettent de découvrir, non sans plaisir, les magnificences architecturales des cités orientales : il s'émerveille devant la splendeur de l'Alhambra, admire la beauté des minarets de Turquie et se laisse emporter par la magie et le mystère des maisons d'Algérie.

Accordant son écriture au rythme même de sa vie de voyage, Gautier relate les différents épisodes de son périple oriental. En étudiant sa relation de voyage, nous tâcherons de relever les oppositions entre l'éternel et l'éphémère, le profane et le sacré, le social et le privé, le nouveau et l'ancien, etc. Nous étudierons de plus près l'art musulman, celui de l'arabesque, tel qu'il est perçu par notre impénitent voyageur. En même temps, nous tâcherons de découvrir les divers moyens d'interprétation de ces éléments objectifs dans les récits de voyage afin de dévoiler les mécanismes de la création littéraire chez Théophile Gautier.

Le troisième centre d'intérêt exploitera la production de Gautier en tant que poète et portera sur la présence de l'architecture dans la poésie de Gautier. « Architecte de poèmes » pour reprendre une expression de Paul Valéry, Gautier ne se contente pas de filer les métaphores architecturales ni d'assimiler son œuvre poétique à un monument. Il écrit en vers sa passion pour l'art de bâtir et dresse à sa manière temples et cathédrales. Ses poèmes, -*L'Escurial, Portail, La Thébaïde, l'obélisque de Luxor* ou encore *l'obélisque de Paris*-, témoignent de l'importance des références architecturales dans sa poésie. Feuilletoniste, critique d'art, romancier et poète, Gautier n'hésite pas à multiplier les voix du « je », mais, en dépit de cette polyphonie, il reste fidèle à ses jugements esthétiques et à sa conception du beau et de l'art.

Chapitre 1 : ***De architectura***

Introduction

> « L'architecture est une ode de l'espace à lui –même. Elle doit faire voir des propriétés de l'espace et en particulier son hétérogénéité quant à l'homme et son homogénéité quant à l'opération de l'esprit - aux mouvements virtuels ». [13]

Une lecture de l'histoire de l'architecture donne lieu à des approches différentes. On fait souvent des distinctions d'époque en parlant d'architecture grecque, hellénistique, romaine, chrétienne ; ou de style en différenciant le dorique et l'ionique, le classique et le baroque,…Mais difficile de trouver dans les ouvrages d'Histoire de l'art des réflexions sur le sens et l'essence même de l'architecture. Pourtant, de multiples questions surgissent quant à l'essence et au statut de cet art et quant aux frontières entre art et technique. Qu'est-ce que l'architecture ? Quelle relation existe-t-il entre *archè* et *tecture* ou *tektonikos*, entre l'art et la technique, ou plutôt entre l'art-invention et la construction ? « Où classer l'architecture ? » pour reprendre l'interrogation de Nietzsche[14] et doit-on faire une distinction entre architecture et construction ? Quelle relation l'architecture entretient-elle avec les arts plastiques?

Avant de nous pencher sur le texte gautiéresque pour tenter de répondre à ces questions, nous allons partir des réflexions et des définitions de certains philosophes et écrivains. Sans être arbitraire, ce choix nous aide à cerner la spécificité de l'architecture, à prendre conscience de la difficulté de déterminer les limites de cet art et à mieux saisir la conception de Gautier.

1- Définitions

Le choix du pluriel pour tenter de définir l'architecture ne relève pas du hasard mais témoigne de la difficulté d'une telle entreprise et de la diversité des définitions proposées. La première définition que nous adoptons est d'ordre étymologique et tient compte de la formation du mot. Architecture obéit, en effet, à une formation par composition puisqu'on peut y lire « *archè* » et « *tecture* » :

---

[13] - Paul Valéry, *Cahiers*, tome II, La Pléiade.

[14] - Nietzsche, *De la physiologie de l'art*, cité par *L'Encyclopédie Philosophique Universelle*, *Les Notions Philosophiques*, tome1, PUF, p.153.

> « L'étymologie nous apprend qu'il s'agit d'un composé : « tecture » nomme l'action de bâtir (le « teknikos » est le charpentier, et plus généralement le fabricateur) ; quant au terme « archè » qui lui est apposé, on le traduit habituellement de trois façons : le commencement (d'une série temporelle ou historique, acception dont témoigne le mot « archéologie »), le commandement (au sens politique […]), le principe (on parle ainsi d'archétypes, en particulier quant aux idées platoniciennes). (…)
> L'archè s'ajoute à la tecture. Cet ajout porte tout de suite à conséquence : le bâtir cesse d'être simple »[15]

A travers cette définition, l'art de l'architecture ne relève pas du simple construire, il est à étudier dans le rapport complexe qui s'instaure entre les deux termes,- « archi » et « tecture », et dans le lien qui s'établit, sans doute, entre l'*abstrait* et le *concret*, entre le *beau* et l'*utile.* C'est ce qui explique, d'ailleurs, la divergence dans les points de vue des écrivains et des philosophes et la diversité des définitions proposées de cet art.

Lecteur passionné de Gautier, Paul Valéry jette le pont entre le bâtir et le penser ; il considère que l'architecture est un art spirituel, fondé sur l'organisation de l'espace dans la pensée. Se considérant lui-même comme un « architecte de poèmes », Valéry privilégie le construire, il propose une définition de l'architecture en termes de spatialité et de poésie ; il assimile cet art à une « ode de l'espace à lui-même ». Cette définition reconnaît l'importance décisive de l'espace et associe l'art architectural à une production spatiale. Sur la plage d'*Eupalinos*, le dialogue entre Socrate et Phèdre laisse apparaître un rapprochement, non moins significatif, qu'établit Valéry entre l'architecture et la musique. Il fait dire à Socrate :

> « (…) la Musique et l'Architecture nous font penser à tout autre chose qu'elles-mêmes ; elles sont au milieu de ce monde, comme les monuments d'un autre monde ; ou bien comme les exemples, çà et là disséminés, d'une structure et d'une durée qui ne sont pas celles des êtres, mais celles des formes et des lois (…) elles invoquent les constructions de l'esprit, et sa liberté».[16]

Musique et architecture sont considérées comme des « constructions de l'esprit », sauf que l'œuvre architecturale résulte d'un assemblage de matériaux et donne naissance à des formes visibles et tangibles tandis qu'une symphonie est un assemblage de sons successifs qui forment une œuvre immatérielle.

---

[15] - Daniel Payot, *Le philosophe et l'architecte*, op.cit., p. 53.
[16] - Paul Valéry, *Œuvres II, Eupalinos ou l'architecte*, Editions Gallimard, 1957, p.105.

Selon Valéry, l'architecte serait à l'image d'Orphée[17] : il agit sur la matière inanimée et les roches, et incarne le pouvoir de donner forme à ce qui est informe. Plus encore, considérant l'architecture comme un acte de création, l'architecte rivalise avec Dieu et fait figure de « démiurge » :

> « De tous les actes, le plus complet est celui de construire. Une œuvre demande l'amour, la méditation, l'obéissance à ta plus belle pensée, l'invention des lois par ton âme, et bien d'autres choses qu'elle tire merveilleusement de toi-même, qui ne soupçonnais pas de les posséder. Cette œuvre découle du plus intime de ta vie et cependant elle ne se confond pas avec toi. Si elle était douée de pensée, elle pressentirait ton existence, qu'elle ne parviendrait jamais à établir, ni à concevoir clairement. Tu lui serais un Dieu… »[18]

Du côté des architectes, Le Corbusier considère que l'architecture est également une création mais c'est « une pure création de l'esprit ».[19]Plus qu'une simple ponctuation d'un espace, l'architecture est un art qui exige une activité mentale intense. Afin de donner forme à un édifice, l'architecte se place, avant tout, dans une situation d'invention. Il part de représentations mentales, crée des configurations spatiales, recherche des associations et des rapprochements, choisit des combinaisons, avant de passer à l'exécution concrète d'un projet architectural. Comme tout artiste, l'architecte donne libre cours à son imagination et exerce son esprit inventif. En somme, il met tout en œuvre pour sortir de l'informe et de l'indifférencié et aspire à construire une œuvre qui témoigne de son originalité. Exploitant l'étymologie du terme architecture, Thierry Paquot souligne la relation inextricable du « penser » et du « faire » et précise que « l'acte de penser est chevillé à l'acte de faire, c'est ce que nous dit le mot grec *tekhnè* »[20].

Avant de mettre son projet en exécution, l'architecte est appelé à réaliser un plan, à choisir un style, à imaginer l'objet architectural sous ses différents angles et points de vue. L'architecture est, en conséquence, une œuvre de fiction qui fait appel à l'imagination créative de l'artiste.

---

[17] - Dans *Eupalinos ou l'architecte*, Valéry fait tenir à Phèdre ces propos : « Je lui trouvais la puissance d'Orphée. Il prédisait leur avenir monumental aux informes amas de pierres et de poutres qui gisaient autour de nous ; et ses matériaux, à sa voix, semblaient vouer à la place unique où les destins favorables à la déesse les auraient assignés. » Ibid., p. 83.

[18] - Ibid., p.143

[19] - cité par Morel Journel Guillemette dans « Une curieuse définition de l'architecture à l'ère de la machine. Le Corbusier, 1920 » in *Architecture, littérature et espaces*, Textes réunis par Pierre Hyppolite, Collection Espaces humains, Pulim, 2006, p. 312.

[20] - Thierry Paquot, *Demeure terrestre. Enquête vagabonde sur l'habiter*, les Editions de l'Imprimeur, Collection Tranches de villes, 2005, p. 50.

La production architecturale suppose, *de facto*, un grand effort d'abstraction et de conceptualisation qui se concrétise par le biais du dessin. Dès lors, un édifice architectural ne se limite pas à un assemblage désordonné de pierres ou à un catalogue de matériaux, mais c'est en fonction d'un *projet*, d'une *conception*, d'un *système* que sont conçus les formes architecturales et les matériaux nécessaires à la construction. Pour Philippe Boudon, l'architecture exige une interrelation entre le bâtir et la représentation idéelle, c'est « un projet qui s'élabore dans un travail de conception »[21]

Par ailleurs, un projet architectural obéit à deux étapes: tout d'abord le plan, l'esquisse, ensuite l'exécution *in concreto* de ce plan, autrement dit le travail d'édification qui débouche sur une construction. Grâce au dessin, l'architecte parvient à communiquer un idéal ou une pensée, il passe d'une représentation mentale à une représentation plus concrète. A travers ce tracé qu'est le plan, l'édifice est représenté pour la première fois dans sa matérialité.

Pour Vasari, le dessin acquiert une importance primordiale puisqu'il est non seulement une expression de l'idée ou de la conception mais il est également un moyen de la connaître :

> « Comme cette connaissance donne naissance à une certaine conception et à un jugement, qu'il se forme dans l'esprit un je ne sais quoi qui ensuite rendu par les mains s'appelle le dessin, on peut en conclure que ce dessin n'est autre chose qu'une expression tangible ou une réalisation de la conception qu'a formée l'esprit, et de tout ce qui a été imaginé dans la pensée et créé dans l'idée »[22]

La seconde étape de l'exécution est le travail d'édification à travers lequel nous assistons à la transformation des matériaux employés en objet architectural. La construction d'un objet architectural dans sa matérialité est, donc, précédée d'une construction mentale. Cette spécificité de l'art de l'architecture explique, en grande partie, l'intérêt qui lui est accordé par de nombreux philosophes et intellectuels. De Platon à Derrida, de Virgile à Valéry en passant par Volney, Victor Hugo, l'activité du constructeur fascine.

---

[21] - Philippe Boudon, *Conception et projet*, in *L'architecte et le philosophe*, études réunies sous la direction d'Antonia Soulez, Mardaga, 1993, p.58.

[22]- Vasari Giorgio, *Vie des grands artistes*, cité par Jean-Pierre Epron dans son ouvrage *L'architecture et la règle*, éditeur Pierre Mardaga, Belgique, 1981, p.137.

Le passage de l'idée à la forme concrète, de l'abstrait au concret, « de la doctrine au réel »[23] pour reprendre les termes de Jean-Pierre Epron,[24] n'a cessé de séduire les écrivains et les philosophes. D'ailleurs, plusieurs s'accordent à reconnaître que l'architecture a un statut privilégié, comparée aux autres arts. La pensée allemande de la fin du XVIIIe siècle et du XIXe siècle, marquée par une nouvelle réflexion esthétique sous l'égide de philosophes comme Kant, puis Hegel, définit l'architecture comme un art symbolique qui aspire à un équilibre entre l'expression d'une idée et sa forme matérielle.

Dans son étude du système des arts et de la relation entre l'architecture et les autres formes artistiques, Hegel voit dans l'architecture le premier stade du mouvement de l'«Esprit absolu ». Partant d'une distinction entre l'art symbolique, l'art classique et l'art romantique, Hegel rattache l'architecture à l'art symbolique. L'incapacité de donner encore à l'élément intérieur, spirituel, la forme physique, matérielle qui lui convient, autrement dit, l'inadéquation du fond et de la forme, justifie le recours au symbole. Définissant *« archè »* au sens de « commencement », le mot « architecture » renferme, selon Hegel, en lui-même l'idée de primauté» ; c'est un « art du commencement » dans le sens où il représente la première réalisation de l'art. Le moment de l'architecture correspond, ainsi, dans la philosophie hégélienne, à « l'enfance de l'art » :

> « (…) l'architecture est commencement de l'art, parce que l'art, à son origine, ne trouvant, pour la représentation de l'élément spirituel qu'il renferme, ni les matériaux convenables, ni la forme qui lui correspond, doit se borner à des essais pour atteindre à la véritable harmonie des deux termes, et se contenter d'une idée et d'un mode de représentation encore extérieurs l'un à l'autre».[25]

Une distance sépare l'idée de sa représentation concrète, contrairement à la sculpture où l'idée et sa manifestation extérieure, le concept et la forme, se rejoignent dans une expression de sérénité parfaite. Le passage de l'architecture à la sculpture correspondrait à l'évolution de l'art symbolique à l'art classique. Afin de définir la fonction symbolique d'une architecture, Hegel écrit :

---

[23] - Jean-Pierre Epron, *L'Architecture et la Règle*, op.cit., p. 61.

[24] - Dans son ouvrage « *L'Architecture et la Règle »*, Jean-Pierre Epron définit en ces termes le rôle de l'architecte : « L'architecte conçoit l'édifice et en dirige l'exécution. La conception et l'exécution doivent être placées sous la même autorité. (…) La conception n'est pas limitée à un projet préalable, elle s'étend à l'exécution elle-même par laquelle le projet s'achève et trouve son ultime définition », op.cit., p.39.

22- G.W.F. Hegel, *L'Esthétique*, textes choisis par Claude Khodss, Presses Universitaires de France, PUF, 1953, p. 93.

> « Un ouvrage d'architecture destiné à révéler aux autres une signification générale, n'est là, pour aucun autre but que celui d'exprimer en soi cette haute pensée. Il est, par conséquent, le libre symbole d'une idée essentielle qui offre un intérêt général. C'est un langage qui, tout muet qu'il est, parle à l'esprit». [26]

Assimilant l'architecture à une langue muette, Hegel précise que l'intérêt de cet art est de s'emparer de la matière, du « massif », et du « pesant », pour transmettre une idée. L'élément architectural en tant que présence concrète et matérielle n'a pas de signification en lui-même, il renvoie à un contenu spirituel, à un symbole que le philosophe définit comme « une représentation ayant une signification qui ne fait pas corps avec l'expression ».[27] En précisant la fonction de l'architecture, Hegel écrit :

> « Sa tâche consiste à imprimer à la nature inorganique des transformations qui, par la magie de l'art, la rapprochent de l'esprit. Les matériaux sur lesquels elle travaille représentent, par leur aspect extérieur et direct, une lourde masse mécanique, et ses formes restent celles de la nature inorganique, ordonnées d'après les rapports abstraits de la symétrie.(…) L'architecture ne fait que frayer la voie à la réalité adéquate de Dieu et s'acquitte de ses devoirs envers lui en travaillant sur la nature objective et en s'efforçant de la tirer des broussailles de la finitude et des difformités de l'accidentel. Elle prépare la voie qui doit conduire vers lui, elle lui érige des temples, elle lui crée de l'espace, nettoie le terrain, élabore, pour les mettre à son service les matériaux extérieurs (…). Elle extériorise, en lui donnant une forme concrète et tangible, le vouloir-être-ensemble. Telle est sa destination, tel est le contenu qu'elle doit réaliser. »[28]

L'architecture exprime le spirituel au moyen du matériel ; elle permet de prendre conscience de la réalité abstraite en recourant à ce qui concret. Architecture et philosophie, art et religion, humanité et divinité deviennent indissociables. Lamennais, de son côté, affirme la centralité de cet art, l'architecture est, dit-il, un « art matrice de tous les autres arts ».[29] Quant à V. Considérant, il adopte l'expression fouriériste d'« art pivotal ». Pour lui, l'architecture est un art « qui résume tous les autres arts, et qui résume par conséquent la société elle-même.»[30]

Théophile Gautier partage, à son tour, cette idée de primauté de l'architecture. Il reconnaît le rôle important de cet art non seulement par rapport à la société mais aussi par rapport aux autres arts. L'architecture représente, en effet, un grand enjeu dans toute civilisation, car, sans elle, c'est le règne de l'informe et les autres arts sont, du coup, menacés de décadence.

---

[26] - Ibid., pp. 25-26 (Traduction de Jankélévitch, Volume III, 1ère partie, p.31).
[27] - G.W.F. Hegel, *L'Esthétique*, Volume I, Traduction de Jankélévitch, Flammarion, Paris, 1979, p.114.
[28] - Ibid., pp. 122, 123.
[29]- Ibid., p. 11.
[30]- V. Considerant, *Considérations sociales sur l'architectonique*, Paris, Librairies du Palais Royal, 1834, p. 6.

Dans « Gautier et la nouvelle Renaissance en architecture », Lois Cassandra Hamrick présente le point de vue de Gautier vis-à-vis du progrès, - question qui sera abordée ultérieurement-, mais aussi de l'architecture. En partant de la notion de « principe unificateur », Hamrick donne déjà les prémices de « la fraternité des arts » : il s'intéresse à la manière dont Gautier conçoit les arts et au rapport de complémentarité qui existe entre l'art de l'architecture et les autres arts. Il écrit à ce propos :

> « (…) c'est à travers « le premier des arts » que les autres arts trouvent leur raison d'être. Car dans le temps des grands projets architecturaux (au Moyen Age, mais pour Gautier, surtout pendant la Renaissance), tout autre domaine artistique (sculpture, peinture, décor, etc.) sert d'art complémentaire. C'est l'architecture qui fait vivre, pour ainsi dire, les autres arts devenus partenaires dans un projet collectif « inter artistique », où architectes, peintres sculpteurs travaillent côte à côte pour réaliser un ensemble harmonieux et beau. »[31]

Grâce à son rôle unificateur, l'architecture permet d'introduire les arts dans la vie et contribue à l'amélioration de la qualité de l'existence humaine. « L'architecture, ajoute Hamrick, devient ainsi l'agent organisateur dans la construction d'un nouvel ordre où l'harmonie et l'unité seront les grandes forces motrices du mouvement pour réintégrer la forme dans la vie quotidienne ».[32]

Gautier, de son côté, affirme le caractère premier de l'architecture et n'hésite pas à établir un classement dans lequel l'architecture est placée en tête :

> « (Cet art est) le premier de tous les arts plastiques, la plus magnifique expression de la forme qu'il soit donné à l'homme de réaliser. Après l'architecte vient le sculpteur, qui est son frère jumeau (…) La matière qu'ils travaillent tous les deux est la même ; ce sont tous les deux des tailleurs de pierre ; (…) Le peintre arrive à quelque pas derrière eux, mais pas de la même portée. »[33]

Mais en dépit de sa primauté, l'architecture ne peut se passer ni de la sculpture ni de la peinture car peinture, sculpture et architecture constituent une triade indissociable :

> « Architecture, sculpture, peinture, ne sont-ce pas trois provinces du même royaume, trois formes de la même idée, trois côtés d'un triangle ? Le cerveau qui conçoit l'une de ces formes est apte à s'assimiler aisément les deux autres. Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël et bien d'autres l'ont prouvé. Pourquoi la main qui modèle une statue ne saurait-elle en faire une figure dessinée ou peinte ? »[34]

---

[31] - Lois Cassandra Hamrick, « Gautier et la nouvelle Renaissance en architecture » in *Bulletin de la Société Théophile Gautier, BSTG, Gautier et l'architecture,* n° 24, 2002, p. 85.
[32] - Ibid., p.86.
[33] - Théophile Gautier, « Salon de 1833 » dans *La France littéraire* de mars, p. 139.
[34] - Th. Gautier, *Feuilleton du 23 juin 1859***,** p. 74.

Il faudrait reconstituer « le triumvirat de l'architecte, du sculpteur et du peintre ». Seule cette alliance peut garantir, d'une part, l'essor de l'architecture et des autres arts plastiques, d'autre part, l'infiltration de l'art dans la vie quotidienne. Grâce à ce rapprochement entre les différents arts, les formes artistiques s'épanouiront, le sens du beau se développera, et les cloisons séparant l'art de la vie s'estomperont. Mais pour ce faire, chaque artiste ne devrait penser qu'à la beauté de l'œuvre d'art et à l'accord entre le pictural, le sculptural et l'architectural.

En parlant des significations architecturales dans les poésies de Gautier, David Graham Burnett évoque le sacrifice que fait l'artiste de son amour propre individuel afin de veiller « à l'effet général du monument. Il faut, dit-il, que son œuvre y soit liée de façon à ne pouvoir s'en détacher ».[35]En revanche, l'absence de coordination entre les différents artistes - sculpteur, peintre, architecte - peut avoir, aux yeux de Gautier, des répercussions très négatives. C'est ce qu'il essaie de démontrer à travers ces propos :

> « Au lieu de faire des sculptures liées intimement à l'architecture, comme cela doit être, le statuaire, pour déployer plus librement son essor poétique, a usé son temps et son argent à composer des groupes isolés, qui ne se rattachent à rien et dont on ne sait que faire ; le peintre dont la mission est de couvrir les plafonds, les panneaux de murs, les impostes et les voûtes d'escaliers, se refusant à toute subordination, fait des tableaux d'histoire à cadres mobiles et indépendants du local où ils devaient être exposés. Il résulte de là, qu'au lieu de former un ensemble harmonieux et riche où chaque chose est à sa place dans une valeur absolue, on n'obtient que des résultats mesquins et discordants. »[36]

L'architecture serait, dès lors, un agent organisateur, un pivot au moyen duquel tous les artistes, quelle que soit leur vocation, contribuent à l'embellissement général de leur environnement social. C'est un art qui a le mérite non seulement de regrouper les autres arts plastiques, mais aussi d'assembler les éléments architecturaux de manière à former un tout cohérent. L'architecture ne réside pas, donc, dans la construction d'éléments disparates, sans vision d'ensemble, elle ne consiste pas « dans l'édification d'objets solitaires, mais dans leurs agencements, leurs agglomérations, leur “ être ensemble ” ».[37]

---

[35] - David Graham Burnett, « Métaphore et signification architecturales dans les poésies de Théophile Gautier » in *BSTG*, n°4, 1982, p. 222.

[36]- Théophile Gautier, « De l'application de l'art à la vie visuelle », La Presse, 13 Décembre 1836, cité dans « Gautier et la nouvelle Renaissance en architecture », *BSTG*, n° 24, 2002, p. 85.

[37] - *L'esthétique de la rue*, Colloque d'Amiens, Editions l'Harmattan, 1998, p.18

L'accord et l'harmonie entre les différents éléments font d'un édifice un monde complet où « tout se tient, tout s'enchaîne ». Pour Gautier, l'architecture est l'incarnation du principe d'unité, de par sa nature même, « […] les divers éléments qui entrent dans la composition et la réalisation d'un projet d'architecture (palais, cathédrale, édifice public, etc.) ont forcément un rapport harmonieux les uns avec les autres afin d'assurer un équilibre non seulement physique (du point de vue de stabilité), mais aussi artistique ».[38]

Outre cet aspect englobant, l'architecture se définit comme un mode d'organisation de l'espace. Elle conçoit de façon particulière la relation entre l'espace intérieur et l'espace extérieur, entre le social et le privé. Elle établit également un rapport entre l'homme et le cadre dans lequel il évolue. Homme et Architecture sont, donc, étroitement liés car c'est au moyen de l'architecture que l'homme produit, répartit et occupe son espace vital.

En fait, une architecture est inséparable d'une certaine conception que l'architecte se fait du monde si bien que la forme d'un édifice devient l'illustration de cette vision. En ce sens, architecture et urbanité se rejoignent pour donner forme à ce qui n'est encore qu'une idée abstraite. Chaque siècle se caractérise par sa propre architecture, chaque société occupe, à sa manière, l'espace architectural. Les Français du XVIIe siècle conçoivent différemment leur cadre de vie des Français du XVIIIe ou encore de ceux du XIXe. Un occidental occupe autrement son espace qu'un oriental. L'art de l'architecture témoigne de l'état d'une société et touche à tous les domaines de la vie. Il procure un sentiment d'appartenance à une culture et crée tout un héritage qui reflète les traditions d'un peuple.

Se plaçant du point de vue du sociologue, Gautier, lui-même, est conscient de l'aspect composite de l'objet architectural : il y voit un espace social qui nous renseigne sur les mœurs d'une société et sur son art de vivre. La forme d'une ville renvoie certes aux architectes qui l'ont conçue mais elle traduit encore plus les préoccupations de ses habitants.

---

[38] - Lois Cassandra Hamrick, « Gautier et la nouvelle Renaissance en architecture », dans *BSTG*, n° 24, 2002, p. 84.

Cent cinquante ans plus tard, la question du rapport entre l'architectural et le social, entre l'homme et son cadre de vie suscite l'intérêt des écrivains. Dans *Architecture, littérature et espace,* architectes et écrivains interrogent l'espace architectural et cherchent à déchiffrer les codes qui les régissent. Stella Longo définit l'architecture d'une cité comme un discours dans et sur la ville. Elle affirme :

> « L'ensemble des paramètres richesse/pauvreté ; culture traditionnelle/us et coutumes étranges (et étrangers) ; savoir faire et bonnes manières/rusticité et gaucherie ; prestige et influence sociale/insignifiance qui sépare les différentes classes, sont l'objet d'une mise en scène (…) grâce aux signes inscrits dans les paysages urbains respectifs ».[39]

L'organisation et la répartition des différents éléments architecturaux révèlent un mode de vie et l'espace urbain conserve sur les parois des murs les valeurs auxquelles adhèrent ceux qui occupent ces lieux.

Du point de vue de l'historien, l'architecture est le témoignage d'une histoire. Monuments, lieux de culte ou châteaux portent les traces d'une civilisation et en disent plus que les discours grandiloquents des chroniqueurs et les annales des historiens. Pour l'auteur de *Notre Dame de Paris,* l'architecture est le « grand livre de l'humanité » [40] sous la dictée générale d'une époque ; elle est « l'expression principale de l'homme à ses divers états de développement ».[41]

Dans le cas de Gautier, de nombreux exemples illustrent la charge historique de l'architecture et apportent la preuve que l'existence d'un monument est indissociable de l'homme qui le construit : un édifice architectural ne vit que grâce à la présence de l'homme. Sans cette présence, il sera condamné à la disparition ou sera réduit à l'état de ruines :

> « (…) un édifice ne doit pas se contenter de former une belle perspective : pour qu'il ait une existence réelle et ne tombe pas peu à peu en ruine, malgré les efforts faits pour le conserver, il faut qu'il soit pénétré par la vie humaine, et qu'une idée lui serve d'âme. Ce n'est ni le temps, ni même la barbarie qui jettent à bas les monuments; ils meurent d'eux-mêmes lorsqu'ils ne présentent plus une tendance, un besoin, une pensée : il faut au temple la religion, au palais la royauté. »[42]

---

[39] - Stella Longo, « Les discours dans la ville, les discours sur la ville, dans *Les sept fous et les lance-flammes* de Roberto Arlt, in *Architecture, littérature et espaces,* textes réunis par Pierre Hyppolite, op.cit., p. 115.

[40] - Victor Hugo, *Notre -Dame de Paris,* Livre troisième « Paris à vol d'oiseau », Editions Gallimard, 1966, p. 238.

[41] - Ibid., p. 238.

[42] - Théophile Gautier, « Le Nouveau Paris » in *Paris et les Parisiens au XIXe siècle. Mœurs, Arts et Monuments,* Paris Morizot, Librairie éditeur, 1856, op. cit., p. 50.

Chaque édifice vit, donc, au souffle des hommes qui l'habitent ; de même, chaque peuple cherche à assurer sa pérennité en scellant sa mémoire dans un monument. Une architecture associe, ainsi, le matériel et l'immatériel, le concret et l'abstrait. Elle établit une relation entre l'objet architectural dans sa matérialité et l'idée humaine qui pourrait l'habiter. L'étude de la représentation de l'espace architectural permet de voir de plus près les différents éléments qui contribuent à l'harmonie d'une construction, et de révéler l'art de vivre d'une société. Mais, ce ne sont pas uniquement les édifices architecturaux qui entrent dans le cadre de cette étude, nous ne négligeons ni les ornements qui permettent de caractériser une architecture intérieure ni les rues et les places qui donnent à l'architecture extérieure sa signification et sa valeur.

Dans notre travail, il s'agit moins de proposer un traité sur l'architecture et sur l'importance de cet art dans la société du XIXe en général que d'étudier le rôle de l'architecture dans la confection de l'œuvre littéraire. La représentation faite par Gautier de cet art se nourrit, certes, des représentations collectives mais porte aussi les germes d'une vision tout à fait personnelle.

Notre objectif consiste à nous introduire dans l'univers gautiéresque et à saisir son rêve d'habitation, son esthétique, à travers sa perception de l'architecture. De plus, nous interrogerons le mode d'interprétation de l'architecture dans les textes de Gautier, et partant, nous essayerons de préciser la place qu'occupe cet art dans le processus d'élaboration littéraire.

Qu'il s'agisse d'éléments architecturaux réels découverts lors de son aventure voyageuse ou de constructions imaginaires bâties par l'écrivain architecte pour créer un ancrage spatial à ses personnages dans les récits de fiction, nous tenterons de cerner l'idéal architectural de cet auteur et de bien saisir le rapport entre le bâtir et l'habiter du poète. Pour ce faire, nous nous devons d'analyser, de prime abord, les interférences qui existent entre l'art de l'architecture et la littérature.

2- Entre œuvre écrite et œuvre construite

Les formes de connivence entre l'architecture et la littérature sont multiples et diversifiées. En effet, si l'entremêlement des réseaux lexicaux relatifs aux deux modes d'expression représente la forme la plus évidente et la plus simple à dégager ; d'autres points de ressemblance rapprochent la littérature et l'architecture Comme le texte, l'objet architectural constitue un ensemble systémique ayant une configuration bien précise. Tous les deux obéissent à un mode d'organisation particulier et ont leur propre syntaxe (c'est-à-dire leur mode d'agencement des éléments qui les constituent). Tous les deux révèlent la pensée d'un artiste et nous introduisent dans le *microcosme* de l'artiste. Enfin, tous les deux sont le lieu d'une stratification. Philippe Hamon parle, dans ce cas, de « *remploi* » et définit aussi bien l'œuvre architecturale que l'œuvre littéraire comme des « palimpsestes ».

Tout d'abord, la connivence entre la littérature et l'architecture se traduit à travers l'existence d'une interférence lexicale puisque la littérature emprunte à l'architecture plusieurs termes de son vocabulaire tels que « seuil », «clôture », « édifiant », « construction », etc. Gérard Genette n'a-t-il pas intitulé son ouvrage *Seuils* ? Sophie E. Denis ne compare-t-elle pas l'incipit du roman *À l'ère du soupçon* à une « porte de la fiction » ? Quant à Philippe Hamon, ne se réfère-t-il pas à l'exemple de Marcel Proust afin de démontrer ce type d'interférence ?

En fait, dans *Expositions, Littérature et architecture au XIXe siècle,* P. Hamon démontre comment Proust, par un jeu de comparaisons fort subtil, établit, dans son roman, *À la recherche du temps perdu*, une analogie entre un texte et une architecture. Son ouvrage, il doit le construire « comme une église » ; il projette, par ailleurs, d'intituler chaque partie de son livre d'un terme emprunté au lexique de l'architecture (cathédrale, porche, vitraux de l'abside,…) Il dit :

> « Je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe ».[43]

[43] - Cité par Philippe Hamon, *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle*, José Corti, 1989, chap.1, op. cit., p. 23.

Pour Proust, l'architecture n'est pas seulement « art d'instaurer et de réduire les distances, les espaces, mais (est) aussi, en tant qu'art organisant les jeux de l'intérieur et de l'extérieur, de l'intimité et du public, art du corps, de ses fatigues, de ses désirs, de ses enveloppes, de ses emboîtements, déboîtements et réversibilités de ses relations à d'autres corps.»[44]

Paul Valéry, de son côté, associe architecture et poésie. Le poème se construit, selon lui, pierre par pierre, vers par vers. L'agencement des matériaux de construction, autrement dit des mots, permet à l'édifice textuel de prendre forme et confère à l'œuvre littéraire toute sa spécificité et son originalité, tout son *style*. Mais bien avant Proust ou Valéry, Hugo recourt à la métaphore architecturale pour désigner son œuvre poétique ; il se considère lui-même comme un poète-architecte-bâtisseur. Dans une lettre à Hetzel, datée du 31 mai 1855, nous pouvons lire :

> « Je n'ai encore bâti sur mon sable que des Giseh ; il est temps de construire Chéops ; *Les Contemplations* seront ma grande pyramide. »[45]

Pour le chef de file des romantiques, l'importance de l'architecture est telle que Chantal Brière désigne *Notre-Dame de Paris* comme le roman architectural par excellence. En fait, Hugo fait de son œuvre romanesque un lieu de réflexion sur l'histoire de l'architecture et sur le rapport entre littérature et architecture. Dans « *Paris à vol d'oiseau* » tout comme dans son fameux chapitre « *Ceci tuera cela* », Hugo s'attarde sur l'étude du rapport entre architecture et littérature et établit une analogie entre la « parole construite » et « la parole écrite ».[46] Filant subtilement la métaphore de l'architecture « livre granitique », il résume sa pensée ainsi :

> « Le genre humain a deux livres, deux registres, deux testaments, la maçonnerie et l'imprimerie, la bible de pierre et la bible de papier. Quand on contemple ces deux bibles si largement ouvertes dans les siècles, il est permis de regretter la majesté visible de l'écriture de granit, ces gigantesques alphabets formulés en colonnades, en pylônes, en obélisques, ces espèces de montagnes humaines qui couvrent le monde et le passé depuis la pyramide jusqu'au clocher (…) Il faut sans cesse admirer et refeuilleter sans cesse le livre écrit par l'architecture ».[47]

59- Philippe Hamon, *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle*, José Corti, 1989, chap.1, op. cit., p. 23.

[45] - Cité par Chantal Brière, in *Victor Hugo et le Roman architectural*, Editions Champion, Paris, 2007, p. 14.

[46] - Dans « *Ceci tuera cela* », Hugo rattache la crise de l'architecture à l'évolution de l'imprimerie et conclut que « le grand œuvre de l'humanité ne se bâtira plus, il s'imprimera » voir *Notre-Dame de Paris*, livre cinquième, chap. II, p. 252.

[47] - Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, livre cinquième, chap. II, p. 252.

Gautier, de son côté, inverse les termes de la comparaison ; il assimile la poésie à un édifice architectural et propose les vers suivants :

« (…) En funèbres caveaux creusez-vous, ô mes vers !

Puis montez hardiment comme les cathédrales,
Allongez-vous en tours, tordez-vous en spirales.
Enfoncez vos pignons au cœur des cieux ouverts.

Vous, oiseaux de l'amour et de la fantaisie,
Sonnets, ô blancs ramiers du ciel de poésie,
Posez votre pied rose au toit de mon clocher.»[48]

Le poète s'identifie lui-même à un architecte. Dans *La Comédie de la mort*, Gautier entreprend de créer un édifice poétique. Grâce au pouvoir des mots, le poète bâtisseur « taille », « découpe », et « élève » sa «cathédrale gothique ». Il débute son volume par « *le Portail* » et l'achève au « *Sommet de la tour* » :

« Patient architecte, avec mes mains pensives
Sur mes piliers trapus inclinant mes ogives,
Je fouillais sous l'église un temple souterrain.

Puis l'église elle-même, avec ses colonnettes,
Qui semble, tant elle a d'aiguilles et d'arêtes,
Un madrépore immense, un polypier marin. »[49]

Tour, église, cathédrale, temple, colonnettes, piliers, ogives…sont tous des termes se référant au lexique architectural. Or, ils sont employés pour renvoyer à la création littéraire et plus précisément à la poésie, ce qui fait de Gautier « un architecte de poèmes ».

Cette interférence lexicale est valable en sens inverse : le lexique relatif à la littérature ou au langage sert à désigner et à qualifier les œuvres architecturales. Dans *Paris et les Parisiens au XIXe siècle*, Arsène Houssaye assimile l'Arc de Triomphe à un poème et associe la matière robuste à une œuvre poétique : « Ce poëme granitique où l'art moderne a sculpté les plus belles pages de l'époque impériale. »[50] A travers cet emploi, il met en exergue la beauté et la perfection de l'exécution et fait de l'Arc de triomphe non pas une construction massive et pesante mais une architecture aérienne.

---

[48]- Théophile Gautier, « *Portail* », strophes 32-33, dans *Poésies complètes*, R. Jasinski, édition Paris : Nizet, 1970, p. 7.
[49] - Th. Gautier, « *Le sommet de la tour* », tercets 49-50, ibid., pp. 214-215.
[50] - Arsène Houssaye, *Paris et les Parisiens au XIXe siècle, « Les Champs Elysées»*, op. cit., p. 1.

Dans son ouvrage « *Les villes imaginaires dans la littérature française* », Jean Roudaut établit un rapprochement entre l'espace architectural et l'édifice textuel. L'exploration des labyrinthes et des rues dédaléennes, l'expérience des chemins tortueux et fourchus seraient à l'image de l'aventure que vit un lecteur avec et dans le texte :

> « (…) la ville (est) comme un texte où, sous un sens clair, reposeraient mille paroles enfouies et murmurantes. Ce qui émerge de la réalité, comme au loin dans les brumes d'été sur l'océan, une île paraît, un trois mâts immobile, c'est l'émerveillement que causent le langage, l'expression, la littérature »[51]

L'enchantement suscité par une exploration en profondeur de l'architecture de la cité est semblable au plaisir que fait naître un texte.

Dans *Voyage en Espagne*, Gautier semble sensible au dialogue qui s'installe entre texte et architecture ; il associe le travail architectural à celui de la création poétique. En parlant de la floraison des édifices religieux, il identifie les éléments architecturaux tantôt à des strophes, tantôt à des poèmes et dit : « la foi, qui ne doute de rien, avait écrit les premières strophes de tous ses grands poèmes de pierre et de granit ; la raison, qui doute de tout, n'a pas osé les achever».[52]

Dans *Voyage en Russie*, un rapprochement similaire est effectué entre l'architecture et le langage. En parlant de la cathédrale de Saint-Isaac, il voit dans l'aspect imposant des constructions et dans la dimension colossale des colonnes l'expression « muette » de la résistance et de l'endurance face à l'épreuve du temps. Il écrit :

> « On ne saurait imaginer quelle idée de force, de puissance et d'éternité expriment dans leur muet langage ces colonnes gigantesques, s'élançant d'un seul jet, et portant sur leurs têtes d'Atlas, le poids comparativement léger des frontons et des statues. Ils ont la durée des os de la terre et semblent ne vouloir se dissoudre qu'avec elles. »[53]

Mais au-delà de cette interférence lexicale, d'autres connivences existent entre la littérature et l'architecture, entre l'architecte et l'écrivain. Quelles sont ces connivences et quelle en est la portée ?

---

[51] - Jean Roudaut, *Les villes imaginaires dans la littérature française*, Collection Littérature, Hatier, Paris, 1990, p. 10
[52] - Th. Gautier, *Voyage en Espagne*, G.F. Flammarion, Paris, 1981, p. 363.
[53] - Th. Gautier, *Voyage en Russie*, La Boîte à Documents, Paris, 1990, op. cit., p. 198.

Perçu comme un ensemble cohérent et harmonieux, un édifice architectural se présente comme un système de signes dont la configuration est porteuse de sens. Vu sous cet angle, l'art de l'architecture rejoint celui de la littérature. Partant de la définition saussurienne de la langue comme « un système de signes », on peut élargir cette définition ou plutôt l'appliquer aussi bien au texte littéraire qu'à l'architecture. Dans ses *Leçons sur les Beaux-Arts*, Alain débute ainsi sa quatorzième leçon :

> « J'ai à traiter maintenant de l'architecture comme signe. Signe de l'homme. Le plus puissant langage, sans contredit….Les édifices ont un sens bien clair comme les mots (…) c'est le langage des peuples à eux-mêmes. »[54]

Il ajoute :

> « Nous sommes avertis fortement par la seule présence de l'édifice ; nous sentons l'unité indivisible de l'esprit et de la chose. »[55]

Définissant l'architecture comme un signe, la comparant à un langage, celui « des peuples à eux-mêmes », Alain charge l'art de l'architecture d'un statut sémiotique. En effet, si le mot en tant que signe est formé, en termes de linguistique, d'un signifié et d'un signifiant, l'édifice architectural, lui, est perçu comme une « unité indivisible de l'esprit et de la chose ».

Pour P. Hamon, architecte et écrivain se ressemblent dans le sens où tous les deux sont de « grand(s) planificateur(s) de fictions »[56] et se préoccupent de la forme et de la fonction de leur œuvre. La présence de points communs entre l'activité productrice du romancier et celle de l'architecte est mise en valeur dans ces propos:

> « Tous deux sont bien des spécialistes de la construction de « fictions », de la mise en scénarios, en « plans », en modèles réduits, en cloisons ou en séquences narratives du monde réel. Tous deux produisent des objets « articulés », des réticulations du monde, des « templums » (ou plus rigoureusement des *templa*), des schèmes ou des objets discriminateurs (du sens, de la valeur, du permis ici, et de l'interdit là, du sacré et du profane, du privé et du public, du travail et de l'*otium*, etc.) »[57]

Imaginer, planifier, mettre en exécution, répartir l'espace, l'articuler, bref, enfermer sa pensée dans une forme, construire, à partir de matériaux désordonnés, un édifice qui a une âme et un (ou plusieurs) sens.

---

[54] - Alain, *« Leçons sur les Beaux-Arts »* in *Les Arts et les Dieux*, La Pléiade, 1958, p. 564, cité par Daniel Payot, *Le philosophe et l'architecte*, op.cit., p. 9.
[55] - Ibid., p. 565.
[56]- Philippe Hamon, Préface de « *Architecture, littérature et espaces* », textes réunis par Pierre Hyppolite, op.cit., p. 13.
[57]- Ibid., p. 9.

Tels sont les soucis que se partagent l'architecte bâtisseur et l'écrivain architecte, sauf que dans le cas de la littérature, le seul matériau dont elle fait usage, ce sont les mots. Cette ressemblance est revendiquée aussi bien par l'un que par l'autre puisque les architectes n'hésitent pas à se présenter comme des « hommes de récit » :

> « Je suis moi-même un homme de récit, en même temps qu'un homme de décor ; c'est à dire que pour moi l'architecture n'est rien d'autre que l'organisation d'un récit dont les éléments syntaxiques sont constitués par un décor qui le porte (…). J'ai construit des villes ; et ces villes sont elles-mêmes un opéra, une histoire racontée : elles sont un grand récit dans lequel on peut vivre, un récit habitable».[58]

Architecture et récit se rejoignent étant donné que l'architecture d'un édifice est assimilée au mode d'organisation et d'agencement d'un récit, alors qu'une architecture serait « une histoire racontée » dont l'auteur est l'architecte, elle constituerait un récit régi par une syntaxe architecturale bien déterminée. Dans cet échange entre ces deux formes d'expression artistique, le romancier (ou le poète) fait figure d'architecte : au-delà de toute réalité extra-langagière, il construit son propre édifice architectural, un édifice qui « se met à vivre de la vie des mots qui le disent » pour reprendre les mots de Slaheddine Chaouachi.[59] Quant à l'architecte, il développe une compétence

> « (…) qui paraît bien être avant tout compétence à manipuler des êtres de papier plus que des pierres et du ciment, à manipuler des simulacres qui sont des signes, des consignes (celles du client commanditaire), des dessins, des plans, des coupes, des maquettes, des axonométries etc., bref des substituts et des représentants de la réalité […] compétence à récrire et à interpréter la consigne en signes, à transformer le sémiotique en iconique, à passer du plan à la maquette, de l'élévation à la coupe et inversement, c'est à dire aussi à développer une compétence métalinguistique ou méta-(ou trans-) sémiotique».[60]

L'architecture serait, en fait, à l'image de la littérature. Elle est, d'une part, un moyen d'expression qui révèle la pensée intime de l'artiste et fait part de ses rêves et de ses idéaux. Elle se présente, d'autre part, comme un ensemble systémique où le signe renvoie bien à un signifié et à un signifiant permettant, par conséquent, d'établir un lien indissociable entre l'idée et la forme qui la concrétise.

---

[58] - (Citation d'E. Aillaud extraite de « L'espace d'un récit », dans *Cahiers de la recherche architecturale*, n° 6-7 oct. 1980, reprise par P. Hamon, voir note 13, p. 32.)

[59] - Slaheddine Chaouachi, « Le poète dans la cité : le cas d'Arthur Rimbaud », p. 5.

[60] - Philippe Hamon, *Littérature et architecture au XIXe siècle*, op.cit., p. 28.

« Toujours l'idée est à côté de l'image, écrit Gautier. Le verbe plane partout sur sa représentation plastique.»[61] En outre, l'architecte a autant de pouvoir imaginatif que le poète ou l'écrivain. Un projet architectural est, certes, concrétisé par la construction d'un bâtiment, mais comme toute œuvre de création, il suppose au préalable une activité mentale, un travail de conceptualisation et d'imagination.

En ce sens, l'architecture procède plus de la pensée. Jacques Derrida y voit « une parole d'avant les mots ». Cette « forteresse de la présence, dit Derrida, échapperait à l'énonciation d'un discours, tout en mettant en œuvre un certain ordre spatial.»[62] C'est une langue qui se refuse aux mots mais qui repose sur l'allusion, le symbole ; c'est pour cette raison que l'architecture a fasciné les écrivains, et plus particulièrement ceux du XIXe siècle. Pour eux, si le livre est un « édifice littéraire », un ensemble sémiotique produisant un sens, le bâtiment est un édifice architectural, un ensemble matériel articulé produisant à la fois un espace et un sens.

Comme le texte littéraire, l'objet architectural est considéré par l'écrivain comme un objet herméneutique si bien qu'il acquiert une valeur tout à fait particulière en littérature. Pour Roland Barthes, l'architecture de la ville constitue un langage qu'il revient aux habitants de déchiffrer. En 1967, il écrivait : « la cité est un discours et ce discours est véritablement un langage : la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville (…) simplement en l'habitant, en la parcourant, en la regardant… »[63]

Dans son ouvrage *Le droit à la ville,* Henri Lefebvre fait, à son tour, le rapprochement entre la ville comme système sémiologique et le livre. « Sur ce livre, avec cette écriture viennent se projeter des formes, des structures mentales et sociales. »[64] Pour saisir les significations de ce livre et comprendre la syntaxe de ce langage spécifique, il suffit d'être attentif aux éléments signifiants dans la configuration de l'espace urbain et à leur mode d'agencement :

---

[61] - Th. Gautier, *Italia*. *Voyage en Italie,* la Boîte à Documents, Paris, 1997, p. 141.
[62] - Citation de Jacques Derrida, extraite de *L'Encyclopédie Philosophique Universelle*, Tome1, *Les Notions Philosophiques.*
[63] - Roland Barthes, « Sémiologie et urbanisme » in *L'aventure sémiologique,* Seuil, 1985, cité par Stella Longo dans *Architecture, littérature et espaces,* op.cit., p 109.
[64] - Henri Lefebvre, *Le droit à la ville,* Edition Economica, Anthropos, 2009, p. 45.

> « (…) la ville peut s'emparer des significations existantes, politiques, religieuses, philosophiques. Elle s'en saisit pour les dire, pour les *exposer* par la voie – ou par la voix- des édifices, des monuments, et aussi par les rues, les places, par les vides, par la théâtralisation spontanée des rencontres qui s'y déroulent, sans oublier les fêtes, les cérémonies (avec les lieux qualifiés, appropriés) ».[65]

D'ailleurs, les écrivains qui proposent une description des édifices architecturaux invitent, sans doute, leur lecteur à partager avec eux le plaisir de découvrir un lieu, un bâtiment, mais ils lui présentent surtout une vision aussi bien de l'espace architectural que du monde, car décrire une architecture n'est pas uniquement en rapport avec les édifices, les monuments, les villes. Cela permet, d'un côté, de prendre conscience de l'épaisseur historique, de la vie artistique et politique d'un pays, et de traduire, d'un autre côté, la subjectivité d'un auteur, ses goûts, ses rêves, son idéal esthétique.

L'intrication littérature architecture est d'autant plus vraie que l'art architectural renvoie à la littérature « en une sorte de miroir […] les questions fondamentales qui hantent cette dernière… », écrit Ph. Hamon :

> « Ces questions touchent à la fois au problème du statut de la fiction, à celui de la représentation, à celui du signe et à celui du sens. Au point qu'architecture et littérature paraissent avoir besoin, pour se pencher chacune dans leur complexité, d'utiliser l'autre comme repoussoir, comme métalangage ou comme métaphore, en une sorte de complicité ou de connivence d'*artificialité*, voire de collaboration épistémologique implicite : tous les grands architectes, on le sait, ont beaucoup écrit.
> Pour la littérature, pour le texte littéraire, l'objet architectural (au sens large : ville, jardin, maison, machine, habit, meuble ou immeuble, monument) semble doté d'un statut sémantique particulièrement riche et complexe.»[66]

La crise vécue au XIXe siècle illustre bien cette complicité littérature-architecture. Effectivement, cette crise se manifeste dans l'architecture par la substitution du modèle unique et artistique par des prototypes sans valeur esthétique. « (…) le module remplace le modèle ; le décoratif remplace le style »,[67] le répétitif qu'autorise le progrès industriel étouffe le génie créatif ; et la reproductibilité, l'uniformité remplacent l'originalité, l'authenticité. En littérature, les écrivains sont partagés entre la conformité à la tradition et l'appel de la nouveauté, entre l'attachement aux valeurs d'une société gravement ébranlée par les troubles politiques et l'apparition de nouvelles valeurs dictées par les mutations économiques, politiques et sociales.

---

[65] - Ibid., p. 60.
[66] - Philippe Hamon, *Littérature et architecture au XIXe siècle*, op.cit., p. 29.
[67] - Ibid., p. 29.

Littérature et architecture vivent, donc, des difficultés similaires. Néanmoins, l'objet architectural se distingue par sa capacité de traduire plus concrètement ce que l'œuvre littéraire ne fait que suggérer implicitement. Ph. Hamon parle, à juste titre, des « propriétés sémaphoriques » de l'objet architectural, il justifie le fait que certains objets architecturaux exercent un véritable attrait sur les écrivains du XIXe siècle. Aux yeux de ces écrivains, ces objets possèdent une dimension fort symbolique, et un statut sémantique très riche.

Notons, à ce propos, l'intérêt accordé à tout ce qui est ancien, comme par exemple, le magasin d'antiquités qui revient dans plusieurs romans de l'époque tels que *La Peau de chagrin* de Balzac ou encore *Le Pied de momie* de Gautier. Notons également,- mais sans insistance étant donné que nous y reviendrons ultérieurement, l'attrait exercé par les monuments. Ces édifices assurent la jonction entre le présent et le passé, donnent à lire les vestiges des civilisations anciennes et traduisent la nostalgie d'un âge d'or, d'un paradis perdu.

De plus, les monuments changent de fonction au fil des siècles. Le temple païen peut devenir une église chrétienne, la mosquée peut se transformer en synagogue, le lieu de spectacle en lieu de culte etc. Et c'est au voyageur écrivain de lire l'espace architectural, de déchiffrer ses mystères et de reconstituer l'image première en retrouvant les bribes d'une époque révolue. Dans *L'art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient*, Isabelle Daunais attire notre attention sur cette poétique de la ruine. Pour elle, « un bâtiment, surtout un monument, à la fois dure et se modifie, sa perception varie avec la transformation de ses usages et de ce qui est lui est contigu».[68]

Face à un monument, l'écrivain ne se contente pas de décrire ce qui est visible, il cherche davantage à dévoiler ce qui est latent afin de restituer à l'objet architectural toute sa valeur historique et artistique :

> « Décrire un monument, c'est donc pour le texte littéraire décrire un objet qui, déjà dans le réel, est prédisposé à devenir une sorte de livre ; mais c'est aussi plus généralement, récrire et réactiver la nébuleuse plus ou moins diffuse des discours latents et absents (anecdotes, mythes, récits historiques, légendes, récits étiologiques de « fondation » ou de baptême du nom du lieu etc.) Qui entourent le bâtiment ».[69]

---

[68]- Isabelle Daunais, *L'art de la mesure ou l 'invention de l'espace dans les récits d'Orient*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint Denis, 1996, p. 151.

[69] - Philippe Hamon, *Littérature et architecture au XIXe siècle*, op.cit., chap.1, p. 48.

Dans les récits de voyage de Gautier, les monuments sont souvent une occasion pour raconter une légende, pour relater une anecdote, pour rappeler un savoir ou des souvenirs. Autrement dit, l'espace architectural constitue un prétexte pour « réactualiser du texte ». Le récit de voyage qui propose la description d'une architecture interpelle, ce faisant, d'autres textes. Lors de son voyage à Smyrne, la description de l'architecture cède la place à une singulière cosmogonie et le voyage spatial se double d'un voyage temporel pour donner naissance à une véritable « géographie homérique ». Le lecteur découvre la légende de Délos, île vénérée par les anciens Grecs et asile de Latone, la rivale de Junon.

A Constantinople, la description du harem, nous transporte, d'emblée, vers l'espace féerique des *Mille et Une Nuits*, et nous nous trouvons en présence de « l'heureux calife (qui) relevait au fond du sérail, le voile de la belle esclave présentée par la sultane mère. »[70] Dans certaines descriptions, Gautier n'hésite pas à avouer ses sources, c'est le cas de la description faite de l'Elbicei-Atika, le musée des anciens costumes ottomans :

> « Ce travail a été fait d'une manière aussi exacte que brillante par Georges Noguès (…) et avec un soin que n'y peut mettre un voyageur forcé de voir rapidement. Sa notice nous a servi pour poser les noms sur des personnages que nos yeux se rappelaient et nous lui rendons ici la justice qui lui est due. Cet hommage nous permet au moins de lui emprunter avec moins de scrupule quelques détails oubliés. »[71]

Le voyageur-écrivain comble les défaillances de la mémoire en se référant à la presse de l'époque et tire la substance de sa description du *Journal de Constantinople*. Le texte littéraire devient un parcours de discours, « un voyage à travers les récits déjà archivés de l'Histoire officielle ou individuelle. Le bâtiment s'ouvre alors toujours à quelque activité de production de sens, de pulsion d'écriture, de paraphrase, de métalangage ou de lecture : on lit le monument dans le monument. »[72]

L'intertextualité, sur laquelle nous reviendrons ultérieurement dans ce travail de recherche, caractérise autant le texte littéraire que l'objet architectural et renvoie encore une fois à la connivence littérature-architecture. Philippe Hamon ne manque pas d'analyser ce phénomène de l'intertextualité.

---

[70] - Théophile Gautier, *Constantinople*, Bibliothèque Charpentier, France, 1894, p. 218.
[71] - Ibid., p. 314.
[72] - Philippe Hamon, *Littérature et architecture au XIXe siècle*, op.cit., chap.1, p. 48.

Pour lui, un bâtiment n'est pas « simple « métré » de l'espace, simple stéréotomie de la pierre »,[73] il est le lieu d'une stratification où se juxtaposent des éléments disparates appartenant à des styles différents, à des époques différentes. Il explique cette intertextualité architecturale en ces termes :

> « Comme le texte littéraire est en général lui-même la réécriture d'autres textes, palimpseste, la ville ou la maison sont souvent senties par le littérateur comme la stratification visible, le « remploi » (équivalent terminologique, dans le vocabulaire de l'architecture, de la citation) d'autres constructions, résorption diachronique en un synchronique plus ou moins homogène ou disparate. La récriture fonde donc le bâtiment comme le texte. »[74]

La dernière forme de connivence entre l'édifice littéraire et l'édifice architectural relève de la dualité production-réception puisque littérature et architecture comportent deux versants : l'un se rattache à la conception et à l'émergence d'un système textuel ou architectural ; l'autre à la réception de l'œuvre. Mais si la réception d'un texte passe inévitablement par la lecture, c'est le parcours d'une ville qui va permettre de donner une lecture de son architecture. Les différents trajets possibles dans l'exploration de l'espace urbain correspondraient aux perspectives diverses que l'on peut adopter pour lire un texte, ou pour ainsi dire, pour accomplir ce que Bachelard appelle « l'œuvre de lecture ».

Dans *Architecture, littérature et espaces*, Heddya Boulkroune étudie le passage de ce qu'elle appelle « l'espace du texte » à « la spatialité du texte », elle accorde plus d'intérêt à cette réception en disant :

> « Ce n'est pas la ville qui est un texte ; c'est le fait de la parcourir qui la constitue comme tel. Aucun texte urbain n'existe hors de sa lecture et ce sont justement, les attitudes adoptées par les usagers qui l'instaurent comme texte. »[75]

L'architecture renvoie, donc, à la littérature car le texte lui-même peut être perçu, en réalité, comme une construction. Une production textuelle est un système de signes linguistique, rhétorique et pragmatique, système qui repose sur une syntaxe ou plutôt une combinaison particulière des matériaux.

---

[73] - Ibid., p. 34.
[74] - Ibid., p. 37.
[75]- Heddya Boulkroune, « De l'espace du texte à la spatialité du texte » in *Architecture, littérature et espaces*, op.cit., p. 398.

Ensuite, l'objet architectural, par la jonction du visible et du lisible, se présente comme « *un objet herméneutique* »[76] :

> « Pour la littérature, pour le texte littéraire, l'objet architectural (au sens large : ville, jardin, maison, machine, habit, meuble ou immeuble, monument) semble doté d'un statut sémantique particulièrement riche et complexe. Il peut être, d'abord, conçu essentiellement comme un *objet herméneutique*, dans la mesure où un *dedans* (toujours plus ou moins caché) s'y distingue d'un *dehors* (plus apparent, plus exposé, plus visible), dans la mesure où une façade ne peut jamais, même dans les « Crystal Palaces »les plus transparents, laisser entièrement voir l'intérieur ou, ce qui ne revient sans doute pas tout à fait à la même chose, laisser entièrement deviner la fonction».[77]

En incitant à développer une compétence métalinguistique et à transformer l'iconique en sémiotique, « toute architecture, en littérature, tend à devenir, peu ou prou, métalangage incorporé. »[78]

Entre l'œuvre écrite et l'œuvre construite, le rapprochement est d'autant plus légitime que toutes les deux posent des questions communes liées non seulement au problème de la représentation, mais aussi à celui de l'artiste et à la relation qu'il entretient avec la société. Tout comme le texte littéraire, l'objet architectural est le fruit des expériences antérieures de l'artiste. L'architecte, ainsi que l'écrivain, n'est pas une page blanche : son œuvre investit nécessairement d'autres savoirs ; elle porte les traces du passé, l'empreinte du présent, le rêve du futur et pose inéluctablement la question de l'intertextualité. Enfin, architecture et littérature doivent leur existence non seulement à celui qui produit et qui construit mais aussi à celui qui *habite* l'espace architectural ou textuel.

Conclusion

Ainsi, quelles que soient les formes de connivence entre littérature et architecture, écrivains et philosophes sont attirés par l'entreprise de construction. En réfléchissant sur le statut *d'archè* et de fondement et en cherchant à répondre à la question : « comment construire sur du vide »,[79] ils ont porté leur attention à la démarche adoptée par le sujet créateur, à la mise en ordre des matériaux utilisés et à leur disposition de manière à donner sens à leur construction.

---

[76] - Philippe Hamon, *Littérature et architecture au XIXe siècle*, op.cit., chap.1, p. 29.
[77] - Ibid., p. 29.
[78] - Ibid, p. 28.
[79] - Daniel Payot, *Le philosophe et l'architecte*, op.cit., p.112

Se déployant dans le temps et dans l'espace, l'aventure de la création ne se réduit pas à un jeu d'assemblage et de construction. Au-delà de sa manifestation extérieure, l'œuvre artistique - qu'il s'agisse de texte littéraire ou d'édifice architectural - nous révèle l'univers de l'artiste, son « microcosme » selon l'expression de Goethe, « ce monde intérieur que tout artiste doit porter en lui »[80] et qui traduit ses rêves, ses aspirations, mais aussi ses craintes et ses déceptions. Quelle voie, alors, doit-on suivre pour s'introduire dans le « microcosme » de Gautier ? Comment se manifeste l'intrication littérature-architecture dans les récits de voyage de cet auteur ? Quel art de l'exposition Gautier adopte-t-il ? Et quelle en est la valeur ?

[80] - Lois Cassandra Hamrick, « Gautier et la nouvelle Renaissance en architecture », in *BSTG*, n° 24, 2002, p. 83.

Chapitre 2 :

La prégnance de l'architecture dans les récits de voyage de Gautier

Introduction

> « L'architecture nous a souvent entraîné, et nous avons souvent abusé, en dépit du précepte de Boileau, du feston et de l'astragale. »[81]

Se tourner vers le monde extérieur pour vivre de plain-pied l'expérience des formes et des couleurs, porter un regard sur les objets matériels pour, ensuite, transposer en mots ce que l'œil voit, cela semble être une vocation de Gautier. N'est-il pas l'auteur de cet aveu : « Je suis un homme pour qui le monde visible existe.»[82] En témoigne la présence intense de l'architecture dans l'œuvre gautiéresque. Qu'il s'agisse de réalité ou de fiction, ces écritures sont, en effet, jalonnées de descriptions qui invitent le lecteur à explorer les différents modes d'organisation de l'espace architectural et à découvrir une variété de styles et d'édifices.

Que ce soit en Orient ou en Occident, Gautier ne se contente pas d'explorer les nouvelles contrées ou d'admirer la beauté des paysages, il prend plaisir à scruter les monuments d'une cité et se livre à une recherche effrénée du secret des formes. Palais, musées, églises, mosquées, lieux de spectacle, maisons, souks, etc. défilent dans l'univers de Gautier, tantôt au rythme des déambulations du voyageur, tantôt au gré de la fantaisie du narrateur ou encore de la rêverie vagabonde d'un poète flâneur. Certaines constructions fascinent l'auteur, l'éblouissent et assouvissent sa soif insatiable de beau et de perfection; d'autres, au contraire, le rebutent, l'horrifient, correspondant peu à son idéal esthétique.

Mais avant d'analyser les jugements de Gautier esthète et de nous pencher sur l'étude des fonctions de l'architecture dans la poésie et la fiction de Théophile Gautier, nous commençons par étudier la prégnance de l'architecture dans sa relation de voyage. Cela dit, nous nous sommes trouvée, à cette étape liminaire de notre travail, dans l'obligation de nous tourner vers les réflexions du feuilletoniste et du critique d'art en rapport avec l'architecture.

---

[81] - Th. Gautier, *Italia*, op. cit., p. 404.
[82] - Cité par Paolo Tortonese in *La Vie extérieure. Essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, Archives des Lettres Modernes, p. 9.

Pendant plus de trente ans, Gautier a écrit des récits de voyage ce qui donne une place privilégiée à ces récits que ce soit par rapport à l'ensemble de l'œuvre gautiéresque ou par rapport à la thématique de « la représentation de l'architecture ». Ces récits sont d'autant plus importants qu'ils résultent souvent d'une expérience vécue. Ils renvoient, avant tout, à un monde de la présence, celui du *hic et nunc*. Dès lors, plusieurs questions se posent. Tout d'abord, en choisissant de suivre Gautier dans ses pérégrinations et de partager son aventure, nous essayerons de déterminer ce qu'on peut bien attendre d'un récit de voyage. L'acuité visuelle du daguerréotypeur vise-t-elle à consigner tout ce qui est perçu ? Le relateur se doit-il de respecter le pacte référentiel et de reproduire avec exactitude tous les détails de la réalité observée ou tente-t-il de concilier l'écriture de la référence et une représentation plutôt subjective du monde ? De même, la présence prégnante des descriptions architecturales nous incite à savoir comment s'écrit l'architecture dans les paysages parcourus par le voyageur et quelle méthode Gautier adopte pour faire parler l'espace architectural.

Nous interrogeons le mode de représentation adopté par le voyageur afin de vérifier si Gautier se contente d'une reproduction mimétique des architectures explorées ou s'il soumet l'œuvre architecturale à ses propres exigences et à ses jugements pour aboutir, en fin de compte, à une représentation qui prend les couleurs du moi. La fréquence des descriptions dans les récits de voyage suscite, enfin, un questionnement quant au rôle de l'architecture dans le processus d'élaboration et de création littéraire.

1- Le récit de voyage : une écriture de la référence

> « Dieu l'a fait spectateur par excellence (…) il regarde, il voit tout, il saisit tout, ensemble et détail ; tout se fait tableau et panorama, mieux encore, symphonie de formes et de couleurs dans son esprit ; quant il revient, la symphonie n'a plus qu'à s'écrire ; elle s'appelle *Tra-los-montes, Zigzags, Italia, Constantinople.* » [83]

Voyageur passionné et impénitent, Gautier a toujours cherché à échapper aux enlisements de la vie sédentaire et à fuir le carcan du réel monotone. Cédant à la tentation irrésistible de partir, il a trouvé dans le voyage un moyen d'attiser sa curiosité et d'assouvir son désir de nouveauté et de dépaysement.

[83] - Edouard Thierry, « Autour de la Russie », Appendice 1, in *Voyage en Russie,* La Boîte à Documents, Paris, 1990, p. 460.

Muni de sa lorgnette, il n'a cessé d'arpenter les villes visitées portant un regard avide et insatiable sur tout ce qui l'entoure. Mais, qu'il s'agisse du jeune « Théo » ébloui par le charme de son aventure andalouse ou du vieux Gautier aigri par les expériences de la vie et déçu de retrouver une Egypte déformée par le fléau de l'européanisation, l'expérience de l'écrivain-voyageur nous met, face à plusieurs difficultés.

La première est en rapport avec la démarche qu'adopte Gautier. En fait, il s'agit de préciser si le voyageur est censé ne rien décrire qu'il ne l'ait vu, et de ce fait même, si son regard est vraiment capable de proposer une saisie spatiale de l'immensité urbaine ou de décrire tous les détails d'un édifice architectural. La seconde concerne plutôt le rapport entre deux modes de représentation différents : l'un visuel et l'autre verbal. S'inscrivant dans le genre viatique, le récit de voyage recourt à l'écriture, autrement dit, aux mots afin de rendre compte des constructions qui arrêtent l'attention du voyageur.

Dès lors surgit la question du rapport entre l'écriture et la réalité de ce qui est vu : le langage se charge d'une fonction particulière puisqu'il est censé représenter un réel observé. La relation de voyage nécessite, par conséquent, le recours à une écriture de la référence. En ce sens, il est important de rappeler que, pour Michael Riffaterre, le référent se définit comme « l'absence que la présence des signes supplée »,[84] et, donc, la référence implique inévitablement l'extériorité. Vu sous cet angle, le rôle du voyageur écrivain consiste à enregistrer ce qu'il a réellement vu, puis à le reproduire. Mais pour réussir dans cette tâche, le voyageur semble se fier à une démarche bien déterminée.

1-1- Technique de la vue surplombante

Presque dans tous ses récits de voyage, Gautier procède de la même manière : sa lecture topographique de l'espace urbain obéit à des étapes qui ne sont pas sans rappeler les techniques modernes de la photographie. Il commence, en premier temps, par une vue surplombante puis change de perspective et adopte une prise de vue sélective.

[84] - Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », texte traduit de l'anglais par Pierre Zoberman, publié in *Littérature et réalité*, R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt, Editions du Seuil, 1982, p. 92.

En effet, se conformant à la technique du panorama, Gautier ébauche un croquis grâce auquel on découvre la configuration générale de la ville. Une fois cette vue d'ensemble esquissée, il pénètre plus en profondeur et découvre de plus près les différents éléments architecturaux qui font le cachet authentique de chaque ville. Ce mode d'appréhension du paysage urbain implique, sans aucun doute, une mise en place d'un système descriptif adéquat et une distribution interne du texte en fonction du point de vue qu'adopte le descripteur. Il suffit pour s'en convaincre de se référer à quelques exemples de récits qui obéissent à une telle organisation.

Que ce soit à Grenade ou à Venise, à Constantinople ou encore au Caire, Gautier choisit de prendre de la hauteur afin de mieux contempler la ville visitée et d'en saisir la configuration. Dans *Italia*, il explique ainsi sa démarche :

> « C'est notre habitude quand nous arrivons dans une ville : nous préférons cette carte en relief 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 » [85]

En optant pour une vue d'en haut, Gautier adopte le mode de perception qui lui semble être le plus idéal car il lui permet de porter son regard sur l'ensemble de la cité avant de se lancer dans une exploration en profondeur. Lors de son premier voyage en Espagne, c'est du haut de la calle de *Parrayas* que Gautier fait une lecture topographique de Grenade et en ébauche un plan réparti en quatre zones : la première zone est formée de l'Alhambra et de son appendice le Généralife ; la seconde constitue l'*Albaycin*, la troisième représente la ville de Grenade proprement dite et la dernière zone se compose de l'*Antequerula*. Le réseau dédaléen de ruelles inextricables donne à la ville un cachet singulier et en fait une ville moresque.

De même, la concordance entre les éléments architecturaux et le paysage naturel renforce l'aspect harmonieux de Grenade : l'élément aquatique ainsi que la chaîne de montagnes donnent une configuration particulière à la ville et permettent une expansion aussi bien en hauteur qu'en profondeur :

> « Tel est à peu près l'aspect topographique de Grenade, traversée dans toute sa largeur par le Darro, côtoyée par le Genil qui baigne l'Alameda, abritée par la Sierra Nevada, qu'on entrevoit à chaque bout de rue, rapprochée si fort par la transparence de l'air, qu'il semble qu'on pourrait la toucher avec la main du haut des balcons et des *miradores* ».[86]

---

[85] -Théophile Gautier, *Italia*, op. cit., p.110.
[86] - Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, op.cit., p. 248.

Sur le plan architectural, le balcon, servant parfois d'observatoire, occupe une place de prédilection puisqu'il permet de créer une sorte de fusion entre le bâti et le naturel, entre le solide et l'aérien.

En Italie, c'est plutôt du haut du Campanile qu'il obtient une vue panoramique de Venise et qu'il découvre son architecture singulière. « Stationné à Venise »[87] pour reprendre une expression de Hans Peter Lund, Gautier se livre à une étude des splendeurs de cette ville. Des expressions renvoyant au champ visuel de Gautier jalonnent les descriptions et mettent en exergue le mouvement de l'œil dans l'exploration de la configuration spatiale :

> « …on regarde au-dessous de soi, l'on voit d'abord » (p.110)
> « (…), plus loin, (…), au premier plan, (…), au-delà…l'on découvre, (…). Derrière, (…) plus loin encore, … » (p.111)
> « …presque invisible, …plus loin, l'œil se perd, (…) En se tournant vers le fond…, la perspective se présente ainsi » (p.112)
> « …à l'extrémité du canal toujours invisible » (p.113)
> « A l'horizon extrême, …le pont du chemin de fer aisément visible, (…) La troisième face du Campanile » (p.114)
> « En inclinant un peu vers la droite, l'œil rencontre, (…). Au large, (…). Dans la même direction, (…). Par delà le palais ducal, en se penchant à la quatrième fenêtre du Campanile, on découvre,… » (p.115) etc.

La topologie exceptionnelle de Venise est révélée à travers une dynamique du regard, une dynamique qui est tantôt ascendante tantôt descendante, tantôt verticale tantôt horizontale. Mais une fois encore, c'est le regard d'en-haut qui favorise la description panoramique.

Le voyageur écrivain adopte la même démarche dans le récit de *Constantinople*. Gautier propose, tout d'abord, un croquis de la ville et en donne une vue d'ensemble, puis, il part à la chasse des formes et des couleurs et explore la ville en profondeur afin de mettre en scène les caractéristiques de la Turquie musulmane. Vue de loin, la ville de Constantinople éblouit le poète et offre un spectacle magnifique : la Suleimanieh, le Yeni-Djami, les mosquées de la Sainte-Sophie et du Sultan-Achmet, « tous les temples d'Allah » avec leurs minarets couronnés d'un croissant de lune et d'une étoile donnent un aspect féerique à l'espace urbain.

---

[87] - Hans Peter Land, « L'art et la réalité dans les voyages de Gautier », in *Revue des Sciences Humaines, Panorama Gautier*, n° 277, Textes réunis par Sarga Moussa et Paolo Tortonese, 1/2005, p.123.

Cet espace n'est pas sans satisfaire le voyageur assoiffé de dépaysement, désireux de retrouver les splendeurs de l'architecture orientale.

> « Jamais ligne plus magnifiquement accidentée n'ondula entre le ciel et l'eau : le sol s'élève à partir de la mer, et les constructions se présentent en amphithéâtre, les mosquées dépassant cet océan de verdure et de maisons de toutes couleurs, arrondissent les coupoles bleuâtres et dardent leurs minarets blancs entourés de balcons et terminés par une pointe aiguë dans le ciel clair du matin, et donnent à la ville une physionomie orientale et féerique à laquelle contribue beaucoup la lueur argentée qui baigne les contours vaporeux. »[88]

Le site géographique, les effets d'éclairage et de perspective, l'harmonie qui se dégage des formes architecturales les plus diversifiées expliquent la beauté saisissante de Constantinople.

En Russie, le premier contact visuel que Gautier établit avec la cité pétersbourgeoise est loin d'être négatif. En effet, avant de consacrer tout un chapitre pour décrire en détail le plan de cette ville, notamment le chapitre VI, intitulé Saint-Pétersbourg, Gautier en propose une esquisse rapide alors qu'il était encore au bord du bateau.

Dans le chapitre V, le récit de la traversée marine s'accompagne d'une description de la silhouette de Saint-Pétersbourg et décrit la sensation suscitée par une contemplation lointaine de son architecture Vue de loin, la ville satisfait l'œil et suscite l'admiration du voyageur. En fait, deux tons font la splendeur du tableau : une « ville d'or sur horizon d'argent ».[89]

Ce luxe, Gautier le perçoit un peu plus tard, en se promenant sur La Perspective Nevsky, grande rue de Saint-Pétersbourg et cœur palpitant de la cité. « Fashionable et marchande, elle fait alterner les palais et les magasins ; nulle part, si ce n'est à Berne, l'enseigne ne déploie un tel luxe».[90] Les termes « or », « doré », « luxe », « luxueux » qui ponctuent la description de la ville témoignent de cette impression de richesse. En changeant de perspective, le tableau devient tout à fait autre : le fleuve de la Néva et les canaux qui sillonnent la ville transforment la cité russe en « une Venise septentrionale »,[91] seul manque le gondole vénitien.

---

[88] - Th. Gautier, *Constantinople*, op. cit., p. 74.
[89]- Théophile Gautier, *Voyage en Russie*, op. cit., p. 88.
[90] - Ibid., p. 95.
[91] - Ibid., p. 96.

En Egypte, c'est la véranda de sa chambre d'hôtel qui servira de « poste d'observation » au voyageur infortuné, victime d'un petit accident de parcours. D'ailleurs, à plusieurs reprises, Gautier signale l'importance de cet endroit dans l'exploration de l'espace égyptien. Dans le chapitre V de *Voyage en Egypte* intitulé « *La Place de l'Esbekieh* », nous pouvons lire :

> « Pendant que nos compagnons, plus heureux, se répandaient par la ville, nous nous installâmes dans la véranda, armés de notre lorgnon et de notre jumelle. C'était le meilleur poste d'observation qu'on pût choisir ». [92]

Confiné dans l'hôtel Sheppeard en raison de son bras cassé, Gautier se constitue en observateur. Mais, déçu par l'aspect moderne de la place de l'Esbekieh, transformée désormais en « grand square à l'européenne »,[93] le regard surplombant du voyageur se détourne de ce qui est architectural et préfère s'intéresser au côté social. Dans le chapitre VI, dont le titre même est significatif, « *Ce qu'on voit de l'hôtel Sheppeard* », Gautier se plaît plutôt à regarder la ville nocturne et écrit : « Nous reprîmes notre poste sous la verandah. »[94]

Quelque destination que choisisse donc le voyageur-écrivain, il commence son exploration de l'espace urbain et architectural par des « croquis faits d'après nature, des plaques de daguerréotype ».[95] Une fois ces croquis achevés, il propose de découvrir de plus près les villes visitées et entreprend le projet d'accorder son écriture au rythme de ses déambulations. Arpenteur inlassable de villes, de monuments et de sites, Gautier entre en contact avec de nouvelles réalités ; il se rend compte de la diversité des édifices et des styles architecturaux. Son récit est, alors, l'écho de son aventure spatiale ; il se présente comme « un livre-exposition »[96] déclinant une liste d'édifices, de lieux et d'objets et reflétant la richesse de la réalité extérieure.

---

[92] - Th. Gautier, *Voyage en Egypte*, La Boîte à Documents, Paris. 1996, p. 65.
[93] - Ibid., p. 63.
[94] - Ibid., p. 74.
[95] - Th. Gautier, *Italia*, op. cit., p. 374.
[96] - Philippe Hamon parle de « livres-expositions » ou de « livres-panorama ». Le livre est formé d'un ensemble de tableaux, de scènes à parcourir. *Expositions. Littérature et Architecture.*…op. cit., pp. 96-100.

En suivant Gautier dans son périple, notre attention portera, au premier chef, sur sa manière de « reproduire » les architectures contemplées et de rendre lisible ce qui est visible. Cette écriture de la référence présente l'architecture non seulement comme produit d'une société, mais aussi comme reflet d'une culture, d'une histoire et d'un art de vivre.

1-2- L'architecture : une représentation de la société

Quoiqu'elle utilise un langage autre que les mots, une architecture communique une certaine représentation. Elle choisit un vocabulaire particulier, celui des formes, grâce auquel se reflètent un ordre social, un ensemble de valeurs qui régissent la société. Pour Philippe Boudon, l'architecture forme une partie importante de notre environnement, elle est à la fois une représentation « du spatial, du social et du temporel ».[97]

Sans adhérer au voyage d'érudition, Gautier ne manque pas de porter un regard attentif aux édifices qui le renseignent sur l'art de vivre d'un peuple, il cherche à saisir toutes les caractéristiques qui, dans une architecture, révèlent les mœurs et les traditions d'une société, tous les détails qui renvoient à la manière de gérer son espace d'habitation et de vie. C'est pourquoi, dans tous ses récits, le voyageur passe de la vue surplombante au « zoom » et accorde une grande importance aux constructions qui mettent en scène aussi bien la vie publique que la vie privée ; il cherche à établir un rapport entre les formes du bâti et le mode de vie, entre une architecture intérieure et un espace extérieur, il interroge les correspondances qui existent entre les formes et les usages. Places, cafés, boutiques, maisons,…défilent dans le catalogue gautiéresque et instaurent une dialectique entre l'espace privé et l'espace public, entre le dedans et le dehors. En outre, ils permettent de percevoir l'espace urbain et architectural comme des lieux de vie et de socialité et marquent les frontières entre l'univers de l'intimité et celui de la vie sociale.

Un des éléments architecturaux qui témoigne de la relation entre le bâti et le social, entre l'architectural et les valeurs morales auxquelles adhère la société est celui de la maison. Contrairement à l'architecture publique qui cultive *le paraître*, la maison est souvent tournée vers l'intériorité pour divulguer *l'être*.

---

[97] - Philippe Boudon cité par Pierre Chevrière, *Dire l'architecture*, l'Harmattan, 1999, p. 177.

Qu'il s'agisse d'hôtel particulier ou de mansarde modeste, de harem oriental ou d'appartement parisien, la maison est, en réalité, l'habiter de l'être. C'est pourquoi l'architecture de la maison n'a cessé de susciter des interrogations quant à la signification que peut prendre tel ou tel détail architectural. La place des maisons dans la configuration générale de la ville, la disposition des pièces dans une maison, le vide ou le trop plein, l'ouvert ou le fermé ne sont pas considérés comme le fruit du hasard ou du caprice. Ils reflètent une pensée, un désir ou un besoin de la personne qui l'habite.

Tout comme pour une ville, la présentation et la délimitation de l'espace, la façade, le mode d'accès, tous ces éléments déterminent l'expression architecturale d'une maison et l'impression qu'elle produit sur le visiteur :

> « Avec l'image de la maison, nous tenons un véritable principe d'intégration psychologique. Psychologie descriptive, psychologie des profondeurs, psychanalyse et phénoménologie pourraient, avec la maison, constituer ce corps de doctrines que nous désignons sous le nom de topo-analyse. Examinée dans les horizons théoriques les plus divers, il semble que l'image de la maison devienne la topographie de notre être intime».[98]

Dans sa « *Poétique de l'espace* », Bachelard pose le problème de la poétique de la maison et propose une lecture phénoménologique de son architecture. De la cave au grenier, il interroge les différents objets architecturaux et les ramène à la rêverie intime de l'homme. Pour Gautier, « l'homme vivant a le droit de se modeler une coquille selon ses habitudes, ses goûts et ses mœurs».[99] Franchir le seuil d'une maison, ce n'est pas, donc, découvrir, tout simplement, un espace fait de murs, de cloisons et d'ouvertures, c'est s'introduire dans l'univers intime de l'homme : connaître sa façon d'être, ses habitudes mais aussi ses goûts, ses fantasmes et ses désirs les plus enfouis.

Force est de constater que la relation de voyage gautiéresque pullule de descriptions des maisons. Dans chacune des villes arpentées, et à côté des lieux publics qui retracent les scènes de la vie quotidienne, Gautier prête une attention particulière aux lieux d'habitation.

---

[98] - Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF, Quadrige, 1957, p. 18.
[99] - Th. Gautier, *Voyage en Russie*, op. cit., p.72

D'une part, il perçoit l'opposition entre le luxe et la richesse des quartiers prestigieux et le délabrement, la laideur des bas-fonds de l'espace urbain. D'autre part, il ne se contente pas de décrire les façades des maisons mais cherche à s'introduire à l'intérieur de cet espace de la vie privée pour en dévoiler les détails familiers. Il savoure les mets locaux, en déguste les saveurs et découvre *in concreto* les mœurs et les us des pays visités. Et ce qui retient davantage le regard de Gautier, ce n'est pas tant l'aspect moderne et récent d'une construction mais c'est le cachet local qui donne du caractère à une habitation. Jugeant sévèrement l'architecture des nouvelles maisons, il écrit :

> « (…) il est vraiment honteux pour des hommes de quelque goût de demeurer dans ces boîtes de plâtre percées de trous carrés que l'on s'obstine à appeler des maisons »[100]

Il préfère à « ces boîtes de plâtre » la maison, avenue Montaigne, modèle idéal de la maison antique avec son architecture polychrome, sa façade sobre et élégante, et la disposition de ses pièces savamment étudiées. Cette maison incarne, aux yeux de Gautier, un idéal architectural car elle allie le beau et l'utile, l'antiquité et la modernité. Dans un article de *L'artiste*, daté du 29 novembre 1857, Gautier vante les vertus de cette « maison de Pompéi » et loue le mariage du moderne et de l'ancien :

> « (…) cette maison antique, malgré toute l'exactitude de son style, est parfaitement appropriée à la vie moderne et peut être beaucoup plus confortable que bien des palais et des hôtels à la dernière mode, des fils électriques, des cordons acoustiques transmettent les ordres aux esclaves…non aux valets de chambre avec célérité et certitude. Aucune des ressources de la science n'a été négligée pour rendre logeable ce beau rêve d'antiquité, dont la réalisation fait honneur au goût éclairé du prince et à l'habileté de l'architecte, M. Normant, qui l'a si bien compris »[101].

Tout en soulignant les apports du progrès, Gautier s'attarde davantage sur la richesse de la façade, la répartition de l'espace intérieur, le mélange heureux des styles et l'union de la ligne et de la couleur. L'architecture de cette maison reproduit le modèle antique : façade où se réunissent la statuaire et l'architecture polychrome, vestibules décorés avec goût et sans surcharge, atrium représentant « le salon de l'habitation antique », impluvium se trouvant au centre de l'atrium, etc.

---

[100]- Th. Gautier, *Chronique des Beaux-Arts*, Figaro du 11 novembre 1836.

[101]- Th. Gautier, « Une maison de Pompéi, Avenue Montaigne », in *L'Artiste*, 29 novembre 1857, p.197.

Mais ce qui retient Gautier, ce sont, d'abord, les dessins qui occupent les parois de l'atrium : une véritable cosmogonie qui reprend les valeurs de l'antiquité et exprime la nostalgie d'une époque où les frontières entre l'art et la vie n'avaient pas droit de cité ; ensuite le bain turc qu'il considère comme un « caprice oriental, qui, du reste, ne dérange en rien la physionomie antique de la maison ».[102] En peu de mots, « Une maison de Pompéi » est, aux yeux de Gautier, une architecture idéale car elle représente la perfection plurielle et révèle l'unité dans la diversité ; elle ne rompt pas avec l'antiquité et réalise un accord entre la beauté et l'utilité ; c'est pourquoi, dans *Arria Marcella*, il choisit pour cadre de l'action la villa de Diomèdes, exemple parfait d'une maison pompéiénne.

Sans nous attarder sur les implications d'un tel choix, question qui sera abordée ultérieurement, voyons de plus près quelle lecture Gautier fait de l'architecture de la maison dans sa relation de voyage, en partant des constructions russes, puis en passant par la maison andalouse et enfin en terminant par le harem oriental.

A Schleswig, ce sont les maisons modestes et non les constructions modernes richement décorées que le voyageur décrit. Les toits en tuiles rouges, les fenêtres en largeur occupant toute la devanture et embellies de pots de fleur en porcelaine ou en faïence donnent une couleur locale à ces logis modestes. De même, les constructions russes en bois avec leur architecture qui foisonne de motifs décoratifs et de broderies ornementales accentuent le caractère authentique du style helvético moscovite et fascinent le voyageur. Mais ce sont surtout les maisons andalouses et arabes qui donnent à lire, à travers leur configuration architecturale et leur style, les valeurs sociales.

Dans *Voyage en Espagne*, Gautier décrit la diversité des habitations espagnoles : il fait la distinction entre une maison qu'il qualifie de « gaie » et une autre qu'il juge « sévère ». Les maisons de Tolède aux fenêtres grillées et aux portes épaisses ont un air austère qui rappelle les harems moresques, et tiennent plus « du couvent, de la prison, de la forteresse ».[103]

---

[102] - Ibid., p. 197.
[103] - Th. Gautier, *Voyage en Espagne*, op. cit., p. 191.

Par contre, les maisons de Grenade, où « le genre rococo (est) poussé à sa dernière expression »[104]et où la folie des ornements s'allie à l'étrangeté des couleurs suggèrent les joies d'une vie paisible. Les jeux d'ombre et de lumière, l'harmonie du paysage et des constructions, le concerto insolite du « fron-fron des guitares et du bruit des sabots d'âne » donnent des quartiers de Grenade l'image d'un lieu où il fait bon vivre :

> « (…) les balcons ornés de stores, de pots de fleurs et d'arbustes, les brindilles de vigne qui se hasardent d'une fenêtre à l'autre, les lauriers- roses qui lancent leurs bouquets étincelants par-dessus les murs des jardins, les jeux bizarres du soleil et de l'ombre qui rappellent les tableaux de Decamps représentant des villages turcs »[105],

Gautier les compare tantôt aux représentations picturales de Decamps, tantôt à une scène de théâtre, « Il vous semble que vous marchez toujours entre les coulisses de théâtre. »[106] Les façades ornées, les pots de fleurs aux couleurs éclatantes inspirent la gaieté et la joie de vivre et révèlent l'âme même de ce lieu : Grenade est une ville gaie où la vie s'assimile à une partie de plaisir.

Cette même sensation est éprouvée lors de la visite de la ville de Cadix. Ses maisons dont l'architecture est assez simple sont bâties de façon originale :

> « Chaque maison se hausse curieusement sur la pointe du pied pour regarder par-dessus l'épaule de sa voisine, et passer la tête au-dessus de l'épaisse ceinture des remparts. Comme cela ne suffit pas toujours, presque toutes les terrasses portent à leur angle une tourelle, un belvédère, quelquefois coiffé d'une petite coupole ; ces miradores aériens enrichissent d'innombrables dentelures la silhouette de la ville, et produisent l'effet le plus pittoresque. »[107]

La description des maisons de Cadix n'est pas sans rappeler les maisons d'Alger : même site géographique (au bord de la mer), même disposition des maisons, même gaieté des couleurs. Alger ne se présente-t-elle pas « en amphithéâtre sur un versant escarpé, en sorte que ses maisons semblent avoir les pieds sur la tête les unes des autres » ?[108] La ressemblance entre les deux villes nous autorise à parler d'une architecture méditerranéenne. Entourées d'une ceinture de remparts, les maisons forment, à priori, un monde clos, bien protégé de toute intrusion.

---

[104]- Ibid., p. 250.
[105]- Ibid., p. 249.
[106]- Ibid., p. 250.
[107]- Ibid., p. 374.
[108] -Th. Gautier, *Voyage pittoresque en Algérie*, édité par Madeleine Cottin, Librairie Droz, Genève, 1973, p. 22.

Pourtant, dans chaque maison existe une terrasse qui constitue le trait d'union entre l'intérieur et l'extérieur, de même, les fontaines moresques, les patios andalous se livrent gracieusement au regard de l'autre, et contribuent à la satisfaction des voyageurs. De surcroît, les façades asymétriques de ces maisons embellies par les terrasses, les tourelles reflétant un désir d'élévation et d'ascension et les coupoles finement ornées de « dentelles » donnent un aspect oriental à cette architecture qui séduit plus Gautier que le style européen qu'il découvre dans certaines villes d'Orient. Ni les maisons d'Alicante en Espagne, ni les nouvelles constructions de la rue de Rivoli à Alger ni les quartiers riches de Constantinople n'exercent de véritable attrait sur le voyageur parisien. La régularité de leurs traits, l'uniformité de leur style, l'absence de fantaisie et de pittoresque le rebutent, contrairement à d'autres bâtisses qui ont su garder, malgré tout, leur authenticité et qui rappellent à Gautier le harem oriental.

Gautier découvre la maison arabe essentiellement à Alger puis à Constantinople. Espace de l'intime, le harem se caractérise par une architecture extérieure souvent austère : l'habitation est fermée au monde extérieur, elle se protège de l'indiscrétion des étrangers si bien que les fenêtres sont grillées ou finement treillissées et que les portes sont solides et épaisses. D'ailleurs, la description des maisons de Tolède montre nettement que ces constructions portent encore les traces de l'architecture moresque.

Vue du dehors, la maison arabe n'offre rien de remarquable. Au dénuement extérieur s'oppose un espace intérieur qui regorge de richesses et de beautés inouïes, comme si en Orient le luxe « ne se développe qu'à l'abri des regards ».[109] La maison du Marocain à Gibraltar, ou encore celle de l'expacha du Kurdistan en sont la preuve. En entrant dans ces maisons, on se croit transporté vers le pays des *Mille et Une Nuits*. Le mystère qui y règne, les parfums exotiques qui s'y répandent, et la finesse, la diversité excentrique des objets qui y figurent, tout cela fait penser aux charmes discrets du harem et à la sensualité légendaire de l'Orient. La splendeur magique de cet Orient, Gautier nous la révèle en décrivant la maison de l'expacha du Kurdistan :

[109] - Th. Gautier, *Constantinople*, op. cit., p. 234

> « Un magnifique tapis de Smyrne couvrait moelleusement le plancher, des arabesques et des entrelacs peints et dorés décoraient le plafond ; un long divan de satin jaune et bleu régnait sur deux faces de la muraille ; un autre petit divan très bas s'étalait dans un entre-deux de croisées d'où l'on découvrait en plein l'admirable perspective du Bosphore ; des carreaux de damas bleu jonchaient çà et là le tapis.
> Dans un angle scintillait, placée sur un plateau de même matière, une grande aiguière de verre de Bohême, couleur d'émeraude, ramagée de dessins d'or ; dans l'autre était placé un coffre de cuir gaufré, historié, piqué et doré, d'un goût charmant, et rappelant, pour l'invention des ornements ces coffres du Maroc que Delacroix ne manque jamais d'introduire dans ses tableaux de vie africaine ».[110]

Influencé par l'architecture baroque qui a concilié l'art de construire et celui de décorer, Gautier est attentif à la décoration intérieure, et plus particulièrement au choix et à la disposition des meubles, à la finesse et à la qualité de la matière. Il trouve le tapis de Smyrne magnifique, apprécie la disproportion entre le long divan de satin jaune et bleu et le petit divan placé judicieusement de façon à donner sur une « admirable perspective du Bosphore ». Il ne néglige pas, par ailleurs, les arabesques qui ornent le plafond, ni les carreaux de damas bleu qui « jonchaient ça et là ». De même, or, argent, émeraude, perles, toutes ces matières précieuses éblouissent le regard de Gautier et assouvissent son appétit insatiable de luxe et de richesse. Mais l'espace oriental n'est pas uniquement le lieu de la beauté et de l'harmonie, il est aussi l'espace des contrastes et des paradoxes.

En effet, si les maisons andalouses ouvrent leur porte à l'étranger et lui font découvrir les douceurs de leur vie quotidienne, les autres maisons d'Orient, - plus précisément les maisons d'Alger et celles de Constantinople -, ne livrent que la façade, ou tout au plus une petite partie de l'espace intime. La maison de l'expacha en est la meilleure illustration. Gautier ne peut découvrir tous les appartements. Seul le selamlick (appartement des hommes) lui est accessible tandis que l'odalik (appartement des femmes) cache subtilement une vie murée à laquelle seul le maître des lieux peut participer.

Pourtant, c'est cet espace qui mérite plus d'être vu puisqu'à la simplicité et à la nudité du selamlick s'opposent l'élégance et l'exubérance de l'odalik. Tout le luxe se réfugie au harem : décor au goût fin, plafond orné d'arabesques, fauteuils somptueux et confortables :

---

[110] - Ibid., p. 202.

> « …pour le harem sont réservés tous les raffinements d'un luxe voluptueux, les divans de cachemire, les tapis de Perse, les vases de Chine, les cassolettes d'or, les cabinets de laque, les tables de nacre, les plafonds de cèdre à caissons peints et dorés, les fontaines à vasque de marbre, les colonnes de jaspe ; la maison des hommes n'est, en quelque sorte, que le vestibule de la maison des femmes, un corps de garde interposé entre la vie extérieure et la vie intérieure. »[111]

L'architecture témoigne de la morale conservatrice des gens qui habitent ces lieux. « Les dispositions de la demeure privée, explique Georges Marcais, sont presque dépendantes de la morale ; pour comprendre le décor musulman, on est tenté de faire appel au dogme ».[112]C'est ce qui explique que l'appartement des femmes est pieusement protégé.

En décrivant le harem du palais du Bosphore, Gautier semble prendre conscience de l'inaccessibilité de l'être féminin oriental. L'espace intime de la femme se dérobe au regard de l'autre: « L'appartement de chaque femme donne par une porte unique dans un vaste couloir, comme les cellules des religieuses dans un cloître ».[113]

En fait, l'Islam « modèle les maisons comme les âmes »,[114] il exige des architectes bâtisseurs une préservation de l'espace de la vie privée et impose à la femme le port du voile. Voilée, la maison l'est par sa distribution des éléments architecturaux et par les murs élevés qui tracent une ligne de partage entre le monde extérieur et le monde intérieur ; elle l'est, un peu à l'image de la femme orientale qui mène une vie faite de réclusion et d'enfermement.

Nonobstant, l'architecture de la maison ne se limite pas à une façade, encore moins à un lieu de richesses pieusement protégé. Une seconde contradiction se révèle au voyageur écrivain. Se « fiant au hasard pour (le) faire tomber sur les choses curieuses »,[115] Gautier s'enfonce dans les dédales des vieilles rues afin de dévoiler le visage caché de la réalité orientale. Ses pérégrinations constantinopolitaines l'emmènent vers l'un des quartiers les plus pauvres de la ville, lieu où il découvre des réalités noires qu'il n'hésite pas à décrire. C'est alors que le rêve se transforme en vision cauchemardesque, et que la promenade de Gautier dans l'éden oriental devient une aventure dantesque, une descente aux enfers.

---

[111]- Ibid., p. 289.
[112] - Georges Marcais, *L'art musulman*, Presses Universitaires de France, PUF, 1962, p. 7.
[113]- Th. Gautier, *Constantinople*, op. cit., pp. 294-295.
[114] - Georges Marcais, *L'art musulman*, op. cit., p. 7.
[115]- Th. Gautier, *Voyage pittoresque en Algérie*, op. cit., p. 32.

Les édifices aux richesses féeriques s'estompent et une misère épouvantable, une laideur hideuse envahissent l'espace urbain. Les couleurs de chaux mêlées au bleu d'azur s'effacent, cédant la place aux « maisons noires » et délabrées. Dès lors, l'Orient n'est plus seulement terre de lumière et de beauté, il est aussi lieu de souffrance et de m isère. Le voyage en Egypte ne fait que renforcer cette facette obscure de l'espace levantin. Les maisons de style arabe « avec leurs moucharabiehs et leurs manches d'air en forme d'auvent »[116] se raréfient. A leur place se dressent des cahutes construites de matériaux disparates et disgracieux, des constructions qui ne rappellent en rien la splendeur de l'Egypte telle qu'elle est peinte par le pinceau d'un Marilhat. La ville ressemble plus à un temple ruiné, délaissé par ses fidèles et ses adeptes. Il en est de même des villages égyptiens :

> « Ce sont des amas de cahutes en briques crues, reliées par de la boue, à toit plat, parfois surmontées d'une sorte de tourelle plâtrée de chaux pour les pigeons, et dont les murs en talus rappellent vaguement la forme d'un pylône égyptien tronqué. Une porte basse comme celle d'un tombeau, deux ou trois trous percés dans la muraille, voilà toutes les ouvertures de ces huttes, qui semblent plutôt l'ouvrage de termites que celui des hommes».[117]

La grandeur des bâtisseurs pharaoniques est remplacée par la médiocrité des taudis contemporains. Ainsi, la description de la maison orientale échappe, dans une certaine mesure, à la représentation idéalisée qu'on retrouve dans certains récits de voyage de l'époque. A l'image poétique, romancée du harem oriental s'ajoute une autre image moins éblouissante, cependant plus réelle, celle de la pauvreté et du dénuement. Mais qu'elle soit riche et somptueuse ou pauvre et modeste, la maison orientale est à l'image de ceux qui y demeurent. Espace de l'intime et du privé, elle se plaît à entretenir le mystère et à ne dévoiler qu'une petite partie, aiguisant de la sorte la curiosité du voyageur occidental et éveillant son désir d'enfreindre le code de cette société et de s'introduire dans la sphère de l'interdit.

Ne pouvant franchir réellement le seuil de ces maisons, ni violer une intimité pieusement préservée, le voyageur portera son attention aux lieux d'ouverture, notamment la fenêtre, le balcon. Grâce à ces éléments architecturaux, le regard de Gautier peut faire son intrusion dans l'espace de l'intimité et entrevoir les scènes de la vie privée.

---

[116] - Théophile Gautier, *Voyage en Egypte*, La Boîte à Documents, Paris, 1991, p. 57.
[117] - Ibid., p. 47.

En fait, l'architecture de la maison ne peut être conçue sans qu'il y ait de trait d'union assurant la relation entre l'espace privé et l'espace public « Ce qui est fermé, écrit Henri Gaudin, n'est pas habitation mais enclos pour les morts».[118] Ce lien entre le dehors et le dedans est assuré par la fenêtre et le balcon, deux éléments qui favorisent une meilleure perception du cadre architectural et urbain.

A Venise, Gautier avoue l'importance du balcon dans l'architecture de la maison : « Le balcon, écrit-il, est le point central et comme le type générateur de l'édifice. Ces balcons tiennent le milieu entre le mirador espagnol et le moucharaby arabe. »[119]Miradors, moucharabiehs, terrasses, fenêtres au bois treillissé, tous ces éléments font l'originalité des constructions orientales. Ces éléments constituent, en outre, un lieu intermédiaire situé entre l'intérieur et l'extérieur, entre un espace clos et un espace ouvert. Ils remplissent, par ailleurs, d'autres fonctions.

Tout d'abord, grâce à ces ouvertures, le voyageur peut se renseigner sur le statut social des habitants de la maison et éventuellement sur leur morale. En Italie, les pots de fleurs soigneusement entretenus qui ornent les fenêtres et les balcons affichent un niveau de vie aisé et confortable alors qu'« aux fenêtres des rares maisons habitées pendent des loques, des guenilles, des linges à sécher, indiquent seuls la vie des pauvres ménages réfugiés là. »[120] En outre, le balcon tout comme la fenêtre autorisent « le pouvoir-voir »[121] et deviennent des lieux privilégiés par le voyageur tant pour l'observation que pour la description. A partir de ces éléments architecturaux, il assiste, émerveillé, au spectacle de la ville et voit se dérouler les scènes de la vie sociale. D'ailleurs, dans *Italia*, le tableau de Gautier spectateur, accoudé à son balcon, est récurrent :

> « Le matin, notre premier mouvement fut de courir au balcon »[122]
> « En attendant qu'on nous servît à souper, nous nous étions accoudé au balcon, orné de colonnes de marbre et d'ogives moresques. »[123]
> « (…) en s'appuyant au balcon, la figure tournée du côté de la mer, on regarde au-dessous de soi,… »[124]

---

[118]- Henri Gaudin, *L'esthétique de la rue*, op. cit., p. 20.
[119] - Th. Gautier, *Italia*, op. cit., p. 200.
[120] - Ibid., pp. 266- 267.
[121] - Dans sa thèse « *Descriptions et descriptif dans la prose Romanesque de Théophile Gautier* », Lisette Tohme-Jarrouche souligne l'importance de l'ouverture (porte, fenêtre,…) dans la construction et la mise en place d'une description. Voir page 97.
[122] - Th. Gautier, *Italia*, op.cit., p. 96.
[123] - Ibid., p. 95.
[124] - Ibid., p. 110.

> « A l'un de ces balcons paraissait assez souvent une signora jolie autant que l'éloignement permettait de le distinguer »[125]
> « Je salue de ma fenêtre ces modèles de Paul Véronèse, qui passent sans se souvenir qu'ils ont posé, il y a trois cent ans, pour les *Noces de Cana* »[126]

En parlant de la musique de rue, et plus précisément de l'orgue, il écrit :

> « Il en passe un sous notre balcon »[127]
> « Tous les matins, sous notre balcon, passait un jeune gentleman du plus grand air. »[128]
> « C'étaient, sous notre fenêtre, des chuchotements, des rires, des éclats de voix,… »[129]

Fenêtre et balcon permettent au voyageur d'être sans cesse au milieu de la foule et d'échapper à l'état de solitude que pourrait éprouver un voyageur étranger. En Espagne, balcon et fenêtre sont également le lieu d'une représentation théâtrale : les jeunes galants faisant la cour à leurs *novias*, viennent chanter un air andalou sous les fenêtres et les balcons. Dans chaque coin de rue, on croirait assister aux répétitions de Roméo et Juliette. Gautier voit Grenade comme un espace magique et ensorcelant, une scène gigantesque où se jouent les plus belles histoires d'amour.

Bref, l'ouverture serait, pour Gautier, un espace de prédilection. Considérant souvent les villes visitées comme le lieu d'une représentation théâtrale, voyant dans le cadre architectural un décor immense, balcon et fenêtre constitueraient la loge à partir de laquelle le voyageur assiste au spectacle de la ville et retient les détails qui font la richesse et l'originalité de chaque pays. Mais la représentation de l'architecture en tant qu'espace social ne se limite pas à la description des maisons. A côté de cette architecture de l'intimité, le daguerréotype littéraire porte son regard infatigable sur les scènes de la vie quotidienne.

Rues, places, boutiques ne sont pas uniquement des espaces urbains rattachés à une architecture extérieure, elles ne sont pas simplement des lieux où l'on circule et l'on se déplace ; elles jouent un rôle fondamental dans l'exploration des villes visitées. C'est là que le voyageur se mêle à la foule et qu'il découvre *in vivo* les détails les plus authentiques, c'est là qu'il se met à l'écoute d'une multitude de bruits et qu'il hume les parfums et les odeurs les plus diversifiés ; c'est là enfin qu'il fait des rencontres inattendues et qu'il vit les expériences les plus insolites.

---

[125] - Ibid., p. 205.
[126] - Ibid., p. 212.
[127] - Ibid., p. 213.
[128] - Ibid., p. 231.
[129] - Ibid., p. 253.

Pour Gautier, que ce soit en Russie, en Espagne, en Italie, en Algérie, à Constantinople ou en Egypte, les places, les rues et les boutiques constituent des lieux de concentration de la population c'est ce qui explique le soin que prend le voyageur à décrire les scènes de la vie sociale. Toutefois, sur le plan architectural, la conception de ces éléments de l'espace urbain diffère selon que l'on est dans une ville orientale ou dans une cité occidentale. La géographie de l'espace urbain, les facteurs climatiques et la disposition du site diffèrent d'une contrée à l'autre, exigeant, par conséquent, tel ou tel aménagement urbain, imposant tel ou tel choix architectural.

Aux rues larges et spacieuses de la ville occidentale, notamment de Saint-Pétersbourg, s'opposent les ruelles serpentines et tortueuses des vieilles villes orientales. Gautier perçoit cette opposition lors de son exploration de l'espace algérois et la met en valeur en ces termes :

> « Les vieilles rues d'Alger ne ressemblent en rien à ce que nous entendons en Europe par ce mot : les rues étroites ont à peine cinq ou six pieds de large ; les architectes mores ne se préoccupent nullement de la régularité ; et comme avant la conquête, il n'y avait ni grande ni petite voirie, ce sont à chaque instant des saillies et des retraites, des angles désordonnés, des coudes imprévus, des hasards de cristallisation comme ceux des stalactites dans les grottes. – L'intérieur repousse le dehors, les chambres se prolongent sur la rue, les cabinets sont appliqués aux murs comme des garde-manger ; l'espace qui manque en dedans est pris sur la place publique. »[130]

Le voyageur est séduit par le caractère irrégulier des constructions, leur aspect primitif, et l'absence de frontières entre le dedans et le dehors. En quête de nouveauté et de dépaysement, il nous invite à partager un mode d'habiter fondamentalement différent de l'habiter occidental.

Concernant l'architecture de la place, elle diffère, à son tour, en passant de l'Occident à l'Orient. En Russie, par exemple, si la place rouge de Moscou ne retient que très peu le regard de Gautier, la Néva de Saint-Pétersbourg donne lieu à une description qui s'étend sur une grande partie du chapitre VII. La Néva est, en fait, le cœur de la cité. En longeant ce fleuve, Gautier découvre La Perspective Nevsky, miroir de la société russe et en se promenant dans le rospousky, il se rend compte de la diversité des ordres architecturaux. Les canaux sillonnant la ville font de la cité russe une « Venise septentrionale » qui charme le voyageur.

[130] - Th. Gautier, *Voyage pittoresque en Algérie*, op. cit., p. 42.

De même, en Italie, c'est le grand canal qui fait l'originalité de Venise et qui représente « un livre d'or où toute la noblesse vénitienne a signé son nom sur une façade monumentale. »[131] Si, du balcon de son appartement, Gautier se contente de proposer une esquisse de cette ville magique, c'est surtout au bord d'une gondole que le voyageur explore cette « immense galerie à ciel ouvert » et éprouve une véritable ivresse devant la richesse prodigieuse des styles architecturaux.

Dans la relation orientale, les places ont une physionomie tout à fait différente, quoiqu'elles présentent quelques points communs avec le canal de Venise ou La Perspective Nevsky en tant que lieu de rencontre et de socialité. Dans la ville orientale, la place serait une sorte d'agora où s'épanouit une vie publique intense ; elle en en constitue le noyau, le cœur palpitant de l'espace urbain. Tout autour de la place s'agite une cité foisonnante, se ramifiant à l'infini à travers une multitude d'artères, et une diversité de vaisseaux tortueux et de ruelles labyrinthiques.

A Constantinople, Gautier est saisi d'admiration devant la place de Top'Hané. Visitant l'endroit lors d'une nuit ramadanesque, il découvre l'aspect carnavalesque des festivités orientales. « Le bal masqué de Gustave Flaubert n'offre pas une plus grande variété de costume que la place de Top'Hané. »[132] La ville éblouit par la richesse des costumes, le foisonnement des couleurs. Le côté architectural passe au second plan devant une telle mosaïque humaine. De même, Gautier apprécie le tableau que présente la place de Scutari. Cette place a su garder une physionomie tout à fait turque. « Nulle idée européenne n'a franchi ce bras de mer étroit que quelques coups de rames suffisent à traverser. »[133] Comme la plupart des places moresques, le centre est occupé par une fontaine élégamment ornée d'arabesques. Tout autour s'affaire, dans une insouciance totale, une population diversifiée formant une scène pittoresque qui n'est pas sans plaire au parisien avide d'exotisme et de dépaysement. Les femmes au visage voilé et au costume bariolé, « accroupies dans des poses d'une gracieuse nonchalance, berçant de beaux enfants entre leurs bras»[134] rappellent les modèles de Delacroix, et séduisent davantage un Gautier pour qui la femme orientale garde encore, en dépit de cette proximité, tout son caractère mystérieux et insaisissable.

---

[131] - Th. Gautier, *Italia*, op. cit., p. 187.
[132] - Th. Gautier, *Constantinople*, op. cit., p. 93.
[133] - Ibid., p. 145.
[134] - Ibid., p. 144.

La « plaza » espagnole n'offre pas de spectacle moins séduisant. Gautier exprime son étonnement du nombre de places en Espagne en disant : « les places sont plus nombreuses que les rues »[135] et n'hésite pas à en dresser l'inventaire. Il décline une liste impressionnante de places : « plaza de la constitucion »[136]de Valladolid, place de la Vivarambla, place des taureaux à Séville, place du marché à Jerez, place « le Prado » à Madrid,… et mentionnne leur emplacement stratégique dans la cité. C'est un lieu d'affluence de la foule, un espace qui joue à la fois une fonction sociale et économique. En parlant de la « plaza de la constitucion », Gautier souligne son importance dans la représentation de la société espagnole :

> « Sous les piliers sont établies des multitudes de tailleurs, de chapeliers et de cordonniers, les trois états les plus florissants en Espagne ; c'est là que sont les principaux cafés, et tout le mouvement de la population semble se concentrer sur ce point. Dans le reste de la ville, à peine rencontrez-vous un rare passant, une criada qui va chercher de l'eau, ou un paysan qui chasse son âne devant lui».[137]

Gautier s'attarde plus, cependant, sur la description du Prado et de la *Puerta del Sol*, non en raison de leur caractère architectural - jugé plutôt « des plus ordinaires », mais parce qu'on peut y voir défiler toute la société espagnole. Le Prado offre « l'une des plus belles promenades du monde. »[138] Ce lieu de mondanité n'est pas sans rappeler au dandy parisien le jardin des Tuileries. On y voit s'exhiber le beau monde de la société madrilène. Les riches « fashionables » se regroupent dans « un grand espace appelé *salon*, tout bordé de chaises, comme la grande allée des Tuileries ; du côté du salon, il y a une contre-allée qui porte le nom de *Paris* ; c'est le boulevard de Gand du lieu, le rendez-vous de la fashion de Madrid. »[139]

Et c'est alors que l'on assiste à un vrai défilé de mode ; or si Gautier apprécie la mantille et l'éventail, symbole de la coquetterie espagnole, il trouve, en revanche, ridicule cette prétention au « parisianisme » qui nuit énormément au charme andalou. Mais quelle que soit la physionomie que peuvent prendre la place et la rue, celles-ci représentent un espace grâce auquel le voyageur écrivain découvre une société « en exposition ».

---

[135] - Th. Gautier, *Voyage en Espagne*, op. cit., p. 119.
[136] - Cette orthographe est proposée par Gautier lui-même.
[137] - Th. Gautier, *Voyage en Espagne*, ibid., p. 118.
[138] - Ibid., p. 143.
[139] - Ibid., p. 142.

A côté de ses éléments constitutifs de l'espace social, la boutique représente un autre lieu de socialité, lieu où s'étalent les activités socio-économiques et où défilent des types de différentes appartenances. En Russie, par exemple, Gautier est frappé par le caractère étrange des boutiques où tout semble antique même si « le vieux date d'hier ».[140] Par ailleurs, il est étonné de l'absence des femmes russes dans les boutiques. Portant sur la Russie un regard qui « orientalise » le moindre détail, Gautier fait le rapprochement entre la femme russe et la femme en Orient et explique le peu de présence de la population féminine russe sur les lieux publics par le désir de vivre dans la réclusion.[141]

En Algérie, Gautier retient surtout l'architecture primitive des boutiques : ce sont plutôt des alcôves. Alger est « l'Athènes de l'Afrique, c'est la ville du goût barbare »[142]et les boutiques de cette ville n'échappent pas à la règle. Le progrès de la civilisation semble encore loin de ces lieux :

> « [Elles] se composent de niches pratiquées dans la muraille, à hauteur de ceinture et qui ont à peine quelques pieds carrés. Une pierre formant degré permet au marchand de s'introduire dans ces bouges, qui, la nuit, se ferment au moyen d'un volet rabattu ou de fortes planches qu'on fait glisser dans une rainure. »[143]

L'aspect primitif du lieu est renforcé par l'attitude des vendeurs. Etant donné l'exiguïté des lieux, ces marchands gardent la même posture pendant de longues heures et ne semblent pas se plaindre d'une telle contrainte si bien qu'ils ont l'air de « figures de cire ». Cette représentation de la boutique orientale se reproduit dans le récit de *Constantinople*. En parlant du Bezestin, Gautier lui-même souligne cette similitude entre les boutiques de Constantinople et celles de Constantine : le même décor rembranesque, la même architecture primitive, le même air désintéressé des vendeurs :

---

[140] - Th. Gautier, *Voyage en Russie*, op. cit., p. 168.

[141] - Dans ses annotations de *Voyage en Russie*, Serge Zenkine explique cette absence de la femme russe par les facteurs socio-économiques et trouve de ce fait même le jugement de Gautier faussé. Nous pouvons lire : « Son explication est erronée, basée sur la tendance générale à orientaliser Saint-Pétersbourg. La population masculine prévalait réellement sur la population féminine, parce que ce grand centre industriel et commercial attirait de nombreux paysans pour des travaux saisonniers », voir *Voyage en Russie*, note 81, p. 448.

[142]- Th. Gautier, *Voyage en Algérie*, op. cit., p. 49.

[143] - Ibid., p. 45.

> « Rien de moins luxueux (…) que ces boutiques formées d'un trou carré pratiqué dans une muraille, mais elles n'en contiennent pas moins des étoffes précieuses, de belles armes, des selles magnifiques et des chefs-d'œuvre de broderie d'or et d'argent. »[144]

Les marchands semblent éprouver une sorte de résignation au lieu ; ils sont « accroupis ou couchés, fumant ou dormant, ou bien encore roulant sous leurs doigts le comboloio, espèce de chapelet turc formé de cent grains qui correspondent aux cent noms ou épithètes d'Allah. »[145] La lumière à peine filtrée, les ruelles ombragées s'ajoutent à ce tableau et produisent un effet excentrique et inattendu. D'ailleurs, on retrouve, peu ou prou, le même tableau dans le chapitre IX intitulé « *Les boutiques* ». Gautier n'hésite pas à faire de « l'auto-citation » et réemploie pratiquement les mêmes termes pour en rendre compte. La boutique orientale est ainsi décrite :

> « (C)'est une espèce d'alcôve pratiquée dans la muraille et qui se ferme le soir avec des volets qu'on rabat comme des mantelets de sabord ; le marchand accroupi en tailleur sur un bout de natte ou de tapis de Smyrne, fume nonchalamment son chibouk ou fait défiler dans ses doigts distraits les grains de son comboloio d'un air impassible et détaché, gardant la même pose des heures entières et ayant l'air de se soucier fort peu de la pratique. »[146]

Dans *Constantinople*, Gautier fait un inventaire des lieux et ne manque pas de nous proposer une nomenclature descriptive des différentes sortes de boutiques : boutiques des marchands de tabac, boutiques des marchands de tuyaux de pipe, du lulès et de bouquins, boutiques de confiseur, les fabriques de lulès et les bouquins d'ambre, les marbreries, etc. Totalement différent du décor occidental, l'espace levantin n'en est pas moins riche. La boutique orientale se caractérise par une profusion exceptionnelle de marchandises.

C'est une véritable « caverne d'Ali Baba » dira Gautier, un lieu où s'entassent dans un désordre chaotique les objets les plus précieux et les produits les plus exotiques. L'aspect architectural est relayé au second plan, voire complètement négligé, devant la richesse des marchandises. L'assimilation de la boutique à une caverne d'Ali Baba assure le transfert du monde de la référence à celui de l'imagination.

---

[144] - Th. Gautier, *Constantinople*, op. cit., p. 58.
[145] - Ibid., p. 57.
[146] - Ibid., p. 110.

Il en est de même du bazar, espace où l'on stocke « tout le curieux bric-à-brac de l'Orient »,[147] et auquel Gautier consacre le chapitre X, « *Les bazars* ». La description de l'architecture du bazar repose sur une logique de rapprochement entre l'occident et l'orient, et, c'est en parcourant le Bezestin de Constantinople que Gautier découvre, avec regret, une architecture dépourvue de toute magnificence orientale. L'architecture du Bezestin est, en fait, assimilée au Temple de Paris : « (…) je ne saurais mieux comparer le bazar turc qu'au Temple de Paris, auquel il ressemble beaucoup comme disposition ».[148] L'analogie continue en parlant des ornements qui décorent la voûte :

> « (…) la voûte offre des arabesques en grisaille à demi effacées dans le goût turc-rococo, qui se rapproche, plus qu'on ne le pense, du genre d'ornementation en usage sous Louis XV ».[149]

Les arabesques et les fantaisies font défaut au profit d'une architecture peu originale, parfois même prosaïque. Est-ce à dire que l'Orient pittoresque est en voie de disparition ? Difficile de trancher, mais, la ville turque garde encore sa spécificité.

En effet, par sa configuration autant que par sa répartition de l'espace, le grand bazar constitue « une ville dans la ville ».[150] Il se présente comme une infinité de rues bordées de boutiques. Le réseau dédaléen de rues, la multitude des places, de carrefours, de fontaines, de passages font de cet espace immense un « inextricable labyrinthe où l'on a de la peine à se retrouver ».[151]

Lors de son voyage en Algérie, Gautier évoque cette même conception labyrinthique de la ville orientale. Il compare les ruelles d'Alger à la physionomie sauvage aux « veines du corps humain (qui) ne forment pas un réseau plus compliqué »[152] et qui ne sont pas sans dérouter les voyageurs étrangers. L'exploration spatiale se change en aventure tantôt amusante et passionnante, tantôt fantastique et inquiétante, mais, quoi qu'il en soit, elle reste une expérience intense que Gautier veut vivre pleinement.

---

[147] - Ibid., p. 123.
[148] - Ibid., p. 121.
[149] - Ibid., p. 123.
[150] - Ibid., p. 121.
[151] - Ibid., p. 121.
[152] - Th. Gautier, *Voyage en Algérie*, op. cit., p. 41.

L'Orient se révèle plus, cependant, à travers l'étalage des marchandises qu'à travers le style architectural. La boutique des joailliers illustre bien la richesse chimérique de l'Orient : or, rubis, diamants, saphirs, perles, topazes, turquoises révèlent la magnificence incroyable d'un Orient fabuleux. Cette magnificence se retrouve également dans la boutique de Ludovic, cet espace étrange où « l'Orient pittoresque semble avoir laissé sa défroque, forcé qu'il est de revêtir l'absurde costume de la réforme, fausse livrée de civilisation, endossé par un corps barbare. »[153] Dans ce curieux magasin, on découvre tout le bric-à-brac oriental : des anciennes étoffes aux orfèvreries bizarres, des poteries singulières aux poignards aux manches de jade, d'agate et d'ivoire, des blagues à tabac du Liban aux cachemires de l'Inde et de la Perse.

Ainsi, au fil de ses pérégrinations, le voyageur s'arrête devant l'architecture des maisons. A la manière d'un sociologue, il cherche à saisir, à travers la configuration des constructions, les signes et les indices qui révèlent le mode de vie et les valeurs de chaque société. De même, il s'intéresse à tout ce qui est en rapport avec une architecture sociale : rues, places, boutiques, bazars, cafés ; et, fidèle à sa vocation descriptive, il transpose en mots les scènes de la vie quotidienne.

Mais la contemplation, puis la description des architectures observées ne se limitent pas à un déploiement spatial ; elles s'inscrivent aussi bien dans le l'espace que dans le temps et donnent aux développements descriptifs une dimension historique indéniable. De quelle manière, alors, la description architecturale se résorbe-t-elle en voyage vers des époques révolues ?

1-3- L'architecture : une représentation de l'Histoire

Dans *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo écrit :

> « (…) durant les six mille premières années du monde, depuis la pagode la plus immémoriale de l'Hindoustan jusqu'à la cathédrale de Cologne, l'architecture a été la plus grande écriture du genre humain. […] toute pensée humaine a sa page dans ce livre immense et son monument. »[154]

Quel meilleur aveu que celui du « grand maître » pour montrer la relation étroite qui s'établit entre architecture et histoire.

---

[153] - Th. Gautier, *Constantinople*, op. cit., p. 123.
[154] - Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, op. cit., p. 240.

Héritage du passé, témoin du présent et lieu d'un devenir, l'édifice architectural se situe, certes, dans l'espace mais cet ancrage spatial n'exclut pas son inscription dans le temps. A partir de ce constat, la description d'une architecture n'est plus à lire comme une simple exploration spatiale : en cherchant à faire parler un espace architectural, le descripteur traduit sa volonté de retrouver le temps par l'espace. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard que l'époque romantique soit marquée par un essor remarquable des musées et de la muséologie ; ce n'est pas non plus un hasard que Gautier voit dans les monuments un lieu de résurgence du passé :

> « Les édifices d'une longue durée gardaient ainsi les témoignages des siècles qu'ils avaient traversés avec leur art, leur goût, leurs mœurs, leurs perfectionnements et leurs dégénérescences».[155]

Afin d'étudier l'importance de la donnée historique dans la représentation architecturale et de voir de plus près le traitement de l'histoire à travers les descriptions architecturales de Gautier, nous avons fait la distinction entre ce qu'on pourrait appeler « l'histoire historique » dans le sens de retour au passé, et l'histoire en tant que référence à la France du dix-neuvième. La projection dans l'avenir sera étudiée ultérieurement, plus précisément dans la troisième partie en développant le rêve architectural de Gautier.

1-3-1- La représentation architecturale : un voyage vers le passé

Le XIXe siècle est caractérisé par un goût violent pour les architectures du passé. René Canat parle de la fascination exercée par les monuments de l'Antiquité et de « La Grèce retrouvée ». Il consacre trois volumes pour démontrer « *L'Hellénisme des Romantiques* » et la « débâcle du gréco-romain ».[156] Pour lui, Gautier a célébré la beauté antique aussi bien dans sa prose que dans sa poésie, mais il a surtout « scellé son rêve d'hellénisme dans le splendide bloc d'*Emaux et Camées* où il a *lutté*, selon sa poétique avec le *paros dur*,[157] et ce n'est pas là une simple image »,[158] note René Canat.

---

[155] - Th Gautier, *Tableaux de siège, Paris 1870-1871,* Paris Charpentier Et Cie Libraires-Editeurs, 1871, pp. 264-265.
[156] - René Canat, *L'Hellénisme des Romantiques,* tome III, « L'éveil du Parnasse, 1840-1852 », Librairie Marcel Didier, Paris, 1956, p. 7.
[157] - L'orthographe en italique est celle proposée par René Canat.
[158] - René Canat, *L'Hellénisme des Romantiques,* ibid., p. 126.

Yves Vadé explique le besoin de s'ancrer dans le passé, en ressuscitant ses formes, et la présence fréquente du référent historico-mythique dans la littérature du XIXe par l'état de malaise que suscitent les apories du réel et le « contre-chant d'une conscience historique malheureuse ».[159]Georges Poulet, de son côté, souligne le désir des romantiques d'entrer en possession du temps et de retrouver les formes du passé, son « image sensible. (…) Tel est le rêve de Nerval et de Gautier, écrit Poulet. Chaque regard jeté sur la profondeur de l'espace devient un regard jeté sur la profondeur du temps ».[160]

A partir de ses réflexions, la description architecturale n'est plus à considérer comme le fruit d'une aventure spatiale. Elle se rattache également à une aventure temporelle. En témoigne l'intérêt accordé à la description des monuments dans les récits et la chronique de Gautier. Edifices religieux ou architecture profane, temple païen ou lieu de culte chrétien, mosquées, palais, musées,… tous ces éléments tiennent une place prégnante dans la relation de voyage et dans les écrits journalistiques de Théophile Gautier.

Si l'on se réfère à l'étymologie du terme « monument », on constate qu'il vient du latin *monumentum* dérivant, à son tour, du verbe *monere* et signifiant avertir, rappeler ; ce qui permet indubitablement d'établir le rapport entre le monument et le passé. Dans *Le Petit Robert*, le monument se définit comme « ouvrage d'architecture ou de sculpture destiné à perpétuer le souvenir de quelque chose ou de quelqu'un » ; il représente, de ce fait même, une sorte de relais chronologique qui fait parler le passé et vaut par la leçon d'histoire qu'il transmet. D'autre part, les monuments donnent à voir l'image cruelle des stigmates du temps et éveillent un sentiment aigue de la vulnérabilité de l'être et de la fragilité de la condition humaine. Mais, le monument reste « une défense contre le traumatisme de l'existence, un positif de sécurité. Le monument assure, rassure, tranquillise en conjurant l'être du temps. »[161]Face à la difficulté de répertorier toutes les architectures décrites par Gautier et de relever tous les édifices chargés d'une dimension historique, nous avons choisi de nous référer à quelques exemples qui nous semblent être représentatifs.

---

[159] - Yves Vadé, *L'enchantement littéraire*, Ed. Gallimard, Lib. Des Idées, Paris, 1990, p. 99.
[160] - Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, Plon, Collection Agora, Paris, 1952, p. 40.
[161] - Françoise Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, collection « la couleur des idées, Seuil, 1992, p. 15, cité par Chantal Brière in *Victor Hugo et le roman architectural*, Editions Honoré Champion, Paris, 2007, p. 23.

Le premier nous met devant la description faite de l'Eglise Saint-Marc. Les descriptions se rapportant à cette église s'étendent sur plus de deux chapitres et transforment le récit de voyage en véritable traité d'architecture. « Edifice hybride, composite et disparate »,[162] Saint Marc se caractérise par une grande richesse architecturale et par une diversité des styles. « Ce mélange de styles grec, romain, byzantin, arabe, gothique, produisent l'ensemble le plus harmonieux », avoue Gautier.[163] L'harmonie et l'unité se dégagent au sein même de la variété et de l'incohérence.

Construit sur les débris des temples antiques, cet édifice représente un véritable palimpseste portant les traces des siècles révolus. L'exploration de Saint Marc serait, dès lors, un voyage dans le passé ; c'est une aventure herméneutique à travers laquelle le voyageur écrivain se transformerait en archéologue qui étudie minutieusement les couches stratifiées et qui cherche à reconstituer les morceaux de toute une histoire, de tout un passé :

> « Ce temple incohérent, où le païen retrouverait l'autel de Neptune avec ses dauphins, ses tridents, ses conques marines servant de bénitier, où le mahométan pourrait se croire dans le mirah de sa mosquée en voyant circuler aux parois des voûtes, comme des Suras de Coran, où le chrétien grec rencontrerait (…) son Christ barbare au monogramme entrelacé, (…) où le catholique sent vivre et palpiter dans l'ombre des nefs illuminées du fauve reflet des mosaïques d'or la foi absolue des premiers temps, (…) ce temple, disons-nous, fait de pièces et de morceaux qui se contrarient, enchante et caresse l'œil mieux que ne saurait le faire l'architecture la plus correcte et la plus symétrique : l'unité résulte de la multiplicité. » [164]

L'église Saint Marc serait une véritable tour de Babel qui assure le lien entre païen, mahométan et chrétien. Paganisme et christianisme, Orient et Occident, passé et présent se côtoient et se superposent produisant un mélange insolite et hétéroclite et témoignant du continuum dans la production architecturale. En décrivant la basilique de Saint Marc, Gautier ne manque pas, d'ailleurs, d'apprécier l'aspect primitif de cette architecture. Le lieu de culte chrétien s'apparente davantage à un temple antique même si la voûte de l'atrium est formée de mosaïques qui retracent l'histoire de l'Ancien Testament. Le caractère primitif justifie la comparaison que Gautier établit entre les dessins de la basilique et les hiéroglyphes :

---

[162] - Th. Gautier, *Italia*., op. cit., p. 127.
[163] - Ibid., p. 119.
[164] - Ibid., pp. 118-119.

> « La barbarie archaïque du style a quelque chose de mystérieux, de farouche et de primitif, qui convient à ces représentations sacrées. Le dessin, dans sa roideur, a l'absolu du dogme, et semble plutôt l'hiéroglyphe d'un mystère que la reproduction de la nature. C'est ce qui donne à ces grossières images gothiques une autorité et une puissance que n'ont pas des ouvrages plus parfaits». [165]

Renvoyant à la fois à un paganisme antique et à un christianisme primitif, Saint Marc se distingue, en outre, par son aspect oriental. Gautier l'assimile tantôt à la mosquée de Cordoue, tantôt à celle de Constantinople. Il justifie ce rapprochement par la manière dont la basilique occupe l'espace, par l'effet de lumière dans l'embellissement du cadre architectural et par la profusion des ornements.

En effet, contrairement aux églises gothiques qui privilégient la verticalité et préfèrent le mouvement ascendant en s'élançant vers le ciel au moyen des aiguilles, des flèches et des ogives, le caractère imposant de Saint Marc est réalisé grâce à une expansion horizontale et l'église gagne plus en étendue qu'en hauteur. De même, l'entassement des richesses, le foisonnement des ornements, le mariage du dessin et de l'écriture font de Saint Marc la « Sainte Sophie de l'Occident ». Gautier fait part de son admiration devant la parfaite exécution d'un tel monument :

> « Rien ne peut se comparer à Saint-Marc de Venise, ni Cologne, ni Strasbourg, ni Séville, ni même Cordoue avec sa mosquée : c'est un effet surprenant et magique. La première impression est celle d'une caverne d'or incrustée de pierreries, splendide et sombre, à la fois étincelante et mystérieuse. Est-on dans un édifice ou dans un immense écrin ? telle est la question que l'on s'adresse, car toute idée d'architecture est ici mise en défaut. » [166]

« Un immense écrin », Saint Marc l'est, car le travail de l'architecte rejoint celui de l'orfèvre. Or, jaspe, porphyre, albâtre révèlent les richesses de ce joyau et en garantissent la pérennité. D'autre part, grâce à l'effet des dessins et des ornements, le caractère massif de cette architecture se dissipe. L'objet architectural, lieu de la fixité et de l'immobilité, est insufflé de vie et de mouvement. Les verbes d'action tels que circuler, palpiter, s'élancer, jaillir, conduire, tourner, etc. qui accompagnent les descriptions de cette architecture témoignent de cette dynamique particulière. De même, le traitement des surfaces et le recours au texte sacré comme motif d'ornementation dématérialisent l'espace architectural à tel point que Gautier considère Saint Marc comme un temple intellectuel où les murs se débarrassent de leur poids, gagnent en apesanteur et se spiritualisent.

---

[165] - Ibid., p. 139.
[166] - Ibid., p. 148.

Désormais, architecture, littérature et histoire se rejoignent mettant en scène une arabesque aux dimensions immenses et donnant à lire toute une cosmogonie :

> « (…) ce mélange de linéaments anguleux et de tons éclatants, occupent le regard et l'esprit comme une arabesque inextricable et comme un symbolisme profond. Les versets de l'Ecriture tracés en caractères antiques, compliqués d'abréviations et de ligatures ajoutent beaucoup à l'aspect hiéroglyphique et génésiaque ; c'est bien un monde qui se débrouille du chaos. L'Arbre de la science du bien et du mal, la Tentation, la Chute, le Renvoi du Paradis terrestre complètent ce cycle cosmogonique et primitif, cette période quasi divine de l'humanité. » [167]

L'architecture de Saint Marc n'est plus perçue comme un simple déploiement dans l'espace. C'est aussi un déploiement dans le temps, l'expression d'une durée. Légendes et récits bibliques retracent une Histoire séculaire en se servant de l'espace architectural comme des pages d'un vieux manuscrit. La surface des murs, répartie en compartiments, devient le lieu d'une leçon d'histoire ; elle donne à lire les différents épisodes qui se sont succédés et les changements qui ont marqué la physionomie de ce monument. Les parois et les voûtes de la basilique deviennent le lieu où serpentent les versets et les inscriptions sacrés. Un élément architectural interrompt le récit ou marque une pause comme le fait un signe de ponctuation dans un texte :

> « L'histoire, interrompue un instant par le porche d'entrée orné de quelques mosaïques, la Vierge avec des archanges et des prophètes, se continue sous l'autre voûte ».[168]

D'ailleurs, le lexique se rattachant à l'architecture ne se dissocie plus du lexique renvoyant à une production textuelle permettent ainsi une alliance entre ce qui est bâti et ce qui est écrit :

Lexique relatif à l'architecture	Lexique relatif à l'écriture
- coupole, voûte, vestibule, chapelle, colonne, muraille, arc, piliers, ligne,…	- livre, feuillette, inscriptions, texte, Bible, vers, versets, ligne,…

«Temple du Verbe »,[169]l'église Saint Marc assure également l'alliance entre l'architectural et le plastique, entre la peinture, la mosaïque.

[167] - Ibid., pp. 139-140.
[168] - Ibid., p. 141.
[169] - Ibid., p. 150.

L'architecture réunit, ainsi, les différentes formes d'expression artistique et écrit, de manière tout à fait particulière, quelques pages de l'histoire de l'art, une histoire que Gautier découvre également en longeant le grand canal « véritable livre d'or où toute la noblesse vénitienne a signé son nom sur une façade monumentale ».[170]Au bord de sa gondole, le voyageur lit « à ciel ouvert » l'histoire de l'art et de l'architecture vénitienne, de ses mœurs et de ses traditions :

> « Chaque pan de muraille raconte une histoire ; toute maison est un palais ; tout palais un chef d'œuvre et une légende : à chaque coup de rame le gondolier vous cite un nom qui était aussi connu du temps des croisades qu'aujourd'hui ; et cela à droite et à gauche, sur une longueur de plus d'une demi-lieue » [171]

Dans d'autres récits de voyage, Gautier nous invite à partager son aventure herméneutique. Dans *Voyage en Espagne*, il consacre les chapitres VI et V à la description de la cathédrale de Burgos, et insiste sur la valeur historique de cette « épopée de pierre ». La cathédrale de Séville est une architecture où l'on est « écrasé de magnificences, rebuté et soûl de chefs-d'œuvre, on ne sait plus où donner la tête. »[172] L'expansion à la fois verticale et horizontale de l'édifice en fait un monument immense qui réussit à s'imposer majestueusement et à affirmer une souveraineté indéniable. Les peintures de Goya, Murillo, Zurbaran, Roldan, et de bien d'autres envahissent l'intérieur de la cathédrale et « encombrent les chapelles, les sacristies, les salles capitulaires. »[173]

> « Tous les genres d'architecture sont réunis à la cathédrale de Séville. Le gothique sévère, le style de la Renaissance, celui que les Espagnols appellent *plateresco* ou d'orfèvrerie, et qui se distingue par une folie d'ornements et d'arabesques incroyables, le rococo, le grec et le romain, rien n'y manque, car chaque siècle a bâti sa chapelle, son *retablo*, avec le goût qui lui était particulier, et l'édifice n'est même pas tout à fait terminé. »[174]

La mosquée de Cordoue est marquée par le goût arabe. A première vue, la mosquée-cathédrale ressemble plus à une citadelle « avec ses hautes murailles denticulées de créneaux arabes, et le lourd dôme catholique accroupi sur la plate-forme orientale».[175]

---

[170] - Ibid., p. 187.
[171] - Ibid., p. 187.
[172] - Th. Gautier, *Voyage en Espagne*., op. cit., p. 362.
[173] - Ibid., p. 362.
[174] - Ibid., p. 363.
[175] - Ibid., p. 340.

L'extérieur a un air hostile et contraire à la vocation du lieu comme étant un espace d'accueil et d'hospitalité. Mais, une fois à l'intérieur, cette impression se dissipe pour céder la place à l'admiration et à l'enchantement :

> « L'impression que l'on éprouve en entrant dans cet antique sanctuaire de l'islamisme est indéfinissable et n'a aucun rapport avec les émotions que cause ordinairement l'architecture ; il vous semble plutôt marcher dans une forêt plafonnée que dans un édifice ; de quelque côté que vous vous tourniez, votre œil s'égare à travers des allées de colonnes qui se croisent et s'allongent à perte de vue, comme une végétation de marbre spontanément jaillie du sol ; le mystérieux demi-jour qui règne dans cette futaie ajoute encore à l'illusion. »[176]

Tout à l'intérieur de ce monument fascine Gautier : les dimensions immenses des constructions, les colonnes de marbre rare, de jaspe et de porphyre, les ornements et les arabesques les plus gracieux et les plus compliqués, les orfèvreries les plus fines et les plus précieuses ; mais ce qui enchante le plus le jeune voyageur, c'est la valeur historique de cet édifice. Trois religions se sont disputées les lieux et trois cultes ont été célébrés dans ce sanctuaire. Chacune a marqué de son sceau l'espace architectural. Il s'agit, donc, pour Gautier, de découvrir de quelle manière le monument troque la trinité chrétienne pour la foi musulmane et comment les croyances nouvelles peuvent vivre sur le terreau des anciennes.

« Voyageur herméneute », il se fixe pour rôle de déchiffrer les signes et de faire la part des choses en distinguant le moresque du gothique et en différenciant ce qui est chrétien de ce qui est musulman. Mais, dans sa description des lieux, Gautier est surtout frappé par le *Mirah*, chapelle qui a échappé à l'emprise du temps et aux vicissitudes de l'histoire et qui a gardé toute son authenticité et toute sa grâce. « L'architecture du *Mirah* montre (…) une civilisation arrivée à son plus haut développement, un art à son période culminant : au-delà, il n'y a plus que la décadence. »[177]

Quoique séduit par la magie de l'Orient, Gautier ne se contente pas de lire l'histoire des architectures orientales, il élargit son champ d'étude aux constructions occidentales. Dans *Tableaux de siège*, Gautier entreprend, à travers ses descriptions, de restituer le « Versailles évanoui » et de retrouver la splendeur première de ce palais qui voit défiler trônes et monarques.

---

[176] - Ibid., p. 345.
[177]- Ibid., p. 348.

Il prend soin de distinguer entre ce qui est ancien et ce qui est plus actuel. Ce faisant, il établit une corrélation entre l'historique de l'architecture de Versailles et l'histoire de France depuis Henri VI jusqu'à Louis-Philippe en passant par Louis XIII, Louis XIV et Louis XVI. Par le biais des descriptions architecturales, Gautier souligne de quelle manière chacun de ces rois a laissé sa trace dans l'architecture du palais et en a altéré la physionomie, ce qui l'a poussé à faire une telle affirmation généralisante : « Tous les temps ont procédé de même, et il est rare que le plan conçu par le premier architecte d'un palais ou d'une église soit respecté. »[178]

Ainsi, tout en parcourant du pays, Gautier effectue un autre voyage : en cherchant à déchiffrer les signes de cette « langue muette » qu'est l'architecture, il se déplace sur l'axe du temps et donne à lire les traces du passé dans les constructions contemplées. Mais le voyageur est conscient que « pour pouvoir vivre, les cités sont forcées souvent de balayer comme la fange des rues la poussière de leur histoire. »[179]

1-3-2- La représentation architecturale : le témoignage d'une actualité

Lieu de mémoire assurant la continuité du passé dans le présent, l'objet architectural est aussi le produit d'une époque. D'une part, il est façonné par les choix politiques, conditionné par les mutations socio-économiques ; d'autre part, il atteste des événements qui ont marqué un siècle et révèle l'esprit de ce siècle, son âme profonde. D'ailleurs, Gautier reconnaît que l'architecture ne peut se séparer de la société qui l'a produite puisqu'elle *représente* ses valeurs et les événements qui en constituent l'histoire actuelle. Dans *Voyage en Russie*, il écrit :

> « Chaque contrée lorsqu'on ne la violente pas au nom d'un prétendu bon goût, produit ses monuments comme elle produit ses hommes, ses animaux et ses plantes, d'après les nécessités du climat, de religion et d'origine ; et ce qu'il faut à la Russie, c'est le grec de Byzance et non le grec d'Athènes».[180]

Evoquant la vogue d'urbanisation qui a gagné Paris, il exprime, encore une fois, le rapport inextricable entre l'architecture et l'histoire d'un peuple :

---

[178] - Th. Gautier, *Tableaux de siège*, op. cit., p. 265.
[179] - Th. Gautier, *Paris et les Parisiens*, Présentation et notes de Claudine Lacoste-Veysseyre, La Boîte à Documents, Paris, 1996, p. 41.
[180] - Th. Gautier, *Voyage en Russie*, op. cit., p. 157.

> « Chaque génération, comme elle a ses habits et ses modes, a ses formes d'existence qui s'ajustent difficilement aux cités anciennes. Le Paris moderne serait impossible dans le Paris d'autrefois. Où passait la mule de l'homme de robe et le cheval de l'homme d'épée entre deux murailles qui se touchaient presque, faites donc circuler l'omnibus, ce Léviathan de la carrosserie, et ces voitures si nombreuses s'entrecroisant avec la rapidité de l'éclair ! La civilisation qui a besoin d'air, de soleil, d'espace pour son activité effrénée et son mouvement perpétuel, se taille de larges avenues dans le noir dédale des ruelles, des carrefours, des impasses de la vieille ville ; elle abat les maisons comme le pionnier d'Amérique abat les arbres. Dans son genre, elle aussi défriche. »[181]

Faisant référence à la restauration de Paris et à l'aménagement de l'espace urbain, le texte de Gautier constitue un document chargé d'une valeur historique.

En effet, Gautier représente quelques uns des travaux d'embellissement de Paris et souligne l'incompatibilité entre l'ancienne configuration de la ville et le progrès des moyens de transport. Il décrit les artères dégagées qui s'accommodent plus au mode de vie moderne et fait allusion à la disparition des anciennes ruelles tortueuses. Rappelons, dans ce contexte, qu'au XIXe siècle, la capitale française est le théâtre de grands changements. Avec l'accroissement de la population urbaine, les bouleversements dans la vie politique, les troubles sociaux et l'évolution des systèmes de pensée, Paris se transforme radicalement. La ville moderne supplante la vieille ville à la structure médiévale. Sous le Second Empire, Napoléon III charge Georges Eugène Haussmann d'apporter de profondes transformations dans la configuration urbaine et architecturale. Pour répondre à cette volonté politique, Haussmann démolit de nombreux bâtiments, « éventre » les anciens quartiers et crée de grandes percées.

D'ailleurs, dans plusieurs de ses textes publiés dans la presse de l'époque, Gautier décrit la réalité de l'art architectural que ce soit sous la Monarchie de Juillet, sous la Seconde République, ou sous le règne de Napoléon III. En s'intéressant aux monuments qui ont marqué la monarchie Louis-philipparde, l'écrivain-journaliste propose, le 1er novembre 1836, dans la *Presse*, une description de Notre-Dame de Lorette ; le Panthéon fait l'objet de plusieurs articles dont celui du 23 novembre 1837, article intitulé « Le fronton du Panthéon ». L'église de Saint-Vincent-de-Paul est décrite sur les colonnes de la *Presse* de novembre 1844. Quant au projet de la place de la Concorde, « débauche sculpturale de la Monarchie de Juillet »,[182] il est présenté en ces termes :

---

[181] - Th. Gautier, *Paris et les Parisiens*…op. cit., pp. 40-41

[182] - Martine Lavaud, *Théophile Gautier, militant du Romantisme*, Honoré Champion Editeur, 2001, p. 279.

> « Ce vaste champ que l'on appelle place Louis XV, place de la Révolution ou de la Concorde, et que rien ne semble pouvoir remplir, a été meublé d'obélisque, de fontaines, de statues, de colonnes lampadaires ».[183]

Gautier se fait témoin des transformations qu'a connues Paris, mais les références à certaines architectures renvoient, implicitement ou explicitement, à la vision politique qui les préside. En témoignent les descriptions architecturales qui s'accompagnent de dates précises et qui sont en rapport avec des moments représentatifs du siècle français.

> « En 1851, le civilisé manque, dans des appartements qu'il paye à un très haut prix, d'air, de lumière, d'espace, de calorique et de repos ; il se sert de bougie au lieu de gaz, paye un porteur d'eau et éparpille dans trois ou quatre foyers un combustible qui n'a d'autre avantage que d'attirer dans la chambre l'air froid du dehors avec d'autant plus de violence que la cheminée est meilleure».[184]

La référence est à mettre en rapport avec l'actualité puisque la datation coïncide avec la fin de la Seconde République, une fin qui s'associe à un constat d'échec : les nouveaux appartements sont loin de répondre aux attentes et aux besoins de leurs habitants.

Mais la période qui a le plus aiguisé la veine descriptive du daguerréotypeur reste Le Second Empire. Ce moment de prospérité et d'essor culturel mettra en exécution le projet haussmannien, donnera terme à plusieurs chantiers comme l'Opéra de Garnier, et connaîtra les désillusions de la guerre, les frustrations de l'état de siège et les tumultes de la Commune. Dans *Tableaux de Siège,*- tout comme dans *Paris et les Parisiens*-, Gautier fait figure d'historien qui consigne les faits, note les dégâts, avec précision, et transmet à la prospérité des pages mémorables de l'histoire de France. Il écrit en juin 1871 :

> « La flamme mise par les torches de l'enfer a dévoré les Tuileries. Il ne subsiste plus que les gros murs et les hautes cheminées monumentales s'élevant au-dessus des décombres, noircies par le feu, lézardées et menaçant ruine. La ligne que le palais traçait sur le ciel n'est plus reconnaissable. Cette toiture en dôme du pavillon de l'Horloge, dont on avait coiffé l'élégante architecture de Philibert Delorme, a disparu.
>
> Les combles des autres corps de logis ont été également dévorés, et se sont affaissés dans l'incendie. Par des baies sans croisées et sans vitres on aperçoit l'intérieur vide des bâtiments, où désormais ne pourraient plus loger que la chouette et les oiseaux de nuit. Cette ruine d'un jour est complète ; trois ou quatre siècles n'auraient pas mieux travaillé. »[185]

---

[183] - Th. Gautier, *Paris et les Parisiens*, op.cit., p. 110.
[184] - Ibid., p. 381.
[185] - Ibid., p. 624.

Affichant un apolitisme apparent, Gautier assiste en témoin et non en actant ; il rend compte des émeutes des communards et décrit leur colère ravageuse, le brasier qu'ils ont déclenché entraînant, dans leur furie, la destruction de plusieurs architectures monumentales et d'œuvres d'art inestimables.

Toutefois, réduire le talent de Gautier à sa capacité de reproduire ce que son œil enregistre avec exactitude, ne voir dans son écriture qu'une représentation mimétique des scènes et des architectures observées serait se laisser prendre au piège de la lecture traditionaliste qui se plaisait à qualifier l'œuvre gautiéresque d'objective. Une telle lecture se place en porte-à-faux car si l'on se fie aux réflexions de Gautier lui-même, on constate que son écriture viatique va au-delà de « la description référencée ».[186] Il écrit en ce sens : « Le voyage, comme la vie, se compose de sacrifices. Qui veut voir tout ne voit rien ».[187]

Or, pour lui, « c'est assez de voir quelque chose ».[188] Son écriture ne s'en tient pas à la prise visuelle ; elle fait intervenir les impressions de l'esthète, les jugements du critique d'art et les rêves du poète. Dès lors, une nouvelle clause s'ajoute au pacte référentiel : celle qui introduit la subjectivité du « moi » comme vecteur essentiel de tout acte de production littéraire. Ceci étant dit, nous ne pouvons plus nous satisfaire du confort de la *mimésis,* ni nous limiter à la perception de la description architecturale comme « reflet » d'un espace réel. L'écriture implique, désormais, une soumission à un autre code, celui de l'impression, et un investissement de la réalité par l'imaginaire de l'écrivain.

2- La relation de voyage : une écriture de la subjectivité

> « L'ambition du poète, accueillant ces groupements imprévus des objets, ne va à rien moins qu'à les arracher à l'ordre fortuit de notre temps et de notre univers spatial, pour les redistribuer selon un ordre nouveau »[189]

Refusant de se plier aux contraintes des visites guidées, rejetant le voyage savant et les prétentions à l'érudition, Gautier défend la liberté dans le voyage et se laisse aller au rythme de ses déambulations.

---

[186] - L'expression est de Sylvain Venayre. Voir « Liberté du voyage et contraintes de la presse. Les recueils de Gautier *reporter* ou la mise en forme d'un art du langage » in *BSTG* n° 30, 2008.
[187] - Th. Gautier, *Loin de Paris,* p. 357, cité par S. Venayre, p. 158.
[188] - Ibid.
[189] - Albert Beguin, *L'âme romantique et le rêve*, José Corti, Paris, 1991, p. 400.

Vagabondage, flânerie, « baroquerie sauvage », tels sont les maîtres mots employés par Gautier pour désigner son expérience du voyage mais ce sont des termes qui ont une double signification. D'une part, ils renvoient à la démarche adoptée par le voyageur afin d'explorer les villes visitées. D'autre part, ils se réfèrent au principe qui régit l'organisation du récit. Mais dans un cas comme dans l'autre, ils suggèrent l'idée de fantaisie et laissent entendre la liberté du sujet et la négation de toute forme de dépendance. Dans *Voyage en Italie* ou *Italia*, Théophile Gautier précise, de façon explicite, le critère qu'il choisit dans son exploration des cités visitées. Il s'agit, pour reprendre ses propres mots, de « méthode vagabonde », une méthode qu'il définit, dans *Constantinople*, en ces termes :

> « Cette flânerie à travers rues fait malgré moi vagabonder ma plume ; la phrase suit la phrase comme le pas suit le pas ; la transition manque, je le sens, entre tant d'objets disparates, mais il serait peut-être inutile de la chercher ; acceptez donc tous ces petits détails caractéristiques, habituellement négligés par les voyageurs, comme des verroteries de couleurs diverses réunies sans symétrie par le même fil, et qui, si elles sont sans valeur, ont au moins le mérite d'une certaine baroquerie sauvage. »[190]

Le projet de Gautier : entrer en contact avec un nouvel espace en fuyant les sentiers battus et découvrir les sensations que ce contact suscite. Sa méthode : adopter l'approche picturale et traiter la réalité découverte en spectacle. C'est pourquoi seuls les déplacements du voyageur détermineront la structure du récit, seules ses dérobades au cœur de la cité lui permettront de découvrir les quartiers les plus reculés et seules ses enfilades dans les dédales des vieilles rues lui donneront l'occasion de faire des rencontres insolites et de vivre des aventures imprévisibles. D'ailleurs, dans tous ses récits de voyage, Gautier ne manque pas de signaler le rôle du hasard dans l'exploration de l'espace architectural ou urbain. En effet, il fait l'aveu d'accorder son écriture au rythme de son vagabondage et de prendre le hasard pour unique cicérone. Le récit de voyage constitue, pour ainsi dire, une arabesque où la fantaisie et le caprice dictent le mouvement de l'écriture.

Certes, l'acuité de perception, l'attention portée à l'environnement extérieur constituent des atouts dans l'élaboration de la relation de voyage et dans l'épanouissement de l'art descriptif de Gautier. Mais, le mode de fonctionnement préconisé se présente comme suit :

---

[190] - Théophile Gautier, *Constantinople*, op. cit., p. 115.

> « Sans faire de croquis sur un carnet, le poëte, ou si ce mot est trop ambitieux, l'écrivain, lorsqu'il laisse errer sa flânerie le long des rues et à travers les places, a des méthodes à lui d'arrêter le contour des choses, et s'il craint que le trait trop léger ne s'efface, de le repasser à l'encre. Il a ainsi, au fond de sa mémoire, comme en un portefeuille, une foule de dessins, inachevés la plupart, mais contenant l'indication nécessaire pour être terminés à loisir, s'il en a le besoin, ou le caprice. Ce sont des physionomies observées en passant, des groupes entrevus, un détail singulier, une perspective ouverte soudainement, un petit fait inaperçu de la foule, mais frappant pour le rêveur. »[191]

Faisant le rapprochement entre l'écrivain et le rêveur, entre l'écriture et le caprice, insistant sur le rôle de la mémoire dans le processus de création, se souciant plus du détail que du tout, Gautier semble fixer les principes sur lesquels repose son expérience d'écrivain-voyageur.

De notre côté, pour mieux cerner les caractéristiques de cette écriture capricieuse, nous procédons tantôt à la manière de l'archéologue qui scrute les strates d'une construction afin d'en dégager la signification ; tantôt à la manière du psychanalyste qui veut saisir les différents « moi » et chercher dans ce qui est dit les traces d'un lapsus, d'un fantasme ou d'un désir enfoui. Nous nous intéressons, d'abord, à Gautier-peintre, attiré par le nocturne et la luminosité voilée, sensible aux jeux de couleurs et de perspectives, et passionné de pittoresque et de couleur locale. Puis, nous découvrirons les jugements de l'esthète et ses convictions.

Sous couvert d'extériorité, la description architecturale nous introduit au cœur du temple gautiéresque et nous initie au culte du Beau dont Gautier est le fervent adepte. Le voyage parmi les formes architecturales nous met, ensuite, face au poète rêveur. Nous étudierons la part de l'imaginaire dans la vision de Gautier et montrerons comment la description architecturale se nourrit de l'activité onirique. Pour clôturer ce chapitre, nous insisterons sur l'intrication entre l'espace architectural et l'espace naturel en partant de la vision analogique de Gautier et en évoquant une dernière forme de voyage, celle dans et par les mots.

2-1- Gautier-peintre

Habitué de l'atelier Rioult, le jeune « Théo » est attiré par les arts plastiques mais hésite entre la vocation de peintre et celle d'écrivain. Développant, à la fois, des dispositions artistiques et littéraires, il finit, tout de même, par se fixer et préfère la plume au pinceau.

[191] - Th. Gautier, *Tableaux de siège*, op. cit., p. 107.

Pourtant, son penchant pour la peinture a profondément marqué son expérience de poète et d'écrivain. Sa démarche est picturale, son objectif : peindre en mots et faire de ses descriptions des tableaux qui rivalisent avec les toiles des grands peintres. Deux aspects rattachent l'écriture gautiéresque à la technique picturale. Le premier, et peut-être le plus évident, c'est l'intérêt accordé à la perspective et à « l'effet de nuit ». Le second est en rapport avec cette écriture de la couleur. Le récit de son voyage en Espagne porte déjà le cachet de cette démarche picturale.

a-Voyage en Espagne

A vingt neuf ans, le jeune Théo découvre, pour la première fois, l'Espagne où, désormais, il séjournera plusieurs fois. Ce pays de la corrida et du romancero semble être, pour le feuilletoniste accablé par ses charges familiales et professionnelles, une source de jouvence, un lieu de pèlerinage grâce auquel il échappe au marasme de l'*habitus* et retrouve le goût de la vie. Pour Marcel Voisin, comme pour plusieurs autres critiques, le voyage de Gautier en Espagne est « son premier ciel sans nuages, son premier rêve vécu».[192] L'auteur d'*Espanã* n'hésite pas à dire : « L'Espagne a toujours été mon pays de prédilection et c'est là que j'ai bâti mes châteaux, dans les environs de Grenade».[193]

Le pays des anciens Mores est, en effet, le royaume de l'enchantement qui nourrit la veine poétique et picturale de Gautier : l'aspect pittoresque des paysages, l'éblouissement vertigineux de la lumière, la richesse et l'authenticité de son architecture, séduisent le jeune parisien en quête de dépaysement. De même, les soirées *tertulias*, les spectacles de la *corrida*, donnent une couleur locale qui fascine le regard étranger et l'initie à l'art de vivre des Espagnols. Il faut cependant signaler que c'est surtout en Espagne andalouse que Gautier vit son rêve de dépaysement.

D'ailleurs, selon M. Chaouachi, le *Voyage en* Espagne se répartit en deux moments : l'un se rapporte à L'Espagne occidentale et « ressuscite les démons de la nuit et leur univers cauchemardesque ».[194] Il fait part des impressions de Gautier sur la vieille Castille comportant Burgos, Madrid et Valladolid, villes au cachet occidental et à l'architecture austère et sévère.

---

[192] - Marcel Voisin, *Le soleil et la nuit. L'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier,* p.87.
[193] - Théophile Gautier cité par Marcel Voisin dans : *Le soleil et la nuit. L'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier,* p. 88.
[194] - Slaheddine Chaouachi, *Les Sensations Orientales et le Merveilleux dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Centre de publication universitaire, Tunis, 2005, p. 126.

L'autre célèbre la beauté du royaume andalou et évoque les splendeurs de Grenade, de Séville et de Cordoue. La ville de Tolède, quant à elle, constitue un avant goût de l'expérience andalouse que ce soit par sa valeur historique, son climat ou par le caractère pittoresque de son architecture :

> « Tolède est très certainement une admirable vieille ville (…) nous parvînmes à notre destination sans encombre, au milieu du nuage de poudre soulevé par nos mules et les chevaux des chasseurs, et nous fîmes notre entrée dans Tolède, haletants de curiosité et de soif, par une magnifique porte arabe, à l'arc élégamment évasé, aux piliers de granit surmontés de boules, et chamarrés de versets d'Alcoran. Cette porte s'appelle *La puerta del sol* ; elle est rousse, cuite et confite de ton, comme un orange de Portugal, et se profile admirablement sur la limpidité d'un ciel de lapis-lazuli. Dans nos climats brumeux, l'on ne peut réellement pas se faire une idée de cette violence de couleur et de cette âpreté de contour, et les peintures qu'on en rapportera sembleront toujours exagérées».[195]

Se fiant à sa sensibilité picturale, Gautier décrit son entrée à Tolède en termes de peinture et souligne « cette violence de couleur » et « cette âpreté de contour ». Grâce à cette description riche en couleurs, il dépeint le caractère oriental de Tolède en mettant en exergue la beauté de cette « magnifique porte arabe » et en chargeant les mots d'une valeur chromatique. Le poète-peintre insiste sur l'effet de contraste entre les tons chauds (rousse, orange) et les tons froids (un ciel de lapis-lazuli). Dans la suite de sa relation de voyage, il est plutôt sensible aux contours et aux formes et il évoque l'exiguïté des rues et la configuration singulière des constructions. Cette description picturalise la ville si bien que Slaheddine Chaouachi fait le rapprochement entre le texte de Gautier et une toile de Chassériau. Il en propose la lecture suivante :

> « Le texte se présente comme une toile de Chassériau. Trois éléments accentuent la picturalisation de la scène : d'abord le voile qui présente la ville à travers ce nuage de poudre comme un mirage sorti du désert, ensuite la focalisation interne qui met en évidence la *puerta del sol*, enfin la référence aux peintures orientalistes de la dernière phrase qui autorise la " pastellisation du réel " ».[196]

« Artialisation », « picturalisation », ou « pastellisation », tous ces termes associent écriture et peinture et soulignent la verve picturale de Gautier, une verve qui se révèle nettement lors de son voyage en Russie, plus particulièrement à travers la description de Saint-Pétersbourg et de Moscou.

---

[195] - Th. Gautier, *Voyage en Espagne*, Editions Flammarion 1981, pp. 186-188.
[196] - Slaheddine Chaouachi, *Les Sensations Orientales et le Merveilleux…*, op.cit., p. 135.

b-Voyage en Russie

Dans une réflexion sur *Voyage en Russie*, Serge Zenkine écrit :

> « En général, l'image de la Russie 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 quelque fois la monotonie. […] Mais il y a aussi une platitude affective et fantasmatique, projetée par le voyageur même : en ce pays, il ne monte pas sur les tours pour contempler le paysage. »[197]

Pour Gautier, c'est, avant tout, la perspective au sens propre du mot, c'est-à-dire l'angle de vue et l'effet d'optique, qui est à l'origine de la beauté d'un paysage urbain ou architectural. En Russie, la cité pétersbourgeoise donne lieu à deux tableaux opposés.

Vue de près, la ville de Saint-Pétersbourg attire peu le voyageur et l'architecture des constructions n'offre rien de particulier si bien que le jugement de Gautier s'accorde à celui de Fédor Dostoïevski qui décrit Saint-Pétersbourg en ces termes :

> « Au point de vue architectural, rien n'est plus absurde que Pétersbourg. C'est un mélange incohérent de toutes les écoles et de toutes les époques. Tout est emprunté et tout est déformé. Il en est chez nous des constructions comme des livres. Que ce soit en architecture ou en littérature, nous nous sommes assimilé tout ce qui venait d'Europe et nous sommes demeurés prisonniers de nos inspirateurs. »[198]

Portant le cachet occidental, français ou « anglo-allemand », se caractérisant par une régularité symétrique des formes et par une combinaison adroite des lignes, les maisons russes ne se distinguent que par leurs dimensions immenses, « hautes et vastes, avec des apparences de palais ou d'hôtels ».[199] Toutefois, en changeant de prise de vue, la perception de la ville change également :

> « Tout est combiné pour l'optique ; et la ville, créée d'un seul coup par une volonté qui ne connaissait pas d'obstacle, est sortie complète du marécage qu'elle recouvre, comme une décoration de théâtre au sifflet du machiniste ». [200]

La nuit, l'espace réel prend une dimension théâtrale ; les effets de lumière, le jeu de clair-obscur contribuent en grande partie à cette théâtralisation du cadre architectural réel car ils estompent les contours nets des formes. La cité nocturne est d'autant plus magique qu'elle aiguise l'imagination du voyageur :

---

[197] - Serge Zenkine, *Notice* de *Voyage en Russie* in *Œuvres Complètes. Voyages*, tome 5, Honoré Champion, Paris 2007, pp. 16-17.
[198] - Fédor Dostoïevski, *Journal d'un écrivain*, 1873, La Pléiade, 1972, cité par Laurent Viala in *Architecture, littérature et espaces*, Presses Universitaires de Limoges, Pulim, 2006, p. 317.
[199] - Th. Gautier, *Voyage en Russie*, op. cit., p. 94.
[200] - Ibid., p. 95.

> « Est-ce un raffinement de dire que la nuit, par ses ombres mêlées de lueurs, son mystère et ses grandissements fantastiques, ajoute beaucoup à cette volupté ? L'œil entrevoit, l'imagination achève. »[201]

Mais le moment le plus magique pour réaliser l'esquisse de Saint-Pétersbourg reste la saison hivernale. « Jamais, depuis notre arrivée à Saint-Pétersbourg, nous n'avions eu la sensation de la Russie aussi nette, écrit Gautier ; c'était comme une révélation subite ».[202] D'abord, de la fenêtre de sa chambre d'hôtel, puis, du fond de son traîneau, Gautier admire « la Perspective poudrée à frimas, en grande toilette d'hiver » et apprécie la coupe de ce vêtement neuf et élégant jeté sur le corps de la ville :

> « 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 harmonieux repiquées ainsi de filets étincelants et de paillettes brillantées».[203]

« Quelle admirable matière que ce paros céleste qu'on nomme la neige!»[204] s'écriera Gautier, quelques années plus tard, en voyant la capitale assiégée couverte de son manteau de neige.

La même opposition structure la description de Moscou. Le premier regard que Gautier porte sur la ville n'est pas sans une certaine déception. Le Parisien avoue ne « rien voir de bien caractéristique ».[205] Moscou diffère peu de Saint-Pétersbourg. La ville est constituée de « zones concentriques » : au centre se trouve la ville ancienne formée du Kremlin, « le cœur et la moelle »[206] de Moscou selon les termes de Gautier. Quant à la ville moderne, elle s'étend tout autour et se conforme au goût occidental. Mais en changeant d'angle de vue et en contemplant la ville du haut d'une esplanade du Kremlin, il découvre une ville tout à fait autre : Moscou change de physionomie. L'aspect topographique qui semblait *a priori* commun devient, grâce à l'effet de l'altitude et au travail de l'imagination, teinté de poésie et de magie et la ville « étalée en éventail autour du Kremlin » offre un spectacle saisissant :

---

[201] - Ibid., p. 93.
[202] - Ibid., p. 109.
[203] - Ibid., p. 110.
[204] - Th. Gautier, *Tableaux de siège*, op. cit., p. 142.
[205] - Th. Gautier, *Voyage en Russie*, op.cit., p. 250.
[206] - Ibid., p. 250.

> « 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'aiguisant, sur le tumulte immobile des toitures neigeuses. »[207]

Sous la plume de l'écrivain peintre, le réel prend une autre dimension. En effet, à travers ce panorama de Moscou, deux tableaux se superposent : l'un renvoie à un paysage architectural caractérisé par des édifices aux formes et aux dimensions variées ; l'autre se réfère à un paysage naturel marin et plus précisément encore à une nature orageuse. L'utilisation des termes « écume », « tempête », « jaillir », qui s'opposent à « figée », tout comme le recours à l'oxymore : « le tumulte immobile », transforment l'espace figé en un lieu d'action et de mouvement. De même, l'accumulation des participes présent : « s'arrondissant, s'évasant, s'aiguisant » confère au tableau une dynamique dont le moteur n'est autre que le mot.

En outre, le plan d'en-haut permet à Gautier de se rendre compte de l'originalité de Moscou et de la grâce de sa silhouette. L'architecture polychrome avec ses coupoles dorées, ses dômes argentés, la prolifération des édifices et leur diversité, la hauteur des constructions et le caractère colossal des cloches, tous ces éléments font de Moscou un tableau où se côtoient les formes les plus hétéroclites et les lignes les plus contrastées; une toile d'une grande richesse chromatique où se mêlent les couleurs or, argent, émeraude et saphir et où s'imbriquent les tons chauds et les tons froids.

> « Rien de plus amusant que cette riche palette appliquée à l'architecture condamnée dans l'Occident aux gris blafards, aux jaunes neutres et aux blancs sales, avoue Gautier. »[208]

Il ajoute :

> « Aucune ville ne donne cette impression de nouveauté absolue, pas même Venise. »[209]

Pourtant, c'est lors de son voyage en Italie que Gautier trouve une entière satisfaction de sa boulimie culturelle.

---

[207] - Ibid., p. 264.
[208] - Ibid., p. 251.
[209] - Ibid., p. 265.

c- *Italia*

A ville exceptionnelle architecture exceptionnelle, et Venise représente, pour le poète-peintre, un lieu de pèlerinage aux richesses inépuisables et au charme irrésistible. Le jour comme la nuit, la ville fascine par l'originalité des constructions et par la profusion des ornements et des styles. « (…) tout s'y trouve, le byzantin, le sarrasin, le lombard, le gothique, le roman, le grec et même le rococo, la colonne et la colonnette, l'ogive et le plein cintre, le chapiteau capricieux… ».[210] Gautier avoue y trouver « la demeure de sa chimère » et la réalisation de son rêve. Il écrit :

> « Chaque homme, poète ou non, se choisit une ou deux villes, patries idéales, qu'il fait habiter par ses rêves, dont il se figure les palais, les rues, les maisons, les aspects d'après une architecture intérieure (…) Qui jette les fondations de cette ville intuitive ? Il serait difficile de le dire. Les récits, les gravures, la vue d'une carte de géographie, quelquefois l'euphonie ou la singularité d'un nom, un conte lu quand on était tout jeune, la moindre particularité : tout y contribue, tout y apporte sa pierre. Pour notre part, trois villes nous ont toujours préoccupé : Grenade, Venise, le Caire. »[211]

Cet aveu de Gautier nous amène d'ores et déjà à constater l'importance de l'Italie dans le parcours du voyageur. Venise, est, pour l'écrivain voyageur, une ville de prédilection. Jouissant d'un site géographique tout à fait singulier, liée étroitement au passé par ses monuments et son architecture, se rattachant davantage à l'Orient qu'à l'Occident, Venise représente aux yeux du poète la cité de ses rêves. Elle foisonne de constructions de différentes époques, regorge de peintures et d'œuvres d'art, et abonde d'édifices architecturaux de différents styles si bien que Gautier la considère comme « une immense galerie à ciel ouvert, où l'on peut étudier du fond de sa gondole, l'art de sept ou de huit siècles »[212] et où l'on se livre indubitablement à une véritable « débauche d'œil ».[213]

Deux tableaux rendent compte de la configuration singulière de la ville. Le premier rappelle la relation de voyage en Russie. Comme c'est le cas dans *Voyage en Russie*, Gautier préfère la picturalisation du réel ; il recourt à la métaphorisation afin de rendre compte de la topographie de la ville et convoque la même image marine dans un cadre orageux.

---

[210] - Th. Gautier, *Italia.*, op. cit., p. 188.
[211] - Ibid., pp. 73-74.
[212] - Ibid., p. 188.
[213] - Ibid., p. 398.

Ainsi Venise est-elle assimilée à un grand navire « où les églises surnagent comme des vaisseaux à l'ancre »[214] et où règne une « tempête figée de tuiles et de combles.»[215] L'expression « tempête figée » est réemployée dans l'esquisse de la ville de Moscou, elle sert, de la même manière à décrire les toits vus d'en-haut. Le second tableau se base sur l'aspect formel et compare Venise à « une botte à chaudron » :

> « L'entonnoir est formé par les quartiers de Dorsoduro, de Santa-Groce , la jambe par Saint Marc, Canneregio, 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. »[216]

La ville se revêt, désormais, d'une dimension anthropomorphique puisque Gautier file la métaphore de « la botte à chaudron » et enchaîne les associations afin de mettre en valeur l'originalité de l'aspect topographique vénitien. Loin de se contenter d'un angle de vision, il multiplie les perspectives afin de donner une esquisse de la ville qui tient compte de la spécificité de sa configuration architecturale et de sa physionomie singulière. « Physique d'air, de matière et d'eau, écrit Henri Gaudin, où tout est creusé, traversé, taraudé. Pierres qui s'épuisent dans l'air sous forme de colonnes et de pinacles. Dômes qui s'allient au ciel. Reflets, ductilité. »[217]

L'œil parcourt la cité dans tous les sens : de près ou de loin, verticalement et horizontalement, en profondeur comme en hauteur, à droite tout comme à gauche, si bien que la description ne correspond plus à un tableau statique et figé, elle devient animée d'une mouvance que l'élément aquatique perpétue. Le flux et le reflux, l'écoulement incessant des eaux accentuent cette impression de mouvement et de dynamique.

Dans le chapitre XI, intitulé « *Le grand canal* », Gautier préfère changer de prise de vue ; il admire le spectacle de Venise à partir de sa gondole :

> « Là, chaque palais a un miroir pour admirer sa beauté, comme une femme coquette. La réalité superbe se double d'un reflet charmant. L'eau caresse avec amour le pied de ces belles façades qui baise au front une lumière blonde, et les berce dans un double ciel. Les petits bâtiments et les grosses barques qui peuvent remonter jusque-là semblent amarrés exprès comme repoussoirs ou premiers plans, pour la commodité des décorateurs et des aquarellistes ».[218]

---

[214] - Ibid., p. 115.
[215] - Ibid., p. 115.
[216] - Ibid., p.117.
[217] - Henri Gaudin, « Seuils » in *L'esthétique de la rue*, Colloque d'Amiens, L'Harmattan, 1998, p. 24.
[218] - Th. Gautier, *Italia*, op. cit., p. 186.

Le paysage, picturalisé, se donne à lire comme une représentation de deux villes jumelles qui semblent se superposer : l'une qui émerge à la surface de l'eau, l'autre qui repose sereinement au fond du canal. L'éclat de la lumière du jour ainsi que la transparence du ciel concourent à la magie du spectacle.

D'ailleurs, ce jeu d'optique qui cultive l'illusion rappelle le cadre où se déroulent les événements de *Pavillon sur l'eau.* Dans ce conte d'inspiration chinoise, nous retrouvons le même effet-miroir qui fascine le voyageur à Venise le « même jeu scopique du réel et de l'illusoire »[219] pour reprendre une expression de Slaheddine Chaouachi. Nous pouvons lire dans ce récit :

> « Ju-Kiouan s'amusait à considérer cette transparence merveilleuse, lorsque, jetant les yeux sur la portion de l'étang qui avoisinait le mur de séparation, elle aperçut le reflet du pavillon opposé qui s'étendait jusque-là en glissant par-dessus l'arche.
>
> Elle n'avait jamais fait attention à ce jeu d'optique, qui la surprit et l'intéressa. (…) Mais ce qui l'étonna au plus haut degré, ce fut de voir penchée sur la rampe du balcon, dans une position pareille à la sienne, une figure qui lui ressemblait d'une telle façon, que si elle ne fût pas venue de l'autre côté du bassin, elle l'eût prise pour elle-même ; c'était l'ombre de Tching-Sing».[220]

L'élément aquatique ne se contente pas de brouiller les frontières entre le ciel, la terre et l'eau, il entretient l'illusion et opère le glissement d'un monde réel vers un univers fuyant et insaisissable. Jean Onimus rapproche ce phénomène de la représentation picturale. Il écrit en ce sens :

> « Comme nos consciences, l'eau mélange pêle-mêle le superficiel et le profond, le réel et l'irréel, d'images stables quand elle est immobile, et toues sortes de formes fantastiques dès qu'un frisson la parcourt : comme nous, elle a le don de jouer avec la réalité. A l'exemple des peintres, elle sait transformer un paysage en tableau ; elle l'encadre et en fait pur objet de contemplation ; elle sait donner aux choses un double illusoire souvent plus fascinant, plus lumineux que la réalité. Elle nous aide donc à « esthétiser » la nature ».[221]

Ce revêtement esthétique du réel est également perceptible dans le troisième tableau que dépeint Gautier de la ville de Venise. Pour le réaliser, le voyageur se tient au balcon de son logement. Sans insister sur l'importance de cet élément architectural, idée que nous avons déjà développée, signalons tout de même que fenêtre et balcon sont pour Gautier un endroit idéal pour porter un regard d'ensemble sur la ville.

---

[219] - Slaheddine Chaouachi, *Les Sensations Orientales et le Merveilleux dans l'œuvre de Théophile Gautier,* op. cit., p. 265.

[220] - Théophile Gautier, *Le Pavillon sur l'eau,* in *Romans, contes et nouvelles* I, Bibliothèque la Pléiade, Editions Gallimard, 2002, pp. 1127-1128.

[221] - Jean Onimus, *Essais sur l'Emerveillement,* Paris, PUF Ecriture, 1990, pp.106-107, cité par S. Chaouachi, *Les Sensations Orientales*, op.cit., pp. 264-265.

« Assis sur notre balcon et poussant devant nous de légères bouffées de tabac du levant, nous allons crayonner une esquisse de la vie vénitienne » écrit-il, au chapitre XII, « *La vie à Venise* ». Cette esquisse, il invite le lecteur à l'exécuter. Conscient des limites du langage, il incite son lecteur à prendre pinceau et palette et à se transformer, lui-même, en peintre. L'emploi de l'impératif de façon récurrente met en exergue la technique de picturalisation et témoigne de cette volonté de fixer en tableau la ville réelle : « *Faites* moutonner un océan de toits (…). *Faites* [222] jaillir des milliers de cheminées (...) *découpez* (…) et vous aurez le premier plan frappé d'une lumière nette. »[223]

Reste à préciser que le tableau dépeint de Venise n'est pas toujours aussi gai et magique. Derrière la façade éblouissante d'une ville coquette et séduisante se cachent les quartiers reculés où règnent la laideur et le délabrement. Et ce n'est qu'en descendant de son perchoir que Gautier se heurte aux bas fonds de l'espace vénitien :

> « Des maisons à demi écroulées, aux fenêtres fermées par les planches, des places désertes, des espaces vides où séchaient des linges sur des cordes et jouaient quelques enfants déguenillés, des plages arides sur lesquelles des calfats radoubaient des barques dans d'épais nuages de fumée, des églises abandonnées et fracassées par les bombes autrichiennes, (…) des canaux à l'eau verte et lourde, où surnageaient des paillasses vidées et des détritus de légumes, formaient un ensemble de misère, de solitude et d'abandon d'une impression pénible. »[224]

En s'aventurant dans les dédales des vieilles rues, Gautier se trouve au cœur du Ghetto, cette « juiverie de Venise ».[225] Dès lors, le rêve tourne au cauchemar et la promenade se transforme en descente aux enfers. L'eau du canal qui était à l'origine d'une vision féerique devient une « eau endormie, opaque et lourde, semblable à celle d'un marais stygien ou d'un fleuve d'enfer. »[226]La même aventure est vécue à Constantinople ; elle donne naissance au tableau sombre de Balata, le quartier juif de Constantinople. Murailles lépreuses et hideuses, façades « prêtes à tomber en putréfaction »,[227] chiens faméliques et cadavéreux, « têtes bizarres d'une lividité maladive »,[228] telles sont les expressions qui décrivent la laideur immonde du ghetto de Constantinople et qui permettent donc de faire le rapprochement entre les deux quartiers juifs.

---

[222] - Le choix de l'italique est personnel : attirer l'attention sur l'utilisation du mode impératif.
[223] - Th. Gautier, *Italia*, op. cit., pp.113-114.
[224] - Ibid., pp. 384-385.
[225] - Ibid., p. 388
[226] - Ibid., p. 387
[227] - Th. Gautier, *Constantinople*, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 231.
[228] - Ibid., p. 232.

Ce rapprochement entre l'espace vénitien et la cité constantinopolitaine ne se limite pas à ce tableau sombre. Bien au contraire. L'eau du Bosphore crée un jeu de reflet qui n'est pas sans rappeler l'effet de miroir produit par l'eau du canal à Venise. Quel tableau de Constantinople Gautier esquisse-t-il ?

d- Constantinople

Avant même de poser pied sur la terre de Constantinople, Gautier avoue avoir quelque difficulté à distinguer les différents styles architecturaux de l'Orient. Il écrit en ce sens :

> « Nous confondons malgré nous l'architecture arabe et l'architecture turque, qui n'ont aucun rapport, et nous faisons involontairement de tout sérail un alhambra, ce qui est fort loin de la réalité »[229]

Ces propos de Gautier renforce ce que nous avons essayé de démontré jusque-là, à savoir la subjectivité du voyageur dans sa perception de la réalité extérieure et dans sa représentation architecturale.

Douze ans après la découverte de Grenade, Gautier continue son aventure orientale en choisissant de jeter l'ancre sur les rives du Bosphore. Constantinople est, sans doute, une étape cruciale dans le périple gautiéresque en Orient. Façades, maisons, palais, mosquées, cafés, boutiques, bazars,…représentent une véritable aubaine pour l'écrivain peintre. Ils constituent un matériau aussi riche que diversifié pour le ciseleur d'*Emaux et Camées*. « Avec *Constantinople,* écrit Chaouachi, Gautier sort des sentiers battus, tant rabâchés par les aînés ».[230]

La plume de l'écrivain rivalise avec le pinceau des meilleurs peintres orientalistes pour donner plus d'un tableau de Constantinople : il propose, tout d'abord, un croquis de la ville et en donne une vue panoramique, puis, en partant à la chasse des formes et des couleurs, il explore la ville en profondeur et dépeint des tableaux qui mettent en scène les caractéristiques de la Turquie musulmane.

Le site géographique, les effets d'éclairage et de perspective, l'harmonie qui se dégage des formes architecturales les plus diversifiées expliquent la beauté saisissante de Constantinople. Cette ville semble, en fait, incarner le rêve artistique de Gautier et répondre à sa sensibilité poétique et picturale :

---

[229] - Ibid., p. 72.
[230] - S. Chaouachi, *Les Sensations Orientales.*…op. cit., p. 199.

> « Cette vue est si étrangement belle, que l'on doute de sa réalité. *On croirait*[231] avoir devant soi une de ces toiles d'opéra faites pour la décoration de quelque féerie d'Orient et baignées par la fantaisie du peintre et le rayonnement des rampes de gaz, des impossibles lueurs de l'apothéose. Le palais de Seraï-Bournou avec ses toits chinois, ses murailles blanches crénelées, ses kiosques treillagés, (…) la mosquée du sultan Achmet, arrondissant sa coupole entre ses six minarets *pareils à* des mâts d'ivoire ; Sainte-Sophie élevant son dôme byzantin (…) ; la mosquée de Bayezid, sur laquelle planent *comme* un nuage des bouffées de colombes ; Yéni-Djami ; la tour du Séraskier, (…) ; la Suléimanieh avec son élégance arabe, son dôme *pareil à* un casque d'acier, se dessinent en traits de lumière sur un fonds de teintes bleuâtres, nacrées, opalines, d'une inconcevable finesse, et *forment un tableau* qui semble plutôt appartenir aux mirages de la fata Morgana qu'à la prosaïque réalité. »[232]

La vue panoramique est assimilée à une toile où chaque élément architectural est soumis à la sensibilité de l'esthète, chaque édifice donne naissance à une représentation imagée. Par sa couleur et sa forme ronde, le dôme de la Suléimanieh ressemble à « un casque d'acier » alors que l'expansion verticale des minarets et leur couleur blanche justifient leur assimilation à des mâts d'ivoire ». Mais, en multipliant les comparaisons et en diversifiant les structures d'analogie, Gautier va au-delà d'un simple rapprochement entre comparé et comparant. L'esthétisation du réel peut entraîner une dissolution du référent.

La nuit, ce spectacle est encore plus sublime et plus éblouissant : la luminosité éclatante transforme l'espace réel en un « feu d'artifice de diamants, d'émeraudes, de saphirs et de rubis qui éclate et crépite sur trois ou quatre lieues de long ».[233] Quant à l'eau du Bosphore, elle crée un jeu de réverbération qui donne de la magie à la ville nocturne et lui confère un caractère féerique et merveilleux. Gautier, lui-même, avoue :

> « La réalité, dit-on, reste toujours au-dessous du rêve ; mais ici le rêve était dépassé par la réalité. Les contes des *Mille et Une Nuits* n'offrent rien de plus féerique, et le ruissellement du trésor effondré d'Haraoun-al-Raschid à côté de cet écrin colossal flamboyant (…) »[234]

Critique d'art et peintre apprenti, il perçoit l'espace réel comme un tableau aux tons chauds et aux couleurs naturelles, c'est une sorte de « carte postale » grâce à laquelle le daguerréotype littéraire dépeint une image idéale de la cité orientale. Il reconnaît, par ailleurs, le rôle de l'éclairage et de la perspective dans l'embellissement de la réalité :

---

[231] - Le choix de l'italique est personnel ; il permet de mettre en valeur les expressions qui introduisent une comparaison.
[232] - Th. Gautier, *Constantinople*, op. cit., pp. 84-85.
[233] - Ibid., p. 217.
[234] - Ibid., p. 92.

> « (…) ces merveilles ont besoin comme les décorations de théâtre, d'éclairage et de perspective ; quand on approche, le prestige s'évanouit, les palais ne sont plus que des baraques vermoulues, les minarets que de gros piliers blanchis à la chaux ; les rues étroites, montueuses, infectes, n'ont aucun caractère ; mais qu'importe, si cet assemblage incohérent de maisons, de mosquées et d'arbres colorés par la palette du soleil, produit un effet admirable entre le ciel et la mer ?[235]

Toutefois, derrière cette vitrine éblouissante de la ville orientale se cache un tableau sombre de Constantinople. C'est pourquoi à l'état d'ivresse dont jouit le voyageur en parcourant les boutiques et les bazars, succède l'écœurement éprouvé devant la réalité répugnante qui sévit dans les quartiers les plus reculés de la ville. Laideur, dénuement, puanteur, choquent Gautier et accentuent l'amertume de la désillusion. Les constructions délabrées, les ruines peuplées de lézards, les chiens faméliques et hagards supplantent les mosquées aux colonnes de marbre, les palais richement décorés et la foule bigarrée et fourmillante. La promenade tourne au cauchemar et le flâneur est pris d'angoisse et de tristesse, il déclare : « Je ne crois pas qu'il y ait nulle part une promenade plus austèrement mélancolique ».[236]

Le spectacle de la ville n'est pas donc uniquement enchanteur, puisque, au-delà du tumulte du Bezestin et des lumières de l'Atmeidan, s'étend une ville qui succombe sous le poids de la solitude et de la misère. Pour la décrire, Gautier use, encore une fois, de la même technique en cherchant à impliquer le lecteur et en l'invitant à se transformer en peintre. En témoigne l'emploi de l'impératif :

> « Mettez cahutes, bouges, échoppes, taudis, tout ce que vous pouvez imaginer de plus enfumé, de plus sale, de plus misérable, mais sans ses bonnes vieilles murailles empâtées, égratignées, lépreuses, chancies, moisies, effritées, que la truelle de Decamps maçonne avec tant de bonheur dans ses tableaux d'Orient, et qui donnent un si haut ragoût aux masures. »[237]

La référence à Decamps confirme la convocation picturale et fait l'effet d'une baguette magique qui crée le beau au sein de l'horreur et atténue l'effet de choc que suscite la laideur de l'environnement extérieur. L'espace urbain et architectural réel est supplanté par une réalité langagière, produit du regard imaginatif de Gautier peintre. « Derrière toute cette approche référentielle, explique S. Chaouachi, se révèle, sur le plan littéraire, le souci de recréation qui transforme la réalité en écriture et la transfigure en vue d'en faire une œuvre d'art ».[238]

---

[235] - Ibid., p. 86.
[236] - Ibid., p. 225.
[237]- Ibid., p. 83.
[238] - S. Chaouachi, *Les Sensations Orientales*…op.cit., p. 200.

Procédant à la manière du peintre, Gautier s'empare de la réalité pour lui donner une représentation qui se conforme à ses goûts picturaux : il fait de sa relation de voyage une exposition de tableaux d'une grande diversité, un « florilège » à travers lequel Gautier « ne nous parle pas des pays et des peuples qu'il a vus, mais de la façon dont il les a vus (…), il ne délivre pas un récit de voyage, mais (…) il propose un art du voyage ».[239]La description architecturale, imprégnée de la sensibilité artistique et plus particulièrement picturale, nous amène à parler d'une autre caractéristique de l'écriture gautiéresque. Il s'agit, en effet, de la recherche du pittoresque et de la couleur locale.

La définition étymologique de « pittoresque » rattache ce terme à l'univers de la peinture. Le mot italien « *pittoresco* » dérive de « *pittore* » et signifie peintre. Employé comme adjectif, pittoresque renvoie à ce « qui est digne d'être peint », ou encore à ce « qui attire l'attention par son originalité ».[240] Quant à l'expression « couleur locale », elle désigne l'ensemble des traits extérieurs qui font l'originalité d'un groupe de personnes ou de certaines choses à un temps bien donné. Dans le cas des écrivains romantiques, le détail pittoresque, la recherche de couleur locale constituent une des finalités du voyage. Gautier, lui-même s'inscrit dans la même lignée. Pour lui, le voyage est une manière de réaliser son « désir de voir et de (se) saturer de couleur locale »,[241] une couleur locale que le voyageur perçoit non seulement dans les contrées lointaines à l'instar de l'Algérie, de l'Andalousie ou de la Turquie, mais aussi dans les villes occidentales comme c'est le cas de Paris dans *Tableaux de siège.*

e-*Voyage pittoresque en Algérie*

En 1845, Gautier se choisit pour destination l'Algérie. Souffrant de nouveau du quotidien rébarbatif, cherchant à fuir la grisaille d'une vie faite d'aliénations et de contraintes, Gautier voudrait trouver un remède contre ce mal-être qui le ronge. Il rêve de conquérir de nouveaux espaces et part en quête d'un Orient ensoleillé, d'une barbarie originelle, préservée encore de l'européanisation dégradante.

---

[239] - Sylvain Venayre, « Liberté du voyage et contraintes de la presse » in *BSTG*, n° 30, 2008, p. 157.
[240] - *Dictionnaire Le Petit Robert.*
[241] - Th. Gautier, *Loin de Paris*, p. 40, cité par Sylvain Venayre in « Liberté du voyage et contraintes de la presse », op. cit., p. 150.

Alger, Constantine, Blidah, …sont les principales escales du voyageur en Algérie ; elles font découvrir au voyageur le caractère pittoresque de la ville moresque et lui permettent d'apprécier des architectures primitives telles que les boutiques, les cafés ou encore la Casbah.

A Alger, les pérégrinations de Gautier lui permettent de se mettre au contact d'une nouvelle réalité et d'apprécier l'aspect insolite de cette ville dont l'organisation n'est pas dépourvue de contrastes. Tout oppose le nouveau Alger occidentalisé et l'ancienne ville si bien que les formes architecturales se constituent en repoussoir. A l'aspect moderne et régulier des nouvelles constructions s'oppose la physionomie sauvage des vieilles maisons; à la ligne droite et bien tracée qui domine les demeures modernes s'opposent les lignes chancelantes et capricieuses des anciens bâtiments ; aux avenues larges et spacieuses de la cité européanisée s'opposent enfin les dédales sinueux et les rues labyrinthiques du vieux Alger.

En fait, l'appréhension de ce nouveau monde par le voyageur lui permet de découvrir « un monde à l'envers »[242] pour reprendre une expression de Slaheddine Chaouachi :

> « La perpendiculaire est rarement observée dans les constructions algériennes ; les lignes penchent et chancellent comme en état d'ivresse, les murailles se déjettent sur le dos. Rien ne porte, rien n'est d'aplomb. Les maisons plus larges d'en haut que d'en bas font l'effet de pyramides sur la pointe. Tout cela s'écroulerait sans doute si les poutres et les perches allant d'un côté à l'autre de ces coupures semblables à des traits de scie dans un bloc de pierre, ne retenaient à distance les murailles, qui meurent d'envie de s'embrasser ».[243]

L'étrangeté du cadre architectural, le caractère insolite des constructions sont saisissants. La courbe détrône la ligne droite et accentue l'aspect *pittoresque* des constructions. Le lexique anthropomorphique brosse en filigrane deux portraits opposés : le premier est celui de la ville occidentale comparé à un homme droit, au sens propre et figuré du terme ; le second permet la personnification de la ville d'Alger et l'assimile à un homme ivre aux sens déréglés.

---

[242] - Dans sa thèse « *Les Sensations Orientales et le Merveilleux dans l'œuvre de Théophile Gautier* », M. Chaouachi considère le passage consacré à la description de la ville arabe comme « un vrai traité d'architecture arabe », il ajoute : « Aux yeux du voyageur, la ville arabe est un monde à l'envers », pp.174-175.

[243] - Th. Gautier, *Voyage pittoresque en Algérie*, op. cit., p. 42.

Ce jeu de contraste ne se limite à l'architecture puisque, sur le plan vestimentaire, le costume occidental rivalise avec l'habit oriental de façon que les Algériens habillés à la française côtoient les pâtres Kabyles. L'« Athènes de l'Afrique », comme il plaît à Gautier de désigner Alger, n'est pas sans décevoir l'écrivain voyageur en raison de sa contamination par le fléau de la modernité.

En fait, le parisien en quête d'exotisme apprécie davantage le vieux Alger encore préservé de l'européanisation outrancière. Il préfère les formes architecturales qui rompent avec les habitudes occidentales : les ruelles à la physionomie sauvage, les dédales qui « s'enchevêtrent, se croisent, se replient, reviennent sur elles-mêmes »[244] reprennent l'image d'une arabesque capricieuse -ou d'entrelacs de fantaisie - déjà présente à *Constantinople*. La nuit, nous assistons toujours au même processus de métamorphose déjà décrit à Venise, à Grenade ou à Constantinople. La ville nocturne revêt les couleurs rembranesques et se transforme en cité fantastique. « L'architecture dont nous avons essayé de donner quelque idée, écrit Gautier, prenait dans la nuit les apparences les plus mystérieuses et les plus fantastiques.»[245]

Cette quête du pittoresque emmène le voyageur à Constantine, dernière escale dans le périple algérien. Cette escale est une source de plaisir car la « civilisation n'a pas encore fait jouir Constantine de ses progrès ».[246] La ville « d'Achmet Bey » a préservé son cachet arabe grâce à ses ruelles extrêmement étroites, ses minarets légèrement penchés et ses « maisons aveugles aux portes basses ». Le même plaisir est éprouvé à Blidah, cette ville à la physionomie orientale, bien préservée de l'enlaidissement colonial.

Le regard du peintre-apprenti apprécie l'aspect charmant des constructions, l'harmonie entre le milieu naturel et l'espace architectural. Il s'arrête pour décrire le café pittoresque de Blidah avec sa façade blanchie à la chaux, sa fontaine entourée de basilic et ses arcades irrégulières. Mais, fidèle à son art de voyager, Gautier ne se contente pas d'explorer l'espace urbain le jour, sous le soleil brûlant de l'Orient, il se fait pour devoir de visiter la cité nocturne.

---

[244] - Ibid., p. 40.
[245] - Ibid., p. 36.
[246] - Ibid., p. 110.

Et, à Blidah, ce sont surtout les Aissaoua qui font découvrir au voyageur les nuits d'Algérie dans un contexte festif bien particulier. Le rituel de la fête, les préparatifs, le costume, le décor, le salut oriental retiennent l'attention du feuilletoniste, assoiffé de couleur locale. Cependant, tout cela a moins d'effet sur le dandy parisien que la magie envoûtante de l'Alhambra. Des adjectifs comme « pittoresque » ou « singulier » reviennent comme un leitmotiv dans la relation de *Voyage en Espagne* et traduisent l'émerveillement du jeune Théo par les architectures de l'Andalousie. En témoignent des expressions comme :

> « (…) on ne saurait imaginer de plus *pittoresque* et de plus grandiose que cette porte de l'Andalousie»,[247]
> « on entre dans une autre pièce d'un style de décoration très *pittoresque* »,[248]
> « (…) ces miradors aériens enrichissent d'innombrables dentelures la silhouette de la ville et produisent l'effet le plus *pittoresque* »,[249]

ou encore :

> « la décoration de cette église est *singulière* »[250]
>
> « au premier pas que je fis, j'éprouvai un mirage *singulier* »[251]

L'appréciation d'un édifice architectural, d'un motif de décoration dépend de son caractère pittoresque, de sa nouveauté. Accueilli à bras ouvert au sein du royaume andalou, Gautier est entraîné par la féerie des lieux :

> « Il vous semble que le goût de baguette d'un enchanteur vous a transporté en plein Orient, à quatre ou cinq siècles en arrière. Le temps, qui change tout dans sa marche, n'a modifié en rien l'aspect de ces lieux, où l'apparition de la sultane Chaîne des cœurs et du More Tarfé, dans son manteau blanc, ne causerait pas la moindre surprise».[252]

De la salle des Ambassadeurs au *tocador* royal, de la cour des Lions à la salle du Tribunal, de la salle des deux Sœurs à la salle des Abencérages, le jeune esthète jouit des trésors de l'art moresque, et de la maestria des bâtisseurs arabes. Tout est, pour Gautier, si nouveau, si différent : les murailles couvertes par « un réseau d'ornements si serrés, si inextricablement enlacés, qu'on ne saurait mieux les comparer qu'à plusieurs guipures posées les unes sur les autres »,[253] les arcs des

---

[247] - Th. Gautier, *Voyage en Espagne*, op. cit., p. 236.
[248] - Ibid., p. 99.
[249] - Ibid., p. 374.
[250] - Ibid., p. 280.
[251] - Ibid., p. 240.
[252] - Ibid., p. 264.
[253] - Ibid., p. 263.

fenêtres embellis par des arabesques - souvent présentant une écriture de versets du Coran enchevêtrée de fleurs et de rinceaux, les colonnes moresques gracieusement adaptées aux couleurs d'Espagne. C'est un concerto architectural où s'allient la délicatesse de l'exécution et la finesse des œuvres, la seule fausse note reste la matière utilisée, à savoir le plâtre.

Non loin du palais se situe le Généralife, pavillon champêtre de l'Alhambra, ou comme se plaît à l'appeler Gautier « *la casa de campo* ». Le chemin qui y mène traduit l'harmonie parfaite entre le bâtiment et le paysage puisqu'il est aussi touffu que l'architecture de ces lieux. « Il a l'air d'être tracé à travers une forêt vierge d'Amérique, tant il est obstrué de feuillages et de fleurs, tant on y respire un vertigineux parfum de plantes aromatiques. »[254]

En fait, dans cet espace où architecture et nature se côtoient, Gautier semble plus attiré par le caractère pittoresque des jardins du Généralife que par son aspect architectural. Dans le tableau esquissé, le végétal et l'architectural sont juxtaposés, conjugués. Par un recours massif aux figures d'analogie, le développement descriptif réalise un état de symbiose entre les deux mondes. En représentant le Généralife et ses alentours, Gautier passe de la comparaison à la métaphore, d'un simple rapprochement à une parfaite analogie. En témoignent les exemples suivants :

> « La vigne jaillit par les fentes des murs lézardés, et suspend à toutes les branches ses vrilles fantasques et ses pampres découpés *comme un ornement arabe* »[255]
>
> « Le canal *fait un coude* »[256]
>
> « Les eaux arrivent aux jardins par une espèce de rampe (…) ses nobles feuilles, *taillées tout exprès par la nature… »*[257]

Deux isotopies s'allient grâce à la construction analogique. L'art du bâti emprunte son vocabulaire à la nature de telle sorte que la nature endosse le rôle de l'architecte qui « trace », « taille » et cisèle une architecture aussi bien végétale que minérale. Mais, la nature-architecte semble renoncer au style sobre et rationnel au profit de la profusion des éléments: l'entremêlement des feuilles, le foisonnement incroyable de plantes et d'arbres exotiques constituent un véritable « feu d'artifice

[254] - Ibid., p. 274.
[255] - Ibid., p. 274.
[256] - Ibid., p. 276.
[257] - Ibid., p. 276.

végétal ». Le paysage semble préserver un état sauvage, c'est une nature « acculturée » pour reprendre le concept de Goethe. Pourtant, les jets d'eau sont si bien étudiés, le cheminement des eaux si savamment organisé qu'on ne peut ignorer le génie des Arabes qui « ont poussé au plus haut degré l'art de l'irrigation ».[258] La beauté du paysage se confond donc à une architecture singulière pour produire un effet magique sur le voyageur épris d'exotisme et de renouvellement.

La configuration de cette nature capricieuse ne rappelle en rien la conception des jardins à la française ni les parcs si symétriques, si bien tracés. Plus encore, le mariage insolite du bâti et du végétal contraste à tout égard avec les jardins méticuleusement tracés des châteaux français. Mimant « le désordre des végétations abandonnées à elles-mêmes», [259] les jardins du Généralife incarnent le pittoresque « naturel » et sont, en quelque sorte, le négatif des jardins de Versailles que Gautier décrit longuement dans *Tableaux de siège* :

> « Les jardins étaient bâtis autant que plantés, et les arbres devaient s'y rapprocher des formes architecturales. Les charmilles s'y repliaient à angles droits comme les feuilles d'un paravent de verdure ; les ifs s'y aiguisaient en pyramide, s'y arrondissaient en boule ; des tailles savantes accusaient des voûtes dans les massifs de feuillage et ce que nous entendons aujourd'hui par pittoresque était soigneusement évité. Ce goût qu'on appelle improprement le goût français, venait d'Italie où les villas et les vignes des papes et des princes romains donnaient l'exemple de ce mélange de terrasses, de fabriques, de statues, de vases, d'arbres verts et d'eaux jaillissantes »[260]

Quoique les jardins de Versailles soient le contrepoint des jardins du Généralife, Gautier adopte la même démarche en filant la métaphore d'une nature-construction et en confondant l'architectural et le naturel.

A chaque élément de la nature correspond un motif architectural, une forme bâtie. « Les jardins », « les charmilles », « les ifs », les feuilles sont évoqués en termes de « voûtes », de « pyramides » et d'« angles droits » et ce qui ressort de ce jeu d'analogie, c'est que le « pittoresque était soigneusement évité ».Ainsi, l'intérêt accordé au pittoresque, la recherche du détail « piquant », le souci de changer de perspective et de varier de prise de vue ; tout cela révèle la sensibilité du peintre et son désir de faire de ses descriptions des « bouts de croquis ».[261] Mais, à travers le peintre se dessine déjà le profil de l'esthète qui s'engage à défendre ses principes et à préconiser son propre idéal du Beau.

---

[258] - Ibid., p. 276.
[259] - Th. Gautier, *Tableaux de siège*, p. 288.
[260] - Ibid., p. 285.
[261] - C'est le titre que choisit Gautier pour le chapitre VIII de *Tableaux de siège.*

2-2- Gautier-esthète

Quoiqu'il avoue être obligé de porter « le cothurne étroit du journalisme », [262] Gautier n'est ni un simple journaliste travaillant au compte d'un petit journal et cherchant à rendre les objets vus sans réagir, ni un voyageur naïf se contentant de parcourir les circuits bien tracés par les guides touristiques et se plaisant à suivre le pas de ses prédécesseurs. Gautier est, avant tout, un fervent Jeune-France qui n'hésite pas à se joindre à Hugo et à brandir fièrement son gilet rouge ; c'est un éclectique passionné et pourtant « imprégné de relativisme, curieux de nouveauté ».[263]

Pour lui, le voyage s'apparente davantage à un butinage artistique ; quant au récit de voyage, c'est une occasion de confirmer ses goûts et ses affinités en matière d'arts plastiques et d'architecture. « Badaud poétique, esthète contemplatif et jouisseur »,[264] Théophile Gautier fait de la relation de voyage le lieu d'une réflexion sur le sens du Beau : ses déambulations parmi les formes architecturales offrent au lecteur l'opportunité de repérer les lignes de préférence chez l'esthète et de saisir les principes sur lesquels repose son idéal esthétique.

Affichant très tôt une indifférence dédaigneuse pour les tumultes de l'histoire, se réfugiant sous l'étiquette d'un apolitisme pour cacher ses déboires et ses désillusions, Gautier s'engage à défendre une seule et unique cause, celle de l'art. N'est-il pas celui qui dit :

> « Rien ne distrait le poëte de son ode, le sculpteur de sa statue, le peintre de son tableau. Au milieu des plus grandes catastrophes, un rime, une forme, une couleur les occupent » ? [265]

Le souci esthétique, la recherche du Beau habitent le voyageur ; ils prennent un caractère obsessionnel dont témoignent ces propos :

> « Lorsqu'une fois l'art s'est emparé d'une âme, il la hante toutes les heures, il la possède, en prenant le mot au sens liturgique, et nul exorcisme ne peut l'en chasser. L'âme, d'ailleurs, aime son démon, quoiqu'il la tourmente. »[266]

---

[262] - Le *Bulletin de la Société Théophile Gautier* n° 30 de l'année 2008 est apparu sous le titre « *Le cothurne étroit du journalisme : Théophile Gautier et la contrainte médiatique* ».
[263] - Marcel Voisin, *Le soleil et la nuit. L'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981, p.29.
[264] - Marcel Voisin, « Ethique et esthétique dans l'œuvre de Théophile Gautier », in *L'Art et l'Artiste*, tome 2, p. 412.
[265] - Th. Gautier, *Tableaux de siège*, op. cit., p. 143.
[266] - Ibid., pp. 142-143.

Il découle de ce qui précède que la description architecturale échappe à la représentation mimétique pour se soumettre au prisme de la subjectivité et pour traduire les jugements de l'esthète et ses convictions.

Vu sous cet angle, nous pouvons rappeler l'attitude de Gautier envers la civilisation moderne et les constructions de son époque. Faisant l'état des lieux, il donne le pronostic suivant:

> « La civilisation la plus extrême s'y reporte vers la vie inculte, farouche et sauvage, avec une ardeur fébrile et un ennui profond d'elle-même. Le dégoût des types effacés pousse l'artiste à la recherche de la beauté barbare, si l'on peut s'exprimer ainsi. »[267]

Dans tous ses récits de voyage, dans ses articles de presse comme dans sa critique d'art, Gautier n'hésite pas, d'ailleurs, à exprimer sa répugnance envers la modernité et son aversion pour les nouvelles constructions. Dans *Paris Futur*, le jugement est sévère et sans recours :

> « Nulle trace d'art, nulle élégance, nul sentiment des lignes ; des boîtes de plâtras percées de trous carrés, surmontées d'affreux tuyaux de tôle, voilà ce qu'on appelle des maisons au dix-neuvième siècle, dans une ville qui se prétend l'Athènes moderne, la reine de la civilisation ! »[268]

A ce rejet de la modernité s'oppose une fascination par les architectures anciennes, notamment l'architecture byzantine de la Russie, l'architecture gréco-romaine qu'il n'a cessé d'admirer pendant son séjour en Italie, ou encore l'architecture orientale de la vieille Egypte ou de la Turquie. Dans le *Figaro* du 18 novembre 1836, Gautier exprime sans réserve son attachement à un art rétrospectif, il écrit en ce sens :

> « (…) nous n'hésiterons pas à dire que l'art doit être rétrospectif et s'occuper le moins possible de ce qui est autour de lui. (…) Tout art fait nécessairement de l'archaïsme ; - l'art n'étant que la cristallisation de la poésie du passé »

Cherchant à remonter vers le passé pour retrouver les sources du beau, Gautier attribue à l'art une fonction archéologique qui consiste à restituer la splendeur des anciennes architectures ; il défend, sans hésitation, la tendance rétrospective. Mais cette attitude s'explique également par le rapport qu'entretient Gautier avec son siècle. Adepte fervent de la religion du beau, Gautier fait le bilan des arts dans la société de l'époque et le résultat est plutôt négatif : le jeune Théo s'inquiète de la disparition progressive de la forme dans la société moderne et accuse la civilisation occidentale d'être responsable de la dégradation des arts.

---

[267] -Th. Gautier, *Exposition de 1859*, « Feuilleton du 18 avril 1859 ».
[268] - Th. Gautier, *Paris futur*, in *Caprices et zigzags*, Victor Lecou éditeur, Paris, 1852, p. 309.

Dans la Préface de *Mademoiselle de Maupin*, Gautier, critiquant les limites du progrès et de la modernité et célébrant la perfection de l'art antique, établit une comparaison entre la médiocrité des constructions récentes et la grandeur des architectures anciennes. Nous pouvons lire :

> « Les petites maisons dans les faubourgs des marquis de la Régence sont de misérables vides bouteilles, si on les compare aux villas des patriciens romains, à Baies, à Caprée et à Tibur. Les magnificences cyclopéennes de ces grands voluptueux qui bâtissaient des monuments éternels pour des plaisirs d'un jour ne devraient-elles pas nous faire tomber à plat ventre devant le génie antique, et à rayer à tout jamais de nos dictionnaires le mot *perfectibilité* ? »[269]

L'assimilation des maisons à « de misérables vides bouteilles », l'emploi de l'adjectif « petites » permettent d'insister sur l'exiguïté des lieux, l'absence de tout caractère architectural. A cette indigence s'opposent l'immensité et la magnificence des architectures antiques, leur invulnérabilité face à l'épreuve du temps : « des monuments éternels pour des plaisirs d'un jour ».

A la même époque, nous pouvons lire dans *Le salon de 1837* une critique de cette civilisation et une réflexion quant aux effets de la modernité sur l'architecture :

> « La civilisation est l'ennemie née de tous les arts plastiques, et le but auquel elle tend, avec une effrayante rigueur mathématique est, d'ôter la forme à toute chose (…) Le rond s'aplatit, les reliefs se nivellent, la courbe perd sa fluidité, se dresse, devient droite et raide».

Il ajoute :

> « La civilisation préfère toujours une planche à un bas-relief ; l'uni, le raboté, le vernissé, voilà son triomphe. Avec quel soin touchant elle ébarbe toutes les efflorescences de l'architecture ! Comme elle ratisse les arabesques ». [270]

Passionné de la ligne serpentine et de l'arabesque, il reproche aux architectures modernes l'aridité de la ligne et la régularité sévère du style. Une année plus tôt, dans *La Presse* du 27 décembre 1836, Théophile Gautier publie « *Applications de l'art* » où il fait part, encore une fois, de son aversion pour le Paris de l'époque :

> « …les hôtels de la rue Rivoli sont aussi laids que les bouges de la rue Mouffetard : leur valeur artistique est la même. C'est toujours un mur plane percé de fenêtres carrées, de pierres de taille ou de plâtre, et pas autre chose. L'architecture n'a rien de commun avec cela : ce sont des fourmilières, des alvéoles, des ruches, des polypiers humains, rien de plus».[271]

---

[269] - Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Préface, in *Romans, contes et nouvelles*, t.1, la Pléiade, Editions Gallimard, 2002, p.p. 232-233.
[270] - Th. Gautier, *Salon de 1837*.
[271] -Th. Gautier, *La Presse* du 27 décembre 1836.

Critiquant, de façon acerbe, l'architecture moderne, Gautier regrette que son siècle n'ait pas accordé une importance aux arts et juge le paysage architectural de la capitale laid voire hideux. Ni la matière employée, ni les formes architecturales adoptées ne correspondent au goût de l'esthète. Certes, le jeune critique reconnaît quelque valeur artistique à certains édifices architecturaux, mais Paris est loin d'incarner la ville idéale. C'est pourquoi il affirme :

> « …dans toutes les maisons de Paris, il n'y en a pas une seule qui ne soit parfaitement hideuse…A l'exception de quelques monuments publics, d'un goût plus ou moins équivoque, on pourrait…raser [la ville] entièrement, sans que l'art eût la moindre chose à y regretter».[272]

Quinze ans plus tard, Gautier exprime, de nouveau, son désir de détruire complètement la ville de Paris et de passer « un rouleau qui écrase ses maisons et ses monuments ». Il propose, en échange, de construire, une nouvelle ville d'une grande magnificence architecturale.

Ce rejet de la modernité, Gautier ne manque pas de l'exprimer dans ces récits de voyage, à chaque fois qu'il se trouve devant une architecture récente. Il avoue que les nouvelles constructions n'ont pas de caractère et qu' « une ville neuve est moins bien intéressante qu'une vieille ville ».[273] L'absence de cachet, le règne de l'uniformité et la prédominance de la ligne droite rendent ennuyeuses les nouvelles constructions :

> « Il faut, pour être intéressante, qu'une ville ait l'air d'avoir vécu, et que l'homme, en quelque sorte, lui ait donné une âme. Ce qui rend si froides et si ennuyeuses ces rues magnifiques bâties d'hier, c'est qu'elles ne sont pas encore imprégnées de vitalité humaine. »[274]

Berlin, Hambourg, Genève, Barcelone,…bref, toutes les villes au cachet occidental moderne offrent peu de satisfaction au voyageur. En effet, en se rendant en Italie, il découvre, sur sa route, la ville de Genève et ce sont les édifices architecturaux de cette ville qu'il trouve froids et sans attrait. La ville elle-même a un « aspect sérieux, un peu roide».[275] Il écrit à ce propos :

---

[272] - Ibid.
[273] - Th. Gautier, *Voyage en Russie*, op. cit., p.72.
[274] - Ibid., p. 44.
[275] - Th. Gautier, *Italia*, op. cit., p. 4.

> « (…) la ligne droite, l'angle droit règnent partout ; tout va par carré et parallélogrammes. La courbe et l'ellipse sont proscrites comme trop sensuelles et trop voluptueuses : le gris est bien venu partout, sur les murailles et sur les vêtements. »[276]

Outre sa tonalité ironique, le jugement de Gautier témoigne d'une parfaite connaissance de l'objet architectural : formes, volumes et couleurs ont, aux yeux de l'esthète une signification particulière. Gautier préfère tout autant les lignes courbes et capricieuses que les formes « sensuelles et voluptueuses » ; il craint que l'art de l'architecture ne soit envahi par l'informe et l'indifférencié, car, fidèle à son culte du beau, il développe un idéal artistique à travers lequel l'architecte se doit de concilier esthétique et fonctionnel en réalisant l'équation du Beau et de l'Utile.

D'ailleurs, en 1841, parlant de l'architecture de la Chambre des Députés, Gautier critique sévèrement aussi bien l'architecture en question que l'architecte qui l'a conçue. Le critique d'art ne mâche pas ses mots : la Chambre des Députés est un édifice sans âme, un être sans vie :

> Cette construction ne réjouit « ni par son extérieur ni par son intérieur. C'est du grec maussade et mal compris, du classique et non de l'antique. Les colonnes trop grêles, trop longues et trop rapprochées, font l'effet le plus disgracieux ; les deux ailes aveugles et sans autre ornement que deux bas-relief, offusquent l'œil par leur nudité. »[277]

Cortot, l'auteur de cette architecture n'est pas, non plus, épargné. « Le talent académique ne saurait aller plus loin »[278]déclare Gautier. Le souci rigoureux de la symétrie, l'absence de tout signe d'originalité et de toute créativité font de cette architecture un bâtiment creux.

Ce rejet de la modernité, Gautier l'exprime en se rendant à la place de la Piazza à Venise. L'architecture récente rompt avec les vieilles constructions de la Piazza et sonne comme une fausse note dans le concert des monuments venus d'une autre époque. Les villes orientales n'échappent pas au fléau de l'européanisation. La couleur locale, tant recherchée par les voyageurs, s'affadit, et les maisons orientales ressemblent, désormais, à des fourmilières, à « des alvéoles », ou encore à « des polypiers humains ». Lors de son voyage en Espagne, il accuse le progrès d'être à l'origine de la disparition des formes et regrette que des villes espagnoles, comme Madrid ou Barcelone, perdent leur cachet andalou. Tout à fait conscient de l'ampleur que prend le fléau de l'européanisation, il fait cet aveu amer :

---

[276] - Ibid., p. 5.
[277] - Th. Gautier, *Monuments de Paris*, p. 110, cité par Martine Lavaud, op.cit., p. 270.
[278] - Ibid., p.113

> « C'est un spectacle douloureux pour le poète, l'artiste et le philosophe, de voir les formes et les couleurs disparaître du monde, les lignes se troubler, les teintes se confondre et l'uniformité la plus désespérante envahir l'univers sous je ne sais quel prétexte de progrès ».[279]

L'architecture de la ville occidentale devient un modèle que le voyageur retrouve en Espagne, en Algérie ou encore en Egypte et en Turquie. Barcelone tout comme le nouveau Alger ou la ville turque de Péra sont des prototypes de Marseille : « L'aspect de Barcelone ressemble à Marseille, et le type espagnol n'y est presque plus sensible ; (…) l'on pourrait se croire dans une ville de France ».[280] La régularité des édifices et l'absence de relief donnent à la ville « un air un peu guindé, un peu roide comme toutes les villes lacées, top dru dans un justaucorps de fortifications »[281] Quant à Péra, c'est la « Marseille d'Orient, qui, sur la place de chaque baraque brûlée, élève aussitôt une solide maison de pierre, et qui sera bientôt une ville tout à fait européenne ».[282]

Contrairement aux Turcs qui sont fiers de la physionomie occidentale de leur ville, Gautier qualifie le goût moderne d'« affreux ordre d'architecture (…) aimable mélange de la caserne et de la filature ».[283] Rien qui rappelle au voyageur étranger l'Orient peint dans les récits des *Mille et Une Nuits* : pas de patio andalou ni de fontaine en marbre. Les rues labyrinthiques qui font le charme de l'ancienne ville orientale disparaissent pour céder la place aux grandes avenues spacieuses. La rue moderne est à l'image des édifices neufs. La régularité et la symétrie des formes géométriques l'emportent.

Lors de son voyage en Algérie, Gautier se heurte à la même réalité décevante. La ville d'Alger est tiraillée entre l'appel chatoyant de la modernisation et l'attachement nostalgique à la tradition : dans certains quartiers de la ville, « l'Europe vous reprend ; vous pouvez vous croire à Paris ou à Marseille ».[284] Ce rejet de l'européanisation est aussi perceptible dans la description de la place du Gouvernement. Même si cette place ne se démarque pas des autres places d'Orient par le flot vertigineux de la foule, son architecture moderne renvoie plus à l'Occident et aux « maudites arcades de la rue Rivoli».

---

[279] - Th. Gautier, *Voyage en Espagne*, op. cit., p. 252.
[280]- Ibid., p. 402.
[281] - Ibid., p. 402.
[282] - Th. Gautier, *Constantinople*, op. cit., p. 259.
[283] - Ibid., pp. 88-89.
[284] - Th. Gautier, *Voyage pittoresque en Algérie*, p. 72.

La plus grande déception reste, néanmoins, la place de l'Esbekieh en Egypte. Espérant retrouver le vieux Caire du tableau de Marilhat, « sans cadre et seulement grandi par les proportions de la réalité », il se trouve face à un décor métamorphosé, sinon mutilé. La place de l'Esbekieh n'a pas su conserver « son pur cachet arabe » selon l'aveu de Théophile Gautier. On en a fait « un grand square à l'européenne »,[285] le « square made in Cairo » pour reprendre l'expression de Denise Brahimi.[286] Les moucharabiehs des anciennes habitations arabes se raréfient cédant la place aux constructions modernes, et le spectacle des « rues pittoresques où fourmillait une foule bigarrée »[287] s'estompe au profit de rues spacieuses et de « larges voies en compartiments réguliers, bordées de légères palissades de roseaux ou de nervures de palmiers ; qu'on espère vendre pour y bâtir des maisons à peu près comme dans le parc Monceaux. »[288]

Mais, fidèle à son inclination pour les architectures anciennes, Gautier exprime explicitement son aversion pour les nouvelles bâtisses, en les montrant ainsi du doigt :

> « Voilà les maussades maisons à cinq étages, voilà les arcades goût Rivoli, badigeonnées de ce jaune dont, au moyen âge, on engluait le logis des traîtres et des excommuniés ; les façades chamarrées d'enseignes et d'inscriptions ; - aimables demeures, où l'on grille en juillet, où l'on gèle en décembre, et qui, nous l'espérons bien, seront jetées bas par le premier tremblement de terre».[289]

La couleur jaune qui couvre les nouvelles constructions répugne au partisan d'«une architecture polychrome» ; elle prend même, chez Gautier, une connotation morale puisqu'elle serait associée à la traîtrise et à la fausseté : « on engluait le logis des traîtres et des excommuniés ».

D'ailleurs, la tonalité ironique qu'il adopte et ce par l'emploi antiphrastique de l'adjectif « aimable » et par le jeu de contraste entre les termes « griller » et « geler » trahit le parti pris de Gautier et son refus aussi bien de cette architecture peu étudiée que de son aspect monochrome. Les nouvelles constructions rappellent plus l'architecture de la Rue Rivoli et ne correspondent ni au climat d'Alger ni au mode de vie de ses habitants. Cette uniformité ne se manifeste pas uniquement à travers les constructions, elle gagne également les meubles.

---

[285] - Théophile Gautier, *L'Orient*, tome1, p. 192.
[286] - Denise Brahimi, « A propos de *l'Esbekieh* ou du bon usage des places arabes », in *BSTG.*, n° 12, tome2, 1990.
[287] - Th. Gautier, *L'Orient*, op. cit., p. 194.
[288] - Ibid., p. 192.
[289] - Th. Gautier, *Voyage pittoresque en Algérie*, op. cit., p. 73.

En fait, tout ce qui se rattache à l'aspect extérieur, tout ce qui a trait à la forme tend à s'uniformiser. Les différences entre les peuples semblent s'escompter au profit d'une certaine « standardisation ». Les meubles sont devenus difformes, incommodes et inconfortables. C'est pourquoi Gautier ne manque pas d'exprimer sa prédilection pour les meubles antiques : il préfère un fauteuil Louis XIII ou une chaise gothique aux fauteuils de son époque, seraient-ils les plus chers et les plus appréciés, et rejette le meuble moderne le plus somptueux et le plus riche au profit d'un meuble de la Renaissance. En décrivant l'architecture et la décoration d'une maison moderne, Gautier en fait la critique acerbe :

> « (…) tout le reste de nos meubles est entendu dans un goût misérable, partout du papier, du bois plaqué, de l'oripeau, des étoffes suspectes qui ont une prétention énorme à être de la soie ou du velours, et qui ont une prétention mal fondée. Point de tableaux, point de sculptures, rien de saillant et qui exige l'artiste et le ciseau. Partout la ligne droite et le plan uni ; partout des lithographies, des cadres de pâte, des fausses dorures, un luxe d'emprunt insolent et pauvre, rien de sincère et de réel. Une sobriété dans l'emploi de l'espace, qui réduit toute chambre à l'exiguïté de la cellule, toute maison au polypier et à la ruche, un abaissement du plafond, pour gagner des étages, qui écrase toute proportion intérieure. Voilà l'état où en sont les choses aujourd'hui. Je ne crois guère que cela puisse s'appeler un progrès. »[290]

L'ameublement de cet appartement moderne est loin de correspondre aux exigences de Gautier : aucun souci du goût artistique et de l'art puisque les peintures et les sculptures authentiques sont détrônées au profit de reproductions « bon marché » ; aucune recherche dans le choix de la matière puisqu'à la noblesse du marbre et du chêne, à la richesse de l'or ou du bronze, on préfère des matériaux ingrats et éphémères, aucune sagesse dans la gestion de l'espace, aucune fantaisie dans les formes. Un « barbarisme progressif », une laideur généralisée. Mais ce règne de la médiocrité ne concerne pas seulement la décoration intérieure des maisons, il se rattache à la mode vestimentaire.

En fait, le costume occidental est dénué de richesse et de beauté et l'homme moderne est dépourvu de grâce et d'élégance. La coupe du vêtement, l'étoffe employée et le choix de la couleur témoignent de cet appauvrissement du goût. « Plus la civilisation avance, plus le costume s'appauvrit »,[291]écrit Gautier en parlant de la mode masculine de son époque,

---

[290] - Th. Gautier, *le feuilleton des Beaux-Arts du 3 janvier 1837, Du costume moderne*.
[291] - Th. Gautier, *le feuilleton des Beaux-Arts du 3 janvier 1837, Du costume moderne*.

> « Jamais les sauvages, ajoute-t-il, dans leurs raffinements bizarres, n'ont dépassé cette laideur et cette extravagance. Nous prétendons que nous sommes en progrès, et la chose la plus simple de la vie, le vêtement est encore à ce point. La forme n'existe pas pour nos habits, toute couleur autre que le noir est regardée comme de mauvais goût ; pour la commodité, elle est si peu consultée, que la première chose que tout le monde fait en rentrant chez soi, c'est se déshabiller, et de ne pas garder une seule pièce du vêtement qu'on porte dans la rue. »[292]

Le fléau de modernité semble contaminer les populations levantines : les habitants de ces villes succombent à la tentation et quittent leurs habits traditionnels pour porter l'« effroyable costume anglo-français ». Les voyageurs occidentaux qui, à la manière de Nerval et Gautier, prenaient du plaisir à se travestir et à paraître dans un accoutrement oriental excentrique n'éprouvent plus vraiment le besoin de le faire dans ces cités européanisées.

> « Il n'existe plus aujourd'hui de différence visible d'un peuple à l'autre. Tous ont adopté l'uniforme domino de la civilisation ; nulle couleur particulière, nulle coupe spéciale du vêtement ne nous avertit que vous êtes ailleurs. (…) Les flâneurs des Tilleuls ressemblent exactement aux flâneurs du Boulevard des Italiens ». [293]

Est-ce à dire que la condamnation de la modernité par Gautier est sans appel et que tout ce qui porte les traces de l'époque est jugé laid et informe ? Difficile de trancher, car, dans d'autres textes de Gautier, celui-ci n'exclut pas la possibilité de marier art et progrès puisqu'il affirme : « L'art n'est pas si inconciliable qu'on le croit avec l'industrie ».[294] D'ailleurs, décrivant les remparts de Paris, il est attiré par leur caractère architectural et par « leur beauté sévère » :

> « On ne peut guère demander à l'art de la défense moderne, n'employant que des lignes droites, des angles sortants et rentrants, enfouissant autant que possible ses constructions au ras de terre, l'aspect pittoresque des forteresses du moyen âge avec leurs tours rondes ou carrées, leurs moucharabys, leurs donjons élevés leurs échauguettes, leurs tourelles en poivrière, et leurs toits en éteignoir, défenses formidables à l'œil, excellentes contre des flèches, des mangonneaux et des balistes, mais qui ne sauraient résister à l'artillerie. Pourtant, une beauté sévère se dégage de ces lignes mathématiques, leur logique rigoureuse plaît à l'œil en dehors de toutes les séductions de la forme. »[295]

Gautier retient le plaisir visuel que fait naître l'architecture des remparts, il ne néglige pas l'adéquation entre la fonction de ces constructions et leur conception ; néanmoins, grâce à un jeu d'analogie, il s'attarde davantage sur la description de la forteresse médiévale insistant sur la diversité de ses éléments architecturaux et sur son caractère pittoresque.

---

[292] - Ibid.
[293] - Th. Gautier, *Voyage en Russie*, op. cit., p. 41.
[294] - Th. Gautier, *Tableaux de siège*, op. cit., p. 64.
[295] - Ibid., p. 55.

Militant engagé à défendre ardemment la cause du beau, Gautier n'est pas aussi intransigeant qu'il puisse le paraître. Il refuse tout dogmatisme au profit de la liberté créatrice de l'artiste, une liberté qui s'épanouit dans les contrées du rêve et de l'imagination.

2-3- Gautier-rêveur

Conscient des limites de l'écriture viatique, nourri de souvenirs livresques et de représentations picturales, Gautier cherche à compenser les insuffisances du réel en donnant libre cours à son imagination. Loin de se conforter dans une reproduction mimétique, il effectue des voyages dans le voyage et investit les architectures contemplées d'une part d'imagination. Par le rêve, il parvient à élargir sa réalité et à effacer les frontières qui séparent la vie réelle et la vie imaginaire. En effet, le plus souvent, déçu par le monde extérieur, le voyageur fait intervenir son imagination, « cette reine des facultés »[296]qui a « le don d'arranger les choses ».[297] Grâce à l'exercice d'une activité onirique, le rêveur semble vouloir réparer la laideur du réel et va jusqu'à créer une réalité autre.

L'un des rêves que Gautier réalisera sera son séjour à l'Alhambra. Pendant plus d'un mois, le jeune « Théo » *habitera* au cœur de l'Alhambra ; il ne se contentera pas de voir de loin son rêve, ni d'admirer de l'extérieur les merveilles architecturales de ce site enchanté et enchanteur ; il établira « son quartier général » dans la cour des lions et contemplera de plus prés les splendeurs de l'Alhambra dorée. L'élégance harmonieuse des édifices, la beauté idyllique des jardins édéniques, transportent Gautier vers l'univers magique des contes de fées. Le jour, il s'imagine être en présence du More Tarfé « dans son manteau blanc » et de la sultane la Chaîne des cœurs se reposant auprès d'une fontaine après avoir savouré « les délices et les raffinements d'un bain oriental ». La nuit, l'espace se peuple de fantômes et d'êtres fantastiques. Gautier avoue :

> « Je ne suis pas sûr de n'avoir pas vu les Abencérages se promener le long des galeries au clair de lune portant leur tête sous le bras : toujours est-il que les ombres des colonnes prenaient des formes diablement suspectes, et que la brise, en passant dans les arcades, ressemblait à s'y méprendre à une respiration humaine. »[298]

---

[296] - La périphrase « reine des facultés » est empruntée à Charles Baudelaire.

[297] - Dans « L'intrusion de l'art plastique dans la vision de Gautier sur l'histoire », Henri Zalis écrit : « C'est l'imagination qui arrange les choses », voir *L'Art et l'Artiste*, Actes du colloque international de Montpellier, tome 2, Université Paul Valéry, septembre 1982, p. 382.

[298]- Th. Gautier, *Voyage en Espagne*, op. cit., p. 273.

L'architecture réelle se transforme, sous l'effet d'une lumière discrète et grâce à l'imagination de Gautier, en une architecture fantastique, une architecture qui s'anime d'un souffle étrange. De même, le cadre naturel contribue à l'embellissement de la ville. La Sierra Nevada abritant la ville lui donne une physionomie particulière**.**

Partant d'une représentation du réel, l'aventure de l'écriture débouche sur une production textuelle qui invente un nouvel espace. L'« œil visionnaire » de Gautier efface les frontières entre ce qui est végétal, ce qui est architectural et ce qui est humain ; c'est alors que le paysage naturel devient une véritable œuvre d'art créée par une nature-architecte et que la végétation proliférante s'apparente à une arabesque capricieuse.

Quant à l'architecture, elle s'inspire du faire-constructeur de la nature pour produire ses constructions et emprunte au modèle naturel ses formes. Le regard imaginatif de Gautier anime ces architectures d'un souffle poétique et réalise cette espèce de « madrigal panthéiste » qu'il chante dans *Emaux et Camées.* « La nature et l'architecture, écrit Chantal Brière, tout à la fois matière et pensée, présence visible et lisible, renvoient l'écrivain à son propre pouvoir d'interprétation et de création». [299]

Ainsi, la propension à la rêverie fait que l'écrivain voyageur dépasse le « donner à voir » réaliste. Grâce à l'imagination, « cette folle du logis » comme dira Nerval, frère de plume de Gautier, l'esprit inventif est stimulé, les sens du rêveur sont aiguisés. L'œil de l'âme transperce, alors, le réel et y opère une véritable métamorphose si bien que la vision imaginaire prend le pas sur la vision réelle. L'un des procédés récurrents dans l'œuvre de Gautier, et qui montre que l'exercice d'une activité onirique l'emporte sur la représentation du réel est l'immersion de la légende dans la description architecturale.

En effet, si la visite de l'Alhambra a permis à Gautier de recouvrer un âge d'or révolu et de retrouver les figures légendaires de More Tarfé et de la sultane Chaîne des cœurs, la description du palais de la Galiana se transforme en récit qui raconte les amours de Bradamant, roi more et vaillant, épris de la Galiana « belle moresque aux longs cheveux teints de henné » et « aux vestes de brocart constellées de perles ».[300]

---

[299] - Chantal Brière, *Victor Hugo et le roman architectural »*, op. cit., p. 438.
[300] - Th. Gautier, *Voyage en Espagne*, op. cit., p. 210.

Par ce récit où la fiction se mêle à l'humour, Gautier semble omettre le moment présent et renouer le contact avec l'Espagne des anciens Mores. Le même procédé peut être relevé dans *Constantinople*, en parlant du bano de la Cava : la description devient un prétexte pour raconter l'aventure de la belle Florinde avec le roi Rodrigue, récit qui entraîne, à son tour, la légende de la grotte d'Hercule.

La contemplation de la tour de Léandre donne lieu, en revanche, au récit d'une « légende gracieuse » à travers laquelle Gautier nous entraîne dans un voyage vertigineux dans le temps et dans l'espace. Suivant un trajet en cercles concentriques, le lecteur se voit tout d'abord atterrir dans le royaume du sultan Mohammed où il s'émeut de l'histoire de la belle princesse, Mehar-Schegid, avec le fils du schah perse.

La tour serait le refuge de la jeune fille contre une prédiction sinistre, contre un sort tragique, et le lecteur vit, ne serait-ce que pour un bref moment, un véritable conte merveilleux où amour et héroïsme donnent une saveur exceptionnelle à la vie. Puis, l'écrivain antiquolâtre remonte plus loin ; il nous emmène en Grèce antique, terre de prédilection pour le voyageur novice, et nous raconte l'aventure de Damalis, fille de Cécrops et « femme de Charès, le général envoyé d'Athènes au secours des habitants de Byzance ».[301] La tourelle serait, alors, la tombe de Damalis qui « mourut à Chrysopolis et fut enterrée sur cet îlot, dans un monument surmonté d'une génisse ».[302]

Ainsi, les récits s'enchâssent et s'emboîtent avec une aisance et une fluidité qui reflètent le génie de Gautier conteur. Celui-ci se plaît à rattacher un édifice à une histoire et fait, lui-même, cet aveu délibéré : « Moi qui ne suis qu'un poète, j'admets volontiers la légende qui met une pensée et un souvenir dans un lieu déjà charmant par lui-même. »[303]Le recours à la narrativisation est également perceptible dans les descriptions de Saint-Marc. Prenons à titre d'exemple les récits se rapportant à la légende des deux petites lumières qui brillent au flanc de Saint Marc. Dans le chapitre IX, le génie de Gautier conteur prend le pas et la description architecturale tourne en récit passionnant expliquant la présence de cet élément architectural. Gautier prend soin de raconter les deux légendes. Ce faisant, il fait du détail architectural un prétexte qui assure le transfert d'un temps et d'un espace réels à un univers imaginaire.

---

[301] - Th. Gautier, *Constantinople*, op. cit., p. 214.
[302] - Ibid., p. 214.
[303] - Ibid., p. 53.

Pour Alain Guyot, la récurrence de la narrativisation peut être interprétée comme une manière d' « individualiser l'originalité du lieu qu'il visite » ;[304] elle « peut être destiné(e) à transformer *l'ekphrasis* – au sens traditionnel de description d'œuvre d'art en scène de genre à la manière de celles (une messe, le baptême d'un nouveau-né) qui concluent le chapitre IX »[305] d'*Italia.* Au récit des légendes qui accompagnent les descriptions architecturales s'ajoutent les récits cosmogoniques. Souvenirs livresques, réminiscences picturales et imagination débordante stimulent la verve descriptive du voyageur et attisent son désir de céder à la tentation des mots.

En décrivant la voûte de l'atrium arrondie en coupoles de Saint-Marc, Gautier donne à lire les légendes bibliques qui retracent toute l'histoire de l'*Ancien Testament*. Dessins et mosaïques transforment l'architecture de Saint-Marc en livre ouvert que nous feuilletons, page par page, ou plutôt muraille par muraille et voûte par voûte, afin d'y voir se dérouler « les Sept jours de la création, d'après le récit de la *Genèse*, distribués en compartiments concentriques »,[306] le récit du mythe originel, le fratricide commis par Caïn, le déluge de Noé, etc.

> « C'est bien un monde qui se débrouille du chaos, [écrit Gautier], L'Arbre de la science du bien et du mal, la Tentation, la Chute, le Renvoi du paradis terrestre, complètent ce cycle cosmogonique et primitif, cette période quasi-divine de l'humanité ». [307]

Cette exploitation du monument comme « fond de pierre » pour une véritable cosmogonie se retrouve également dans la description que fait Gautier du Panthéon de Paris.

Quoiqu'il juge médiocre l'architecture du Panthéon et qu'il n'hésite pas à qualifier l'œuvre de Soufflot de « biscuit de Savoie mal réussi »,[308] et quoiqu'il déprécie le fronton du Panthéon, fronton « grotesque » réalisé par un David en mal d'inspiration, il semble moins intransigeant envers les travaux de Paul Chenavard, entrepris quelques années plus tard. Il va jusqu'à louer le génie et l'érudition de ce peintre chargé de la décoration du Panthéon :

---

[304] - Alain Guyot, « Gautier et les " chercheurs de camps de César " : les contraintes de l'information dans les chroniques de voyage » in *BSTG* n° 30, 2008, p. 175.
[305] - Ibid., p. 174.
[306] - Th. Gautier, *Italia*, op. cit., p. 139.
[307] - Ibid., pp. 139-140.
[308] -Th. Gautier in *Paris et les Parisiens*, op. cit., p.70, cité par Martine Lavaud, in *Théophile Gautier, Militant du Romantisme*, p. 274.

> « Chenavard, imbu des idées panthéistes, fait de l'église de la naïve patronne de Paris le temple du génie humain ; il écrit sur ces vastes murailles l'histoire synthétique de ce grand être collectif, multiple, ondoyant, ubiquiste, éternel, composé de tous les hommes de tous les temps. »[309]

Se souciant tant de la forme que de l'idée qui l'habite, Chenavard a réussi à donner sens à « cette forme creuse » et à faire du Panthéon un monument chargé d'histoire, évoquant, de manière plastique, les différents moments de l'évolution humaine. De la théocratie à l' « époque guerrière », « du commencement du monde au cycle héroïque »,[310] l'artiste a cherché à réaliser l'unité dans la diversité. Mais ce que Gautier apprécie le plus, chez Chenavard, c'est l'« impartialité philosophique » dont il fait preuve dans la réalisation de ce projet gigantesque.

Refusant de se prononcer en faveur d'un système politique précis ou de se ranger sous la bannière d'une religion aux dépens de l'autre, le peintre se fixe pour objectif de défendre, en toute liberté, son idéal du beau et d'« écrire sa pensée avec le crayon, comme le poète le fait avec la phrase ».[311] Grâce à la perfection de l'exécution, architecture, peinture et écriture se fondent pour exprimer cet idéal.

D'ailleurs, Gautier ne cache pas sa fascination devant la richesse et la complétude d'une telle réalisation artistique. Il ne se lasse pas de vanter les qualités des peintures murales du Panthéon :

> « Par ce monument fait avec les symboles de tous les cultes fondus ensemble, Chenavard a voulu marquer que toutes les religions n'étaient que des formes diverses de la même idée, et que, vues d'une certaine hauteur, ces formes devaient être indifférentes : c'est le Verbe, le grand Pan que l'humanité adore sous une multitude de pseudonymes : tous les noms des divinités sont les épithètes de la litanie de ce Dieu unique, général, éternel ; le Verbe nageant dans la lumière, c'est-à-dire l'intelligence suprême et régulatrice dont chaque être animé contient une parcelle et que l'homme seul porte avec conscience dans son cœur et dans sa tête». [312]

L'affirmation de l'unité dans la diversité, la fusion du « monument » et du « Verbe », de l'image plastique et de l'écriture débouchent sur un constat : la suprématie du signe, du langage dans la représentation architecturale.

---

[309] - Th. Gautier, *Le Panthéon*, Chap. I, « Peintures murales », texte publié sur le site http:// www.geographis,ch/~ podouphis/Panthéon-1. hm
[310] - Ibid.
[311] - Ibid.
[312] - Ibid, *Le Panthéon V.*

Rêveur, conteur, voyageur ou chroniqueur, Gautier est surtout un ciseleur des mots, un artisan du langage. Accordant de l'intérêt au principe d'analogie, multipliant les jeux de rapprochement et d'assimilation, il fait de la description architecturale non pas la représentation d'une réalité référentielle mais plutôt le lieu de création d'une réalité langagière.

2-4- Gautier ciseleur : « Analogie et architecture dans les récits de voyage de Théophile Gautier »[313]

« L'écriture analogique procède moins de la rhétorique ou de la copie que de la vision ».[314] Qu'il s'agisse de métaphore ou de comparaison, la vision analogique néglige les réalités objectives au profit des impressions ; elle relève plus de l'invention que de l'imitation. Pour Alain Guyot, la « verve analogique » de Gautier-voyageur est une manifestation de son activité onirique ; elle marque le désir de supplanter le réel et de libérer l'imagination :

> « En bon romantique, il (Gautier) perçoit dans le processus analogique un mouvement involontaire de l'esprit associant, sous le coup d'une impression ou d'une illusion sensorielle, deux réalités a priori sans relation, mais dont le rapprochement ouvre l'imagination à une autre dimension : celle de la continuité, de l'unité fondamentale de l'univers. »[315]

Etablir des parallèles entre un paysage et un édifice, entre un élément naturel et un motif architectural, devient un procédé récurrent dans la description de Gautier. Dans *Tableaux de Siège,* Gautier, traversant la ville en locomotive, recourt à une analogie architecturale pour décrire un ciel nuageux :

> « Des bancs de nuages effondrés, croulants, semblables aux décombres d'une ville cyclopéenne en ruines, laissaient filtrer entre leurs blocs disjoints des jets de lumière livide qu'avaient parfois le souffle de la tempête. C'était beau et grandiose comme les gravures bibliques de Ninive ou de Babylone de l'Anglais Martynn. »[316]

L'illusion d'optique donne lieu à deux comparaisons. La première rapproche nature et architecture et compare les « bancs de nuages » aux « décombres d'une ville cyclopéenne en ruines ». Les épithètes « effondrés, croulants » généralement associés au bâti et employés dans ce cas pour qualifier un élément naturel ont un effet d'annonce et permettent à l'image architecturale de bien s'installer.

---

[313] - Le titre est emprunté à Alain Guyot, auteur de l'article « Le complexe de Dinocrate. Analogie et architecture dans les récits de voyage de Théophile Gautier. » in *Revista di Letterature moderne e comparate,* vol. LY. Fasc.1, 2007.
[314] - Ibid., p. 3.
[315] - Ibid., p. 4.
[316] - Th. Gautier, *Tableaux de siège,* op. cit., p.75.

La seconde comparaison se charge d'une signification autre : d'une part, elle assure un déplacement dans le temps et dans l'espace puisqu'elle nous transporte vers un temps mythique, celui des légendes bibliques de « Ninive ou de Babylone » ; d'autre part, elle double l'analogie architecturale d'une référence artistique en établissant le rapprochement avec les gravures de John Martynn. Par le biais de la vision analogique, les frontières séparant le naturel et l'architectural s'estompent et l'on voit émerger, grâce à la description, un espace imaginaire.

Gautier use du même procédé et de la même comparaison dans le chapitre consacré à l'art pendant le siège. Sauf que dans ce cas, ce n'est pas le spectacle de la nature qui déclenche la vision analogique, mais c'est plutôt un tableau de Gustave Doré représentant la ville assiégée :

> « La ville énorme, baignée de fumée, piquée de points lumineux, ébauchant dans l'ombre ses monuments comme des promontoires ou des écueils au-dessus de son océan de maisons, prend une apparence apocalyptique et formidable : on dirait une de ces Ninives ou de ces Babylones que le prophète entrevoit en rêve, et sur lesquelles plane le nuage noir des cataclysmes. […]
>
> L'histoire pourrait aller puiser des renseignements dans ses cartons en grisailles, à la fois si exacts et si colorés, qui ont la précision d'un plan géométrique et l'effet grandiose d'une gravure noire à la manière de Martynn». [317]

La description part d'une transposition d'art et constitue, donc, une représentation au second degré, mais, là aussi, la comparaison est fortement suggestive et permet d'accéder à l'imaginaire gautiéresque. En fait, si Gautier inverse les termes de la construction analogique en assimilant le cadre urbain et architectural à un élément de la nature, l'effet produit reste quasiment le même : impression solennelle et grandiose, décor apocalyptique dont témoigne l'allusion, encore une fois, aux œuvres de Martynn et aux cités légendaires de Ninive et de Babylone.

Dans *Voyage en Espagne*, la contemplation de la beauté des sites naturels, du haut de la montagne Mulhacen, le point le plus élevé de la Sierra-Nevada, aiguillonne le pouvoir imaginatif du voyageur. Le paysage naturel se transforme, sous la plume du poète, en espace architectural, et la cité mythique de Babel surgit au cœur des montagnes de l'Espagne :

[317] - Ibid., pp. 218-219- 223.

> « Rien ne donne l'idée d'un chaos, d'un univers encore aux mains du Créateur, comme une chaîne de montagnes vue de haut. On dirait qu'un peuple de titans a tenté de bâtir là une de ces tours d'énormités, une de ces prodigieuses *Lylacqs* qui alarment Dieu ; qu'ils en ont entassé les matériaux, commencé les terrasses gigantesques, et qu'un souffle inconnu a renversé et agité comme une tempête leurs ébauches de temples et de palais. On se croirait au milieu des décombres d'une Babylone antédiluvienne, dans les ruines d'une ville préadamite… »[318]

Le recours aux expressions : « on dirait », « on se croirait » nous place d'emblée dans la vision analogique. De comparant en comparant, la description assure le glissement de la réalité objective vers l'univers imaginaire de l'écrivain et se hisse vers l'image archétypale de Babel. Par ailleurs, l'emploi des termes : bâtir, tours, palais, temples, terrasses, matériaux,…donne lieu à une architecture symbolique qui révèle le génie de l'écrivain-architecte et fait montre de son pouvoir de démiurge.

Le même processus peut être repéré en décrivant le chemin qui sépare le village de Sainte-Marie-des-Neiges de la ville de Madrid. Les montagnes rocheuses se métamorphosent, par la métaphorisation, en ruines d'une ville cyclopéenne où se dressent des « silhouettes de Babels fantastiques » et des formes architecturales excentriques. Cette association du paysage montagnard à une architecture gigantesque revient, comme un leitmotiv, dans les descriptions des Alpes.

D'ailleurs, Gautier, lui-même, affirme le pouvoir de la montagne d'enclencher la rêverie poétique. Il écrit en ce sens : « Les montagnes ont cela de beau qu'elles semblent mêler à la terre l'azur du ciel et mettre comme un fond de rêve à la réalité des premiers plans. »[319] Ce « fond de rêve » puise sa richesse dans la pensée analogique : la contemplation admirative des sommets alpins, le caractère exceptionnel d'un élément naturel trouvent dans l'image architecturale le moyen de rendre hommage au grand architecte qu'est la nature. Les exemples dans *Tableaux de montagnes* sont d'une grande éloquence. Nous pouvons lire dans la description de la montagne de Balme et de sa grotte :

> « Un peu plus loin, des stratifications figurent d'une façon très régulière, dans l'immense muraille de la montagne, le chambranle, les pieds droits et les vantaux d'une porte qui s'ouvrirait sur l'abîme. On dirait l'œuvre de la main humaine, et, ce porche d'architecture naturelle, si bizarrement pratiqué au-dessus du gouffre, fait involontairement penser, dans un recul prodigieux du passé, au château aérien de quelque famille de titans troglodytes. Cet essai d'architecture n'est pas le seul, et plusieurs arrangements fortuits de rochers semblent dus à une volonté mystérieuse plus intelligente que le hasard ».[320]

---

[318] - Th. Gautier, *Voyage en Espagne*, op. cit., p. 291.
[319] - Th. Gautier, *Les Vacances du lundi, Tableaux de montagnes*, Editions Champ Vallon, 1994, p. 57.
[320] - Ibid., p. 61.

Dans la description du glacier des Bossons, les parois des rochers sont comparés aux « parois d'un palais de fée » et l'énumération des éléments architecturaux file l'image d'une nature construction :

> « On ne se lasserait pas d'admirer ce prodigieux entassement de pyramides, d'aiguilles, de clochetons, de tours, de pylônes, de flèches, de prismes qui semblent les rêves cristallisés de l'hiver. »[321]

Mais, par cette analogie, Gautier ne fait pas figure de pionnier ; il semble se conformer davantage à l'esthétique et à l'imagerie romantiques et s'inspirer des récits de Victor Hugo, récits qu'il a probablement lus. En effet, dans *Fragment d'un voyage aux Alpes*, Hugo donne la description suivante du glacier des Bossons :

> « On dirait une ville d'obélisques, de cippes, de colonnes, de pyramides, une cité de temples et de sépulcres, un palais bâti par des fées pour des âmes et des esprits (…)
> Au-delà du glacier des Bossons, vis-à-vis le prieuré de Chamonix, s'arrondit la croupe boisée de Montanvert ; et plus haut, sur le même plan, apparaissent les deux pics des Pèlerins et des Charmoz, qui ont l'aspect de ces magnifiques cathédrales du moyen âge, toutes chargées de tours et de tourelles, de lanternes, d'aiguilles, de flèches, de clochers et de clochetons, et entre lesquels le glacier des Pèlerins répand ses ondulations, pareilles à des boucles de cheveux blancs sur la tête grise du mont. »[322]

Comme Hugo, Gautier sollicite l'image architecturale à la contemplation du glacier ; comme Hugo, il recourt à la comparaison entre ce cadre naturel et une architecture de fées. La résonance romantique, et plus particulièrement hugolienne, se donne à lire dans d'autres exemples, notamment dans le rapprochement que Gautier établit entre la nature des Alpes et une architecture gothique :

> Un effet d'une beauté fantastique nous attendait à quelque distance de la cascade. Une forteresse gothique aux remparts flanqués de hautes tours dont le pied s'engageait dans le roc, se dressait comme un burg colossal. On voit dans les montagnes comme dans les nuages à peu près ce qu'on veut, et sans être un plat courtisan comme Polonius, on peut répondre au prince de Danemark : « Monseigneur, c'est une baleine » ; ou bien : « Monseigneur, c'est un chameau. » Mais ici l'imagination et la complaisance n'avaient que faire. Le soleil éclairait en plein la rondeur des tours, les escarpements des murailles, les dentelures des moucharabys, les baies des barbacanes. Tout cela était net comme un dessin de Viollet-le-Duc lorsqu'il représente quelque château fortifié du moyen âge. La dimension seule de cette bastille gigantesque pouvait nous avertir qu'on n'avait pas devant les yeux un ouvrage de la main humaine. Les plus fiers donjons n'eussent pas atteint la première assise. »[323]

---

[321] - Ibid., p. 87.
[322] - Victor Hugo, *Fragment d'un voyage aux Alpes*, tome II, p.563, cité par Chantal Brière, in *Victor Hugo et le roman architectural*, op. cit., p. 423.
[323] - Th. Gautier, *Les Vacances du lundi* …op. cit., pp. 63-64.

Est-ce à dire que Gautier se contente de décrire à l'ombre du grand maître et que son génie se réduit à ses pouvoirs d'imitateur ? Certainement non. Quoique la pensée analogique des Romantiques ait marqué l'homme au gilet rouge, les descriptions architecturales de Gautier semblent obéir à une lecture tout à fait personnelle de la réalité extérieure. L'analogie montagne-forteresse, s'effectuant sous le régime fantastique, donne à voir un monde onirique, né de la vision hallucinée de l'esthète et de son imagination créative.

En effet, le monde lui-même est, désormais, perçu par le regard visionnaire de Gautier comme une architecture ; et le paysage naturel devient une œuvre de production dont l'auteur est un bâtisseur au pouvoir absolu, un architecte mystérieux dont le génie dépasse toute réalisation humaine, serait-elle celle d'un Viollet-le-Duc. Au moyen de la métaphore architecturale, l'écriture analogique érige la cathédrale gothique dans sa grandeur et son caractère imposant. En conjuguant les éléments naturels et les monuments architecturaux, en juxtaposant les roches du monde minéral et la pierre travaillée par l'homme, l'écriture gautiéresque construit un nouvel espace architectural.

Contrairement aux multiples théories qui se sont efforcées d'établir le caractère mimétique de l'architecture et qui ont ramené les édifices bâtis par l'homme à une imitation du modèle naturel ou à une re-production d'un ordre cosmologique, Gautier, lui, inverse la tendance. Pour lui, ce n'est plus le monde qui sert de modèle à l'architecture comme l'affirmaient les écrits des anciens[324] ; mais c'est la nature qui, vue à travers l'imagination du poète voyageur, semble obéir à une organisation architecturée.

---

[324] - Si Vitruve et Alberti ouvrent la voie à la tradition analogique qui voit dans l'édifice une imitation de la configuration naturelle, les théories du XVIIe siècle et du siècle des Lumières posent autrement la question de l'imitation et déplacent la notion de mimésis vers celle de production. Quatremère de Quincy explique en ces termes le rapport paradoxal qui s'établit entre nature et architecture : « La nature, en effet, ne lui (l'art architectural) donne à reproduire, sous l'enveloppe de sa matière, que des analogies et des rapports intellectuels. Cet art imite moins son modèle dans ce qu'il a de matériel, que dans ce qu'il a d'abstrait. Il ne va point à sa suite, il se met à côté. Il ne fait point ce qu'il voit, mais comme il voit faire. Ce n'est point aux effets qu'il s'attache, mais à la cause qui les produit. » cité par Daniel Payot in *Le philosophe et l'architecte »* p. 80. L'imitation, explique Payot, n'est pas donc la répétition de ce que la nature est. Il s'agit plus de « faire ce qu'elle fait, (de) produire parallèlement à sa création » (Daniel Payot, *Le philosophe et l'architecte*, op. cit., p. 80)

Cette représentation analogique d'une nature-architecture peut être lue sous des angles différents. D'une part, aux dires de Gautier lui-même, l'analogie entre la nature et l'architecture traduit l'aporie dans la représentation du spectacle naturel et la difficulté à « rendre la nature ». « Si l'art a son vocabulaire, avoue Gautier, la nature, au point de vue pittoresque, n'a pas encore le sien. »[325] Le faire constructeur de la nature se concrétise, donc, par un emploi intense du langage architectural et par un recours massif à la métaphore filée d'une nature-monument. D'autre part, l'insistance sur le caractère colossal de ces constructions naturelles cache, si l'on se fie à l'analyse d'Alain Guyot, le véritable projet qui anime Gautier, celui « de produire en littérature un chef d'œuvre susceptible d'égaler les monuments naturels ou humains qu'il a eus sous les yeux et, par ses qualités plastiques, de défier à son tour le temps. »[326]

La vision analogique de Gautier prend, dès lors, une signification qui va au-delà de la rhétorique. Etant tout à la fois présence visible et lisible, nature et architecture éveillent, chez le voyageur, sa verve descriptive et lui fournissent le matériau nécessaire à l'édification de l'œuvre écrite. Que ce soit devant les réalisations architecturales ou devant les constructions naturelles, Gautier se constitue, d'abord, en spectateur, puis en lecteur de ces livres monuments que sont la nature et l'architecture ; mais, il mobilise surtout son pouvoir d'interprétation et de création et participe à la construction du livre-monument. Au terme de cette étude des analogies qui se tissent entre la nature et l'architecture, une dernière comparaison retient notre attention, celle établie par Alain Guyot entre l'écrivain et l'architecte, et plus précisément entre Gautier et Dinocrate :

> « Serait-il hasardeux, écrit Guyot, de voir en lui un disciple de ce Dinocrate, jeune-apprenti-architecte au temps d'Alexandre le Grand, qui voulut séduire le conquérant de l'univers en lui proposant de sculpter une montagne à son effigie et d'y construire une ville » ?[327]

Architecte, peintre, esthète, poète, Gautier est tout à la fois. A travers sa relation de voyage, il surcharge ses récits de références architecturales, multiplie les descriptions et les transpositions d'art. Mais ce faisant, il nous propose de découvrir le vrai talent de Gautier.

---

[325] - Th. Gautier, *Vacances du lundi*, op. cit., p. 149.
[326]- Alain Guyot, « Le complexe de Dinocrate. Analogie et architecture dans les récits de voyage de Théophile Gautier », op. cit., p. 13.
[327] - Ibid., p.14

Longtemps considéré comme un auteur objectif, un daguerréotypeur dont le génie se limite à reproduire avec exactitude le réel observé, Gautier est surtout un créateur qui fait du langage son unique moyen de transmettre une idée, une impression ou une vision. Il est un bâtisseur qui, en donnant à lire son aventure parmi les formes architecturales, construit sa propre bâtisse, son édifice textuel.

Conclusion

Il appert que la prééminence de l'architecture dans les récits de voyage de Gautier transforme le texte gautiéresque en une « tournée artistique » grâce à laquelle nous avons découvert la richesse exceptionnelle des édifices architecturaux, la diversité des formes et la profusion prodigieuse des objets. Les récits se présentent, donc, comme une déclinaison paradigmatique de lieux publics ou privés, de monuments religieux ou historiques, mais aussi de tableaux, d'œuvres d'art, etc. L'itinéraire du voyageur écrivain semble être le plus souvent le seul trait d'union entre ces différents éléments, « le fil d'Ariane » qui nous guide dans notre exploration.

Nonobstant, l'expérience de Gautier ne se limite pas à celle d'un voyageur qui prend soin de reproduire fidèlement ce qui est vu ; elle représente, surtout, l'aventure d'un esthète passionné de peinture, de sculpture et d'architecture. Observant le réel à travers le prisme de la subjectivité, le soumettant à sa sensibilité poétique et picturale, l'écrivain embellit la réalité et la magnifie. Il attribue à la description architecturale des fonctions qui dépassent le cadre de la représentation mimétique. Ainsi, le développement descriptif devient le lieu d'une transposition artistique qui néglige l'approche référentielle au profit d'une représentation picturale. Le précepte *ut pictura poesis* devient un principe pour Gautier qui écrit dans *Caprices et* zigzags :

> « Je ne sais si l'habitude de voir des tableaux m'a faussé l'esprit et le jugement, mais j'ai éprouvé assez souvent une sensation singulière en face de la réalité ; le paysage véritable m'a paru peint et n'être après tout, qu'une imitation maladroite de Cabat et de Ruysdael ».[328]

Plus encore, la relation de voyage offre à Gautier l'opportunité de vivre une expérience très intense, celle dans et par les mots. L'écriture se fait, désormais, création : création d'un espace imaginaire qui répond aux aspirations et aux exigences de l'esthète, mais aussi création d'une réalité langagière qui transforme le visible en lisible.

[328] - Th. Gautier, *Caprices et zigzags*, op. cit., p. 6.

Chapitre 3 :

Gautier, architecte de poèmes

Introduction

« Il cisèle un camée, il caresse un émail ;
Vous croyez qu'il écrit ? Il peint, il sculpte, il grave.
Pour vaincre sa pensée, il ne sait pas d'entrave
A toute strophe ailée, il jette son tramail ».[329]

Poète peintre et graveur, maître « magicien aux doigts ensorceleurs »,[330] Gautier est souvent nommé le « ciseleur d'*Emaux et Camées* ». Ce poète dont le génie est reconnu aussi bien par ses contemporains que par ses successeurs a laissé une œuvre poétique très riche. Dans *Le Tombeau de Gautier*, écrivains et poètes lui rendent hommage et chantent le dévouement de cet adepte de la religion du Beau à l'Art sous toutes ses formes. Pour Hugo, Gautier est « un fils de la Grèce antique et de la jeune France » ; [331]il est une figure prométhéenne qui détient le secret du feu sacré et qui a fait du mot une flamme féconde et rayonnante, une source de lumière ayant le pouvoir de dissiper l'obscurité. Hugo chante ainsi la perte de son ami :

« Mage à Thèbes, druide au pied du noir menhir,
Flamine au bord du Tibre, et brahme au bord du Gange ?
Mettant sur l'arc du dieu la flèche de l'archange,
D'Achille et de Roland hantant les deux chevets,
Forgeur mystérieux et puissant, tu savais
Tordre tous les rayons dans une seule flamme ».[332]

José-Maria Heredia voit en lui un bâtisseur qui a réussi à construire un véritable monument, c'est un sculpteur qui, grâce à son talent, a pu échapper à sa condition humaine pour accéder à l'éternité. Heredia célèbre la mémoire de Gautier en ces termes :

« Sans craindre que jamais elle soit abattue,
Dans un marbre ignoré, dans un divin métal,
Le Poëte a sculpté lui-même sa statue
Il peut rire du temps et de l'homme brutal
L'insulte de la ronce et l'injure de l'herbe
Ne saurait ébranler son ferme piédestal

Car ses mains ont dressé le monument superbe
A l'abri de la foudre, à l'abri du canon ;
Il l'a taillé dans l'or harmonieux du Verbe. »[333]

---

[329]- Arsène Houssaye, octobre 1871, extrait d'un poème publié dans le recueil *Le Tombeau de Gautier*, Edition publiée sous la direction de François Brunet, Honoré Champion, Paris, 2001, p. 121.
[330] - Expression empruntée à Félix Frank, in *Le Tombeau de Gautier*, op.cit., p. 107.
[331] - Victor Hugo, « A Théophile Gautier », in *Le Tombeau de Gautier*, op.cit., p. 49.
[332] - Ibid.
[333] - José-Maria Heredia, « Monument », in *Le Tombeau de Gautier*, op. cit., p. 117.

Forgeur, bâtisseur, graveur, ciseleur ou sculpteur, tous ces attributs ont un point commun : ils présentent Gautier comme un artisan qui a l'art de manier une matière brute et de la modeler en fonction de ses aspirations et de ses goûts.

1- Affinités poésie-architecture

Dans le mélange des inspirations et des arts, la poésie acquiert un statut particulier. Tout d'abord, un poème se fonde sur un langage musical. La poésie n'est pas uniquement ciselure ou gravure, elle est aussi rythme et esthétique sonore, ce qui implique nécessairement un rapprochement entre les deux muses sœurs : la musique et la poésie. Un poème nécessite, en outre, une recherche formelle et exige un travail sur les multiples combinaisons possibles. Perçue sous cet angle, la poésie est à rapprocher tant de la musique que de l'architecture. L'architecte est, écrit Philippe Hamon, « celui qui exerce une compétence à manipuler objets sémiotiques et schèmes mentaux »,[334] il est celui veille à l'harmonie d'une construction en tenant compte de sa configuration, de sa disposition dans l'espace, de la relation entre le haut et le bas, entre le fragment et la totalité.

Il en est de même pour le poète. La construction d'un poème exige que l'on accorde de l'importance à ce que Ph. Hamon appelle « la mise en espace »[335] du poème en établissant un rapport entre l'aspect métrique et l'aspect rythmique, entre la partie et le tout, entre le début et la fin. Cette « harmonie compositionnelle » justifie également le rapprochement qu'établit Pierre Boudon entre musique et architecture.

> « Ce qui est essentiel, explique Boudon, c'est la notion de trame rythmique comme ensemble de rapports proportionnels qui scandent des espaces, les mettent en relation les uns avec les autres selon une certaine échelle dont le dispositif de référence serait projetativement les rapports entre plan, coupe et élévation, cellule architecturale dont le substrat morphologique est fait de murs, de colonnes, d'étagements, de portiques comme en musique il s'agit d'un jeu d'intervalles et de coïncidences, ici optiques, là sonores. »[336]

Poète, musicien et architecte sont, tous les trois, des créateurs compositeurs, mais, chacun à sa manière, propose des arrangements, excelle dans l'art de la modulation et exécute sa partition pour produire finalement une œuvre de composition.

---

[334]- Philippe Hamon, Préface de l'ouvrage « *Le paradigme de l'architecture* » de Pierre Boudon, Collection L'univers du discours, Editions Balzac, 1992, p. 11.
[335] - Ibid., p.14.
[336] - Pierre Boudon, *Le paradigme de l'architecture*, op. cit., p.109.

D'ailleurs, bien avant Valéry, Gautier est sensible aux affinités entre la poésie, la musique et l'architecture. N'est-il pas celui qui anime l'église de Saint-Isaâc d'un rythme musical en la considérant comme une « symphonie de marbre, de granit, de bronze et d'or »[337] ? N'est-il pas celui qui, alliant poésie, peinture et musique, écrit ces vers dans sa « *Symphonie en blanc majeur* » :

> « De leur col blanc courbant les lignes
> On voit dans les contes du Nord,
> Sur le vieux Rhin, des femmes cygnes
> Nager en chantant près du bord,
>
> Ou suspendant à quelque branche
> Le plumage qui les revêt,
> Faire luire leur peau plus blanche
> Que la neige de leur duvet »[338]?

Dans ce chapitre, nous nous pencherons sur l'étude du « monument poétique » de Gautier et nous essayerons de savoir quelles idées y habitent et de quelle manière ces idées, sous couvert d'extériorité, expriment la vie intérieure du poète. Notre attention portera particulièrement sur la représentation de l'architecture dans cette poésie. Sans avoir la prétention de recenser toutes les références architecturales, - ô combien nombreuses ! - nous avons délimité notre champ d'étude aux poèmes, qui sont, à nos yeux, les plus représentatifs.

Le lexique architectural parcourt l'œuvre poétique de Gautier et les constructions architecturales abondent : château somptueux ou modeste, mansarde, cathédrale gothique ou temple oriental, grenier, balcon, portail,… tous ces éléments prennent des significations diverses. L'élément architectural renvoie tantôt au monde de la référence comme c'est le cas de *« L'Escurial* », du « *Laurier du Généralife* »; tantôt à un univers fantastique comme en témoigne « *Inès de Las Sierras, A la Petra Camara »*. Dans d'autres poèmes tels que « *Affinités secrètes*. *Madrigal panthéiste* », « *Nostalgies d'obélisques* » ou *« La mansarde* », l'écriture semble osciller entre réel et imaginaire, entre « signe » et « symbole ».

---

[337] - Th. Gautier, *Voyage en Russie*, op. cit., p. 200.
[338] - Th. Gautier, « *Symphonie en blanc majeur »* in *Emaux et Camées*, Editions Gallimard, 1981, p. 42.

Quant aux poèmes à l'instar du « *Château du souvenir* », et « *Après le feuilleton* » dans *Emaux et Camées* ou « *Portail* » et « *Le Sommet de la tour* » dans *La Comédie de la Mort*, ils exploitent le vocabulaire architectural comme matière première pour ériger le monument poétique de Gautier. Ils créent des rapprochements, établissent des analogies et instaurent un échange entre l'architectural et le scriptural. Par quels édifices, « le poète architecte »[339]donne-t-il, alors, forme à cette œuvre-monument ? De quelle manière la représentation architecturale contribue-t-elle à la construction d'une architecture verbale ?

2- « De la relation de voyage au poème »

> « Oui, l'œuvre sort plus belle
> D'une forme au travail
> Rebelle
> Vers, marbre, onyx, émail. »[340]

Avant de passer en revue les éléments architecturaux qui traversent la poésie de Gautier et d'en étudier la symbolique profonde, il est nécessaire, au départ, d'interroger l'œuvre gautiéresque afin de déterminer la conception que se fait Théophile Gautier de la poésie, de l'expérience de la création et de dégager les affinités entre le poète compositeur et l'architecte bâtisseur. Pour ce faire, nous avons consulté aussi bien la prose que la poésie de Gautier. Dans *Les Grotesques*, Gautier écrit :

> « La poésie est une chose de tempérament, on naît poète comme on naît brun ou blond, et c'est une grande erreur de croire que, par la réflexion, l'étude, le travail, on puisse arriver à faire de bons vers. Tout l'esprit, toute la science, tout le style du monde réunis ne vous mettront pas en état d'accoucher d'un quatrain passable. »[341]

Ces propos laissent entendre que le poète est un être doué et que la poésie est davantage le fruit de l'inspiration. Pourtant, dans le même texte, Gautier n'hésite pas à se contredire en présentant le poète comme « un ouvrier »[342] qui se livre à la tâche. Sans nier le talent dans la réussite d'un poète, Gautier privilégie l'effort aux dépens du don.

---

[339] - Slaheddine Chaouachi parle du « poète architecte » dans une communication intitulée « Le poète dans la cité : le cas d'Arthur Rimbaud » et proposée dans un colloque organisé à Tunis à l'occasion du 150ème anniversaire de Rimbaud.
[340] - Th. Gautier, « *L'Art* » in *Emaux et Camées*, Editions Gallimard, 1981, p. 148.
[341] - Th. Gautier, *Les Grotesques*, Bassac Plein Chant Imprimeur-Editeur, 1993, p. 266.
[342] - Dans *Les Grotesques*, Gautier écrit : Un poëte, quoi qu'en dise, est un ouvrier ; il ne faut pas qu'il ait plus d'intelligence qu'un ouvrier.» ibid., p. 266.

Dans son poème « L'Art », il met en avant le travail dans l'expérience de la création poétique. En fait, dès la première strophe, un constat s'impose : quelle que soit la forme artistique, une œuvre implique l'exercice d'un effort susceptible de donner forme à ce qui est informe. Un poème n'est, donc, pas le fruit d'une inspiration, encore moins d'une muse ; il résulte d'une recherche formelle qui exige l'effort et bannit la facilité. C'est, avant tout, un travail de construction et d'édification fait par un poète-artisan.

En ce sens, le poète fait figure de graveur, ou de sculpteur et le surnom de « ciseleur d'*Emaux et Camées »* trouve amplement sa justification. N'est-il pas celui qui dit :

> « Mais les vers souverains
> Demeurent
> Plus forts que les airains.
>
> Sculpte, lime cisèle ;
> Que ton rêve flottant
> Se scelle
> Dans le bloc résistant ! »[343]

Le rapprochement du mot et de la matière donne une substance à ce qui en est, en réalité, dépourvu. Comparé tantôt à « l'argile que pétrit le pouce »,[344] tantôt au marbre ou au bronze, le verbe acquiert de nouvelles qualités : l'abstrait se concrétise et la parole poétique est investie de pouvoirs au moyen desquels elle vainc la temporalité pour s'inscrire dans l'éternité. D'ailleurs, dans la « Préface » d'*Emaux et Camées*, écrire et faire ne font qu'un :

> « Pendant les guerres de l'empire,
> Goethe, au bruit du canon brutal,
> Fit le *Divan occidental,*
> Fraîche oasis où l'art respire. (…)
>
> Sans prendre garde à l'ouragan
> Qui fouettait mes vitres fermées,
> Moi, j'ai fait *Emaux et Camées* »[345]

L'emploi à deux reprises du verbe « faire » laisse entendre que Gautier, tout comme Goethe, conçoit la création poétique comme une forme d'action ou plutôt comme une fabrication. C'est un travail accaparant qui soustrait le sujet à tout engagement politique, idéologique et historique pour lui permettre de développer son idéal esthétique.

---

[343] - Th. Gautier, « *L'Art »* in *Emaux et Camées*, op. cit. , p. 150.
[344] - Ibid., p. 148.
[345] - Ibid., p. 25.

Préférant tourner le dos à son époque et ne pas « prendre garde à l'ouragan », Gautier se réfugie dans la poésie pour échapper aux vicissitudes de l'histoire et ce faisant, il affiche le refus de prendre part aux troubles politiques qui déchiraient la société du dix-neuvième. La création poétique, ne se souciant guère ni du social ni du politique, est tournée vers un monde intérieur ; elle s'épanouit dans une architecture aux « vitres fermées ». En témoigne le choix des thèmes dans la poésie de Gautier : rêve exotique ou récit mythique, souvenir de voyage ou réminiscence livresque, sérénade, madrigal, transposition d'art,…ce qui compte le plus, c'est ce regard neuf que porte le poète sur ce qui existe déjà, c'est le mode de représentation qui permet de déterminer la spécificité de l'écriture gautiéresque.

2-1- La représentation architecturale : entre *Le Voyage en Espagne* et *Espanã*

Dans « *Les Sensations Orientales et le Merveilleux dans l'œuvre de Théophile Gautier* », Slaheddine Chaouachi s'est intéressé à la polyphonie dans l'œuvre de Gautier et au « je » satellitaire qui habite le texte gautiéresque en faisant une distinction entre « le moi lyrique », le « moi philosophique » et le « moi critique d'art ». Il a étudié le passage de la relation de voyage à la peinture, et de la relation de voyage à la critique d'art. Il a également analysé la correspondance entre la poésie et la critique d'art en partant de trois poèmes : *Ribeira, deux tableaux de Valdès* et *Zurbaran.* Soulevant la question de la transposition d'art, S. Chaouachi a démontré de quelle manière l'écriture poétique est « investie par l'énonciation esthétique ».[346]

Mais, à ce stade de notre travail, ce qui a davantage retenu notre attention dans la réflexion de Chaouachi, c'est le rapport entre la relation de voyage et le poème. En fait, qu'il s'agisse des premiers poèmes du jeune Théo ou des vers ciselés d'*Emaux et Camées,* la poésie de Gautier est souvent l'écho de son œuvre en prose puisque, dans plusieurs poèmes, on retrouve non seulement les mêmes thèmes déjà présents dans les récits de voyage ou dans son œuvre de fiction mais aussi les mêmes édifices architecturaux. Le meilleur exemple du passage du texte en prose au poème est *Espanã :*

[346]- Slaheddine Chaouachi, *Les Sensations Orientales et le Merveilleux dans l'œuvre de Théophile Gautier,* op. cit., p. 687.

> « (…) le même phénomène, le même aspect évoqué dans la relation de voyage inspire un ou plusieurs poèmes d'*Espanã*. Urrugne a inspiré le poème de l'horloge alors que Burgos a inspiré Sainte Casilda. D'autres régions ont inspiré des cycles entiers : ainsi Madrid est à l'origine de six poèmes. La région de Grenade, elle, a inspiré douze pièces alors que Séville en a inspiré deux seulement. »[347]

Il apparaît, à l'étude de ce recueil, que plusieurs architectures qui ont déjà fait l'objet de descriptions minutieuses dans la relation de voyage ont été reprises en vers comme l'Escurial qui a donné naissance à un poème éponyme. D'ailleurs, le chapitre IX de *Voyage en Espagne* réservé à la description de cet édifice et le poème ont paru, en même temps, dans *La Presse* du 3 septembre 1840. Mais, contrairement au récit de voyage qui consacre tout un chapitre (soit près de quatorze pages) pour décrire la sévérité architecturale de cet édifice, seuls trois sizains assurent la représentation en vers de ce monument austère. Ce qui donne à lire deux modes de représentation différents.

En fait, la relation de voyage ne néglige aucun détail pour rendre compte du caractère sinistre de cette architecture. Tout est mentionné, à commencer par l'aridité et la nudité du cadre naturel dans lequel l'Escurial est implanté, en passant par les éléments architecturaux qui reflètent un goût excessif pour la perfection symétrique et pour la sobriété des lignes, et en terminant par la sensation d'ennui et d'étouffement que fait naître ce « Léviathan d'architecture »[348] pour reprendre les termes de Gautier.

Dans le poème intitulé « *L'Escurial* », l'écriture est plus condensée, plus suggestive : la représentation recourt principalement à la métaphorisation. Chaque strophe constitue une unité syntaxique et développe, en réalité, une image. Dans le premier sizain, l'Escurial, vu de loin, se caractérise par son aspect lourd et massif et sa physionomie difforme ; il est, dans ce cas, assimilé à « un éléphant monstrueux ».[349] Le second sizain fait le rapprochement entre cette architecture espagnole et le monde de l'ancienne Egypte :

> « Jamais vieux Pharaon, au flanc d'un mont d'Egypte,
> Ne fit pour sa momie une plus noire crypte ;
> Jamais sphinx au désert n'a gardé plus d'ennui ;
> La cigogne s'endort au bout des cheminées ;
> Partout l'herbe verdit les cours abandonnées ;
> Moines, prêtres, soldats, courtisans, tout a fui ! »[350]

---

[347] - Ibid., pp. 677- 678.
[348] - Th. Gautier, *Voyage en Espagne*, chapitre XI, Editions Gallimard, 1981, p. 166.
[349] - Th. Gautier, "l'Escurial" in *Espanã*, Editions Gallimard, 1981, p. 474.
[350] - Ibid., p. 474.

A travers un tel rapprochement, Gautier vise à décrire l'absolue laideur de cet édifice. C'est une architecture qui inspire la tristesse et l'horreur, un espace lugubre renvoyant à un monde en perte de sens. Afin d'insister sur l'effet sinistre de L'Escurial, plusieurs procédés sont mis en œuvre. On souligne, en l'occurrence, trois procédés à savoir : l'utilisation d'un lexique renvoyant à un lieu sombre où sévissent l'ennui et la non-vie tel que « vieux », « noire », « ennui », « l'herbe verdit » de moisissures, les« cours abandonnées », l'emploi anaphorique de « Jamais » dans les vers 1 et 3, et le recours à des termes exprimant la généralisation tels que « Partout », « tout ». Dans le dernier sizain, Gautier emploie, de nouveau, la métaphore en assimilant l'Escurial à un « géant assoupi qui rêve d'éternité » :

« Et tout semblerai mort, si du bord des corniches,
Des mains des rois sculptés, des frontons et des niches,
Avec leurs cris charmants et leur folle gaîté,
Il ne s'envolait pas des essaims d'hirondelles,
Qui, pour le réveiller, agacent à coups d'ailes
Le géant assoupi qui rêve d'éternité !... » [351]

Sur le plan typographique, le blanc qui sépare les strophes introduit, *à priori*, une certaine rupture entre les sizains, mais la conjonction de coordination « Et » qui ouvre la dernière strophe annule l'effet de rupture et assure la transition entre les strophes 2 et 3. L'idée de mort surgit encore une fois. Toutefois, l'emploi du conditionnel dans une phrase hypothétique transforme cette mort en non-vie, ou plutôt en assoupissement. En multipliant le jeu d'analogie, la poésie donne une représentation *autre* de l'Escurial, une image qui diffère de celle proposée dans le récit de voyage par l'effet suggestif des figures mises en œuvre : le lieu change de physionomie et se poétise.

Ainsi, tout le poème est construit sur les antinomies vie/mort ; lourdeur/ légèreté ; tristesse/gaieté ; et si les essaims d'hirondelles semblent sauver l'Escurial de sa léthargie et lui donner un souffle de vie, la laideur lépreuse qui y règne reste irrémédiable et irréversible. Par contre, le souvenir de Grenade chasse « les démons de la nuit »[352] qui habitent l'Escurial et donne naissance à une vision féerique pleine de pouvoirs évocateurs et de sensualité :

[351]- Ibid., p. 475.
[352] - L'expression est de Slaheddine Chaouachi.

> « La visite de l'Alhambra est l'exacte réplique de celle de l'Escurial, écrit S. Chaouachi. Les deux visites s'opposent terme à terme. Si la visite de l'Escurial réveille les démons de la nuit, celle de l'Alhambra déclenche l'apparition de la merveille. »[353]

Cette merveille se révèle dans les jardins du Généralife, aux alentours de l'Alhambra. Négligeant la beauté architecturale des bassins et le charme rustique des fresques, Gautier est en admiration devant la richesse exubérante de cette architecture naturelle, « ce feu d'artifice végétal ».[354] Deux textes traduisent l'émerveillement de Gautier devant tant de splendeur. Le premier, figurant dans *Voyage en Espagne*, annonce déjà la genèse du second, autrement dit du poème « *Le laurier du Généralife* ». En effet, on peut lire dans la relation de voyage :

> « Au milieu d'un de ces bassins s'épanouit, comme une immense corbeille, un gigantesque laurier-rose d'un éclat et d'une beauté incomparables. Au moment où je le vis, c'était comme une explosion de fleurs, comme le bouquet d'un feu d'artifice végétal ; une fraîcheur splendide et vigoureuse, presque bruyante, si ce mot peut s'appliquer à des couleurs, à faire paraître blafard le teint de la rose la plus vermeille. Ses belles fleurs jaillissaient avec toute l'ardeur du désir, vers la pure lumière du ciel ; ses nobles feuilles taillées tout exprès par la nature pour couronner la gloire, lavées par la bruine des jets d'eau, étincelant comme des émeraudes au soleil. Jamais rien ne m'a fait éprouver un sentiment plus vif de la beauté que ce laurier-rose du Généralife »[355]

Dans ce tableau édénique, le bâti est négligé au profit du naturel et la figure de l'architecte est incarnée par la nature. Les verbes tels que « tailler », « laver », « couronner », présentent la nature comme un artisan en œuvre.

En outre, la présence de deux champs lexicaux, l'un relatif aux couleurs (rose, vermeille, couleurs, blafard, teint, émeraude), l'autre à la lumière (éclat, explosion, feu d'artifice, jaillir, pure lumière, étincelants) montre que c'est la perception visuelle qui est la plus stimulée : « au moment où je le vis, c'était… ». La vue du laurier déclenche la rêverie poétique et favorise l'émergence d'un univers merveilleux et éblouissant.

Dans le poème « *Le Laurier du Généralife* », l'œil de l'âme transforme le cadre naturel extérieur en une scène amoureuse. Le troisième et le dernier quintil du poème est, en réalité, une déclaration d'amour faite en ces termes :

---

[353] - Slaheddine Chaouachi, *Les sensations orientales et le merveilleux dans l'œuvre de Théophile Gautier*, op. cit., p. 139.
[354] - Th. Gautier, *Voyage en Espagne*, op.cit., p. 292.
[355] - Ibid., p. 292, cité également par S. Chaouachi, in *Les sensations orientales…*, op.cit., pp. 152-153.

« Ce laurier, je l'aimais d'une amour sans pareille ;
Chaque soir, près de lui, j'allais me reposer ;
A l'une de ces fleurs, bouche humide et vermeille,
Je suspendais ma lèvre, et parfois, ô merveille !
J'ai cru sentir la fleur me rendre mon baiser… »[356]

La convocation poétique donne lieu à une représentation sensuelle voire érotique et «les pétales, explique Chaouachi, deviennent lèvres qui scellent d'un doux baiser la bouche du poète. »[357]

« Saint Christophe d'Ecija » ressuscite le souvenir d'« Ecija », la ville moresque, et transpose en vers l'œuvre du sculpteur florentin Torregiani. Dans *Voyage en Espagne* comme dans *Espanã*, Gautier est fasciné par la physionomie pittoresque de la ville et par « le goût baroque » de Saint Christophe. Mais contrairement à la relation de voyage où c'est le voyageur qui donne à lire l'œuvre sculptée, le poème anime la statue de métal doré et lui donne la parole. Quant au poème « Perspective », il dépeint le tableau panoramique de Séville et propose une récriture de l'épisode sur le Guadalquivir, à bord du bateau à vapeur.[358]

Dans le texte en prose comme dans le poème, ce sont les mêmes détails qui attirent l'attention du poète-voyageur tels que l'effet d'optique, la forme géométrique et la configuration des constructions, la cathédrale de Séville avec son expansion tant verticale qu'horizontale, ses clochers. Est-ce à dire que, dans les poèmes tout comme dans les textes en prose, il s'agit du retour du même et que Gautier se plaît à ressasser les mêmes propos ? Certainement non.

Il suffit pour s'en convaincre d'être attentif au jeu de comparaisons et de métaphores. Dans le récit de voyage, le spectacle lointain de Séville est dépeint ainsi :

> « Séville s'affaissait déjà derrière nous ; mais par un magnifique effet d'optique, à mesure que les toits de la ville semblaient rentrer en terre pour se confondre avec les lignes horizontales du lointain, la cathédrale grandissait et prenait des proportions énormes, comme un éléphant debout au milieu d'un troupeau de moutons couchés ; et ce n'est alors que je compris bien toute son immensité. Les plus hauts clochers ne dépassaient pas la nef. Quant à la Giralda, l'éloignement donnait à ses briques roses des teintes d'améthyste et d'aventurine qui ne semblent pas compatibles avec l'architecture dans nos tristes climats du Nord. La statue de la Foi scintillait à la cime comme une abeille d'or sur la pointe d'une grande herbe. Un coude du fleuve déroba bientôt la ville à notre vue. »[359]

---

[356] - Th. Gautier, *Espanã*, op. cit., p. 488.
[357] - Slaheddine Chaouachi, *Les sensations orientales…*, op.cit., p. 153.
[358] - Voir *Voyage en Espagne*, op. cit., pp. 409 - 410.
[359] - Ibid., pp. 409 – 410.

Le cadre architectural s'associe, dans ce cas, à l'animalier puisqu'on souligne le recours à la comparaison animale à deux reprises. En premier temps, Théophile Gautier fait le rapprochement entre l'aspect panoramique de la cathédrale et « un éléphant debout au milieu d'un troupeau de moutons couchés ». Grâce à ce rapprochement, Gautier insiste, à la fois, sur le caractère dominant de cette architecture religieuse et sur son énormité. Quant à la seconde comparaison, si elle se réfère, de nouveau, au monde bestiaire, elle diffère sensiblement de la première. A l'aspect énorme et corpulent de l'éléphant s'oppose la légèreté aérienne de l'abeille. L'élévation entraîne une sorte de dématérialisation et la sculpture devient, par le biais de cette image, « une abeille en or ». L'architectural, de son côté, s'apparente au végétal.

Dans « *Perspective* », l'imaginaire gautiéresque crée de nouveaux rapprochements, et offre un tableau inédit de la ville :

« Sur le Guadalquivir, en sortant de Séville,
Quant l'œil à l'horizon se tourne avec regret,
Les dômes, les clochers font comme une forêt ;
A chaque tour de roue il surgit une aiguille.

D'abord la Giralda, dont l'angle d'or scintille,
Rose dans le ciel bleu darde son minaret ;
La cathédrale énorme à son tour apparaît
Par-dessus les maisons, qui vont à sa cheville.

De près, l'on n'aperçoit que des fragments d'arceaux :
Un pignon biscornu, l'angle d'un mur maussade
Cache la flèche ouvrée et la riche façade.

Grands hommes, obstrués et masqués par les sots,
Comme les hautes tours sur les toits de la ville,
De loin vos fronts grandis montent dans l'air tranquille »[360]

Dans le premier quatrain, les édifices architecturaux sont comparés à une forêt dont la végétation défile sous le regard nostalgique du poète. L'expansion verticale de la cité se substitue à l'impression de lourdeur et d'énormité qui se dégage du récit de voyage. En revanche, dans le deuxième quatrain, nous assistons à une personnification de la cathédrale. L'édifice religieux est assimilé à un colosse écrasant par son immensité les autres constructions qui apparaissent, alors, comme des êtres minuscules « qui vont à la cheville » de ce géant architectural. Le dernier rapprochement établit une sorte de chassé-croisé entre l'humain et l'architectural.

[360] - Th. Gautier, *Espanã*, précédé de *Voyage en Espagne*, Editions Gallimard, 1981, p. 500.

En effet, dans le dernier tercet, ce sont plutôt les hommes que le poète compare à des architectures. Les « fronts grandis » ressemblent à de « hautes tours sur les toits de la ville ». Par cet emploi analogique, la verticalité se charge d'une double signification. D'une part, elle se réfère à ce qui est architectural : l'expansion verticale des constructions leur donne un aspect solennel et imposant. D'autre part, elle renvoie à ce qui est humain : le mouvement ascendant exprime l'élévation spirituelle de certains hommes dont le génie est étouffé par la sottise et la médiocrité de leur entourage.

En multipliant les rapprochements et en effectuant un va-et-vient entre l'humain et l'architectural, Gautier ne se contente plus de représenter un espace de la référence, il se sert de ce cadre comme prétexte pour réfléchir sur la condition de ces « grands hommes » au talent ignoré, hommes dont il pense faire partie, même si, par fierté ou par fausse modestie, il omet de le dire explicitement.

Ainsi, entre prose et poésie, le lien persiste : partant du même environnement extérieur et du même cadre architectural, utilisant le même matériau notamment les mots, l'aventure de l'écriture aboutit à des constructions textuelles différentes. Le texte de la relation de voyage s'attarde sur la description des monuments et surtout de leur aspect saisissant et pittoresque alors que le poème abandonne le détail et focalise sur les effets. La re-présentation devient, finalement, récriture, modulation voire invention.

2-2- « *Nostalgies d'obélisques* »

Publié pour la première fois dans *La Presse* du 4 août 1851, *« Nostalgies d'obélisques »*[361]est inspiré d'une lettre datée de Louqsor et envoyée par Maxime Du Camp à Gautier le 31 mars 1850. Ce chant nostalgique peut être considéré comme le poème de l'architecture par excellence. L'architecture a, tout d'abord, une valeur référentielle qui met en opposition deux mondes perçus différemment, voire paradoxalement, selon que Gautier fait parler l'obélisque de Paris ou l'obélisque de Luxor. C'est, aussi, une architecture verbale qui se caractérise par une recherche sur le plan formel et par un souci de la symétrie et de la perfection.

[361] - Th. Gautier, « *Nostalgies d'obélisques* », ce poème est publié dans *Emaux et Camées*, Editions Gallimard, 1981.

Sur quel mode Gautier présente-t-il les deux obélisques ? De quelle manière l'objet architectural se transforme-t-il en un lieu de révélation des pensées du poète et de ses angoisses? Et comment s'établit la corrélation entre édifice architectural et construction verbale ?

Tirant son nom d'un mot grec signifiant « broche », l'obélisque renvoie, en réalité, à une époque plus révolue : il serait, si l'on se fie à la définition de l'*Encyclopédie,* « une survivance du culte préhistorique des pierres dressées bétyles ».[362] Mais, c'est surtout, sous la Ve dynastie de l'Ancien Empire égyptien qu'apparaissent, dans les temples solaires, des blocs de pierre construits et ajustés en pointe sur des socles élevés dans une cour à ciel ouvert. C'est pourquoi, les obélisques sont souvent associés à l'art égyptien.

Pour Constance Gosselin-Schick, le choix de l'Egypte est fort révélateur car c'est « le pays qui est en fait le centre de l'art symbolique ».[363] En effet, dans son article portant le même titre que le poème de Gautier, Gosselin-Schick part de l'*Esthétique* de Hegel qui associe art égyptien et art symbolique afin de montrer la portée des confidences faites aussi bien par « L'obélisque de Paris » que par « L'obélisque de Luxor ». Souscrivant à la démarche de Gosselin-Schick, nous allons, à notre tour, nous tourner vers la conception hégélienne de l'art égyptien dans le but de déterminer les enjeux d'un tel choix et de mieux connaître la définition de Hegel de l'obélisque. Dans un chapitre intitulé « Le symbolisme du sublime », Hegel écrit :

> « (…) c'est en Egypte qu'il faut chercher l'exemple le plus parfait du mode d'expression symbolique, et cela tant au point de vue du contenu que sous le rapport de la forme. L'Egypte est le pays des symboles, qui posent, sans les résoudre, les problèmes en rapport avec l'auto-révélation de l'esprit, avec le déchiffrage de l'esprit par lui-même. (…)
>
> Ce qui caractérise l'Egypte, c'est ce besoin insatisfait, mais qu'elle cherche à assouvir en silence, de s'affirmer à travers l'art, d'extérioriser le dedans, de prendre conscience de sa vie intérieure, en tant qu'intérieure, au moyen des formes extérieures appropriées. »[364]

L'art égyptien, dans sa matérialité, renvoie à un monde spirituel ; cet art représente, selon Hegel, le meilleur « mode d'expression symbolique ». Vu sous cette acception, l'élément architectural devient la manifestation matérielle et extérieure de ce qui est immatériel et intérieur.

---

[362] - *Encyclopédie Universalis*.
[363] - Constance Gosselin-Schick, « *Nostalgies d'obélisques* » in *BSTG* n° 12, tome 2, 1990, p. 261.
[364] - G.W.F. Hegel, *Esthétique,* Traduction S. Jankélévitch, Flammarion, Paris, 1979, tome 1, p. 68.

D'ailleurs, pour mieux expliciter sa conception, Hegel se propose de réfléchir sur la symbolique de certaines architectures de l'art égyptien, et notamment les obélisques qu'il définit ainsi :

> « Les Obélisques n'empruntent pas, il est vrai, leur forme à la nature organique et vivante, au règne végétal ou animal ou à la forme humaine ; leur configuration est tout à fait régulière. Ils n'ont cependant pas non plus, pour destination de servir de demeures ou de temples ; ils offrent un esprit libre et indépendant, et tirent leur signification symbolique des rayons du soleil». [365]

Cette définition présente, à nos yeux, un grand intérêt puisqu'elle explique l'attrait exercé par les obélisques sur Gautier. D'une part, la définition de Hegel écarte l'existence d'une quelconque analogie entre des formes naturelles organiques préexistantes (végétale, animale ou humaine) et la forme « régulière » des obélisques : tenant le milieu entre architecture et sculpture, l'obélisque se présente comme une œuvre d'art, pure création de l'esprit. D'autre part, elle évacue toute dimension fonctionnelle ou utilitaire et insiste sur le caractère « libre et indépendant » de ces architectures. Enfin, elle rattache les obélisques à un monde solaire et les met en relation avec l'Egypte, « Sol sacré des hiéroglyphes / Et des secrets sacerdotaux ».[366]

Mais si Gautier et Hegel se rejoignent dans la perception des obélisques comme des constructions solaires faisant partie d'une architecture de l'immensité, le poète se distingue du philosophe en considérant les obélisques à travers la sensibilité d'un esthète et le regard d'un homme inquiet.

A travers le prisme de la subjectivité, les deux obélisques s'animent d'un souffle poétique que véhicule leur plainte : ils sont présentés comme des frères de fortune séparés géographiquement mais unis dans leur malheur puisqu'ils partagent un sentiment de mal de vivre. « La véritable fraternité des deux obélisques, explique Gosselin-Schick, se trouve dans cet aveu de début, l'aveu d'ennui. Tous les deux souffrent d'une absence, tous les deux sont inorganiques et ne peuvent vivre et signifier que par simulacre. »[367]

---

[365] - Ibid., tome 3, p. 37.
[366] - Th. Gautier, « *Nostalgies d'obélisques* », L'obélisque de Paris, in *Emaux et Camées,* op.cit., p. 62.
[367] - Constance Gosselin-Schick, « *Nostalgies d'obélisques* », op. cit., p. 266.

Personnifiés, les deux monuments évoquent nostalgiquement ce qu'ils ne sont pas ou plutôt ce qu'ils ne sont plus. Rattachant cette plainte des obélisques à une écriture orientaliste, Gosselin-Schick y voit « un aveu de poésie et d'orientalisme, (…) simulacres et nostalgies de l'art symbolique et de l'Orient ».[368] Les lamentations des obélisques seront la manifestation de l'orientalisme gautiéresque. Gautier cherche, dans et par le langage, à combler le vide, à pallier au manque. Sa poésie n'est-elle pas une « écriture qui désire être artefact ? Suppléant ? »[369] Le discours en vers des deux obélisques n'est pas à lire, par conséquent, dans son rapport plus ou moins fidèle aux référents, aux signifiés mais dans sa fonction signifiante. *Nostalgies d'obélisques* est, en somme, l'expression d'un manque et d'un malaise. Mais ce malaise ne semble avoir, *à priori*, ni les mêmes origines ni les mêmes manifestations.

2-2-1- *L'obélisque de Paris*

C'est sur l'intervention de Champollion, fasciné par les deux obélisques de Louxor, que le pacha d'Egypte, Mohamed Ali, choisit d'offrir l'un d'eux au roi de France, Charles X, en 1829. Après un long voyage, l'obélisque est érigé à Paris. Au plan référentiel, le poème de Gautier renvoie à l'installation de l'obélisque, objet architectural emblématique au cœur de la capitale occidentale et consacre, de ce fait même, la présence de l'architecture de l'énormité, celle qui était conçue par les Pharaons.

En donnant la voix à l'obélisque, Gautier charge son discours d'une double nostalgie : c'est, en premier lieu, la nostalgie d'une époque à travers laquelle un passé est restitué avec ses mystères et son culte du sacré ; c'est, également, une nostalgie d'un lieu, celle d'une Egypte grandiose avec ses rêves d'immensité et son idéal d'éternité. Pour mettre en valeur ce sentiment, le poète met en œuvre un jeu d'oppositions entre Orient et Occident, entre jadis et aujourd'hui. L'espace parisien est, ainsi, associé à la souillure, la laideur et la grisaille : il est le lieu des dieux dénigrés et des temples profanés, tandis que l'espace égyptien est le lieu des vérités immuables et de la lumière éblouissante. La parole donnée à l'obélisque charge, encore une fois, l'architecture d'une fonction historique : celle-ci se fait témoin de la dégradation *tous azimuts* de l'Occident :

---

[368] - Ibid., p. 267.
[369] - Ibid., p. 267.

« Jadis, devant ma pierre antique,
Le pschent au front, les prêtres saints
Promenaient la bari mystique
Aux emblèmes dorés et peints ;

Mais aujourd'hui, pilier profane
Entre deux fontaines campé,
Je vois passer la courtisane
Se renversant dans son coupé. »[370]

Implanté à Paris entre la chambre des députés et « un faux temple antique », l'obélisque supporte mal le poids de la solitude et du dépaysement. Il se considère comme un temple « dépareillé »,[371] un lieu de culte souillé. D'ailleurs, en étant attentif au choix des couleurs et aux éléments constitutifs de chaque espace, on voit apparaître deux tableaux complètement opposés :

Espace parisien	Espace égyptien
- Neige, givre, bruine et pluie/ Glacent mon flanc déjà rouillé (v.3 et 4) ; pâleurs (v.7) ; faux temple antique (v.23) ; cet air qui n'est jamais bleu (v.8). - La Seine, noir égout des rues / Fleuve immonde fait de ruisseaux (S.9 ; v.1 et 2).	- Aiguille rougie/ aux fournaises d'un ciel de feu (v.5 et 6) ; mon frère aux teintes roses (v. 11) ; pyramidion vermeil (v. 14), les chars d'or (S. 11, v.1) - Le Nil, père des eaux (S. 9, v.4)/ Le Nil, géant à la barbe blanche/ Coiffé de lotus et de joncs (S. 10, v. 1 et 2)

A la fonction référentielle s'ajoute toute une dimension poétique : cherchant à créer un parallélisme quasiment parfait entre Orient et Occident, Gautier se soucie de placer chaque élément en face de son opposé si bien qu'aux tons chauds du tableau égyptien s'oppose la pâleur du ciel parisien, qu'à l'architecture authentique de « la sentinelle granitique »[372] s'oppose le caractère « faux du temple antique »[373] et qu'à l'ignominie du fleuve parisien s'oppose la noblesse et la grandeur du Nil égyptien. La structure du poème figure, donc, l'architecture en instaurant un jeu d'échos, de reprises et de symétries.

[370] - Th. Gautier, « *Nostalgies d'obélisques* », *L'obélisque de Paris*, in *Emaux et Camées*, op.cit., p. 62.
[371] - Ibid., p. 60.
[372] - Ibid., strophe 6, vers 1, p. 61.
[373] - Ibid., strophe 6, vers 3, p. 61.

Mais au-delà de cet antagonisme minutieusement installé et au-delà de toute révélation nostalgique, le poème a une fonction symbolique plus profonde : il pose le problème de la survivance de cet Orient exotique au cœur d'un Paris post-romantique et s'interroge sur la portée signifiante de cette altérité menacée. Gosselin-Schick donne la lecture suivante de « *l'obélisque de Paris* » :

> « Selon une structure de diptyque chiasmatique, le poème développe l'aporie du signifiant symbolique et oriental dans la culture parisienne du milieu du XIXème siècle. L'altérité rendue accessible et significative est l'altérité différée et par conséquent violée et annulée (…) C'est un signifiant détaché, déplacé, et ainsi inorganique mais agissant-vivant-signifiant dans, selon et par le milieu agissant-vivant-signifiant. C'est un simulacre qui n'est poétique et oriental que dans la mesure où il offre la jouissance de son vide et « pleure » l'absence de son signifié. En revanche, l'altérité respectée est insaisissable et alors stérile ; le signifiant authentiquement symbolique et oriental est une énigme et un hypogée où la vie et la signification sont absolument cachées, muettes et illisibles ».[374]

Quête d'une altérité de plus en plus menacée, ce poème annonce déjà la crise de référentialité qui sera posée avec plus d'acuité dans le récit de voyage en Turquie.

En effet, en 1852, soit une année après la publication de « *Nostalgies d'obélisques* », Gautier découvre « le miroir déformé » d'un Constantinople repensé selon le modèle occidental. Le constat est amer : le voyageur en quête d'authenticité se trouve au cœur d'un « univers à la fois spectaculaire et spectral »[375] écrit Jean-Claude Berchet.

La substance orientale de Constantinople se dissipe sous l'effet de l'européanisation et Gautier se voit obligé de procéder à un tri entre la Turquie « barbare » et la Turquie « civilisée ». En ce sens, Sarga Moussa parle de « miroir déformé »[376] et s'interroge sur les enjeux de la distance esthétique dans la représentation de l'espace oriental; quant à Gautier, il préfère parler de « mirage » et privilégie, comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, une évocation esthétisée de la ville. C'est pourquoi, il concentre son regard sur les traces encore visibles d'une ville « exotique » et procède à la manière d'un peintre qui exploite les effets de lumière et de perspective afin d'entretenir l'illusion.

---

[374] - Constance Gosselin-Schick, « *Nostalgies d'obélisques* », op. cit., p. 261.

[375]- Jean-Claude Berchet, « Théophile Gautier ou la saveur du monde : la modernité de Constantinople », in *BSTG*, n° 12, tome 1, 1990, p.177.

[376] - Sarga Moussa, *La relation orientale, Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient (1811-1861)*, Paris, Klincksieck, 1995.

Mais qu'il s'agisse de relation de voyage ou de poésie, la question de l'altérité se résorbe, finalement, en crise d'identité. Dans une société en perte de valeurs, le moi, en proie à un mal de vivre indéfinissable, multiplie les expériences dans l'espoir de retrouver sa voie, ou plutôt dans l'espoir de se retrouver. La plainte de l'obélisque de Luxor qui constitue le second volet de « *Nostalgies d'obélisques* » se fait, également, l'écho de cette quête identitaire.

2-2-2- *L'obélisque de Luxor*

La fraternité des deux obélisques est concrétisée par la structure de diptyque qu'adopte Gautier. Patient architecte, soucieux de la perfection formelle, Gautier édifie son architecture textuelle de façon précise et rigoureuse. Chaque partie de ce diptyque est formée de seize quatrains, écrits en vers octosyllabique. Pourtant, la figure du chiasme domine le poème et crée la distance entre les frères jumeaux.

Contrairement à « l'obélisque de Paris » qui donne une image positive de L'Egypte, « l'obélisque de Luxor » propose un tableau plus sombre de l'espace égyptien. Loin d'être perçue comme un Orient enchanteur, L'Egypte dépeinte ressemble davantage à celle de Cléopâtre : c'est une Egypte de la permanence et de l'immobilité, un espace du silence et de la fixité. D'ailleurs, dans un cri de détresse et de désespoir, l'obélisque de Luxor cherche à rompre ce silence et à dire l'indicible, il s'écrie :

« Nul ennui ne t'est comparable,
Spleen lumineux de l'Orient !

C'est toi qui faisais crier : Grâce !
A la satiété des rois
Tombant vaincus sur leur terrasse,
Et tu m'écrases de ton poids. »[377]

L'obélisque fait part de son ennui et de la monotonie de sa vie. La diérèse au niveau du vers 4 de la première strophe citée

« Spleen/ lu /mi /neux / de / l'O /ri /ent / »

révèle l'intensité du malaise spleenétique. La même plainte amère est exprimée dans *Une Nuit de Cléopâtre,* la même sensation de mal-être fait dire à la princesse égyptienne :

[377] - Th. Gautier, *« Nostalgies d'obélisques », L'obélisque de Luxor,* in *Emaux et Camées,* op.cit., p. 64.

> « (…) cette Egypte m'anéantit et m'écrase ; ce ciel, avec son azur implacable, est plus triste que la nuit profonde de l'Erèbe : jamais un nuage ! jamais une ombre, et toujours ce soleil rouge, sanglant, qui vous regarde comme l'œil d'un cyclope ! (…) c'est un grand couvercle de tombeau, un dôme de nécroploe, un ciel mort et desséché comme les momies qu'il recouvre ; il pèse sur mes épaules comme un manteau trop lourd ; il me gêne et m'inquiète (…) ce pays est vraiment un pays effrayant ; tout y est sombre, énigmatique, incompréhensible ! »[378]

Que ce soit dans la poésie ou dans la prose, les personnages s'accordent à voir dans cette Egypte un espace du silence et de la mort.

Le sentiment d'ennui est si intense que l'obélisque éprouve une sensation d'apathie et de non vie. Sur le plan lexical, les isotopies relatives à la mort, à la fixité et à l'ennui se côtoient et s'imbriquent :

- Lexique relatif à la mort : solitude éternelle, linceul, muet, morte, palais silencieux, mort.
- Lexique relatif à la permanence : stérile, désert, autre désert d'azur, immobile, attitude qu'ils gardent immuablement, toujours, je reste à ma place ancienne, immobilité, jamais, l'éternité.
- Lexique de l'ennui : morne, bâillement, solitude, ennui (2 fois), spleen, …

L'obélisque étouffe sous le poids de l'instant présent et Luxor n'est plus perçu comme la terre sacrée et désirée, c'est la cité des morts et du silence accablant. Le Nil, lui-même, change de physionomie : il n'est plus ce « père des eaux » si vénéré, ni ce « géant à la barbe blanche » ; il est, désormais, associé aux eaux stagnantes et à la mort :

> « Le Nil, dont l'eau morte s'étame
> D'une pellicule de plomb,
> Luit, ridé par l'hippopotame,
> Sous un jour mat tombant d'aplomb. »[379]

Le Nil perd en grandeur et en solennité. L'emploi des temps verbaux est, à ce propos, fort révélateur. Excepté le premier vers de la strophe vingt-huit qui est conjugué à l'imparfait et le premier vers du trente-troisième quatrain, c'est le présent qui domine ; un présent figé et situé dans l'atemporalité, un temps synonyme de permanence et de fixité.

---

[378]- Th. Gautier, *Une Nuit de Cléopâtre*, in *Romans, contes et nouvelles*, tome 1, La Pléiade, Editions Gallimard, 2002, pp. 746-747.
[379] - Th. Gautier, *« Nostalgies d'obélisques »*, *L'obélisque de Luxor*, in *Emaux et Camées*, op.cit., p. 63.

Ainsi, à l'image de son frère, l'obélisque de Luxor exprime, à son tour, son malaise et sa mélancolie et rêve de changer de vie. Mais si le parcours désiré par l'obélisque parisien est Occident-Orient, l'obélisque luxorien prend le sens inverse et veut être transporté à Paris. Comment alors peut-on lire ce désir de déplacement et de quelle manière doit-on comprendre cette double plainte?

2-2-3- Nostalgies d'obélisques ou la voix de l'absence

> « Le poème est un diptyque dont les deux volets se rabattent l'un sur l'autre et dont le sens se trouve dans le pli ou dans l'hymen, pour emprunter les termes à Mallarmé ou à Derrida : dans la faille, là où le texte baille pour emprunter les expressions de Roland Barthes. En se montrant dépareillé, produit de violence et d'échange, l'obélisque de Paris ne fait qu'évoquer, que pleurer (…) le lieu/l'espace qu'il n'occupe pas, le lieu d'origine ; en revanche, en *se disant* tombeau, monument sacré, en se montrant tableau oriental, c'est-à-dire en *parlant*, en s'expliquant, en épelant ses « hiératiques écritures, l'obélisque de Luxor est déjà celui de Paris. »[380]

La perception contradictoire de l'espace égyptien laisserait croire que Gautier serait un poète incohérent qui dit, dans un même poème, la chose et son contraire. Mais, une signification profonde émane de cette incohérence apparente. Cette signification serait à chercher dans le « pli » du texte.

En fait, afin de saisir la portée de cette fausse désinvolture de Gautier, rappelons que, pour Hegel, les Egyptiens n'attribuent aucune fonction utilitaire à ces éléments architecturaux. Les obélisques « n'ont cependant pas non plus, pour destination de servir de demeures ou de temples ».[381] Forme pure, ce beau représenté implique le manque et le vide. Edifice déplacé et dépareillé ou monolithe figé dans l'éternité, les obélisques sont l'expression d'une souffrance, la souffrance d'une absence.

Les objets architecturaux se chargent, donc, d'un sens que le poète emprunte à son expérience romantique, expérience faite de solitude, d'insatisfaction, et de mal de vivre. « L'aporie du signifiant symbolique et oriental » devient, en elle-même, *signifiance.* Gosselin-Schick écrit à ce propos : « Le signifiant authentiquement symbolique et oriental est une énigme et un hypogée où la vie et la signification sont absolument cachées, muettes et illisibles».[382]

---

[380] - Constance Gosselin-Schick, « *Nostalgies d'obélisques* », op.cit., p. 264.
[381] - Hegel, *Esthétique*, op.cit., p. 68.
[382] - Constance Gosselin-Schick, « *Nostalgies d'obélisques* », op.cit., p. 261.

Par delà le désir nostalgique clairement formulé, et dans une tentative de dévoiler ce qui est caché, de dire l'indicible ou d'habiter l'inhabitable, nous pouvons lire « *Nostalgies d'obélisques* » comme l'expression d'un ennui viscéral. Cet ennui prend forme dans et par les mots. La représentation allégorique des deux obélisques donne, donc, naissance à une production poétique qui, loin de permettre « une pratique confortable de la lecture » pour reprendre la formule de Barthes « met en état de perte (et) déconforte ».[383]

Qu'elle soit de plaisir ou de jouissance, la lecture de l'œuvre poétique de Gautier nous installe au cœur d'une réalité langagière. Elle nous invite à interroger cette poésie et à saisir le rôle de l'architecture dans l'élaboration du poème en tant que construction verbale ou qu'édifice textuel.

3- La poésie de Gautier : de la métaphore architecturale à une architecture verbale

« Ne trouve pas étrange, homme du monde, artiste,
Qui que tu sois, de voir par un portail si triste
S'ouvrir fatalement ce volume nouveau.

Hélas ! tout monument qui dresse au ciel son faîte,
Enfonce autant les pieds qu'il élève la tête.
Avant de s'élancer tout clocher est caveau (…)

Mon œuvre est ainsi faite, et sa première assise
N'est qu'une dalle étroite et d'une teinte grise
Avec des mots sculptés que la mousse remplit. » [384]

C'est par ces vers que débute le poème liminaire de *La Comédie de la Mort*. Et il apparaît, d'emblée, que Gautier se plaît à développer la métaphore architecturale. Il suffit pour s'en convaincre de se référer au titre du poème : « *Portail* ». Le choix de cet élément architectural à l'ouverture du recueil n'est pas arbitraire. Car, s'il est vrai que la fonction principale de la porte est d'assurer le lien entre l'extérieur et l'intérieur et de permettre d'accéder à un lieu ou d'en sortir ; il n'en reste pas moins vrai que la porte possède un pouvoir magique.

Que ce soit dans la tradition biblique, dans les récits mythologiques ou dans la philosophie platonique, cet élément architectural revêt une signification symbolique :

---

[383] - Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Editions du Seuil, 1973, p. 25.
[384]- Th. Gautier, « *Portail* » in *Poésies Complètes*, publiées par René Jasinski, t. 2, A.G. Nizet éditeur, Paris, 1970, pp. 3 et 4.

franchir le seuil d'une porte, c'est assurer le transfert d'un monde à l'autre. Dans le cas de Gautier, la porte signifie l'entrée dans un espace, et l'espace en question n'est autre que celui du poème. Franchir le seuil correspondrait à lire les premiers vers de ce recueil.

D'ailleurs, dans le premier vers, les deux hémistiches, marqués par la césure, ne figurent-ils pas les deux battants d'une porte ? La suite du poème participe de cette imbrication entre édifice architectural et architecture verbale. La métaphore architecturale est, notons-le, subtilement filée grâce à l'entrecroisement de deux champs : l'un relatif à l'architecture (portail, s'ouvrir, monument, clocher, caveau, œuvre, assise, dalle, sculptées,…), l'autre à la création littéraire (ce volume nouveau, s'ouvrir, mon œuvre, mots, remplit). Le recours aux verbes d'action tels que s'ouvrir, dresser, enfoncer, s'élancer, faire, remplir, transforme l'expérience poétique en acte de construction. De même, le mouvement ascendant que suggèrent les termes « faîte », « dresser », « élever » annonce le processus de création.

Poète rêveur, Gautier reconnaît être un architecte-bâtisseur, qui érige son monument poétique mot par mot, pierre par pierre :

« J'ai planté le drapeau tout au haut de mon œuvre.
Ah ! que depuis longtemps, pauvre et rude manœuvre
Insensible à la joie, à la vie, à l'amour,

Pour garder mon dessin avec ses lignes pures,
J'émousse mon ciseau contre des pierres dures,
Elevant à grand'peine une assise par jour !

Pendant combien de mois suis-je rester sous terre,
Creusant comme un mineur ma fouille solitaire,
Et cherchant le roc vif pour mes fondations ! (…)

Patient architecte, avec mes mains pensives
Sur mes piliers trapus inclinant mes ogives,
Je fouillais sous l'église un temple souterrain. (…)

Du haut de cette tour à grand 'peine achevée,
Pourrai-je t'entrevoir, perspective rêvée,
Terre de Chanaan où tendait mon effort ? »[385]

[385] - Th. Gautier, « *Le Sommet de la Tour* », *Poésies Diverses,* in *Poésies Complètes,* ibid., pp. 214-215.

A travers ces vers, nous pouvons dire que la métaphore architecturale traverse l'œuvre gautiéresque de bout en bout. En effet, si « *Portail* » est la pierre angulaire de ce monument, « sa première assise », « *Le Sommet de la Tour* » en constitue le point final, l'aboutissement puisque c'est le dernier poème dans *Poésies Diverses*. Dans ce poème de clôture, on retrouve l'image d'une poésie-construction en entremêlant les isotopies architecturale et poétique. Mais à cela s'ajoute l'idée de labeur et d'effort :

Lexique architectural	Œuvre poétique	Labeur
Lignes pures, pierres dures, assise, élevant, creuser le roc vif, fondations, patient architecte, piliers, ogives, église, temple souterrain, tour.	Mon œuvre, lignes pures, mains pensives, perspective rêvée.	Rude manœuvre, pierres dures, à grand'peine, le roc vif, patient, à grand'peine achevée, effort.

L'achèvement de l'œuvre-monument est loin d'être chose facile. Contrairement à la première génération romantique qui défend l'image d'un poète virtuose et doué, inspiré par les muses, et livré aux aléas de l'émotion et aux dérives de l'amour, Gautier présente le poète comme un « patient architecte », un bâtisseur, qui s'entête à dompter la matière brute et à l'asservir afin d'ériger son œuvre. Le choix de la matière robuste (pierres dures, roc vif), l'emploi à deux reprises de l'expression « à grand'peine » montrent le caractère pénible de ce travail.

De même, le jeu d'oppositions entre l'action de creuser et celle de s'élever fait allusion au processus de création. Se comparant à un ouvrier-mineur qui descend dans les profondeurs de la terre afin d'en extraire les richesses, le poète « creuse », « fouille », plonge au fond de lui-même en quête de l'essence poétique ; une fois la matière brute extraite, elle est façonnée, modelée de telle manière qu'elle se transforme en œuvre d'art et qu'elle s'élève au rang du « beau esthétique ». L'adjectif « pures » qui s'associe au mot « lignes » révèle le souci de la perfection formelle.

Dans « *La Comédie de la Mort* », ce parcours de la création s'apparente à un voyage dantesque qui conduit le poète au cœur des enfers, le confronte à l'interminable spirale avant de lui permettre d'accéder à son idéal. N'est-il pas celui qui s'écrie :

Pour ces chercheurs d'un monde étrange et magnifique,
Colombs qui n'ont pas su trouver leur Amérique,
En funèbres caveaux creusez-voue, ô mes vers !

Puis montez hardiment comme les cathédrales,
Allongez-vous en tours, tordez-vous en spirales,
Enfoncez vos pignons au cœur des cieux ouverts.

Vous, oiseaux de l'amour et de la fantaisie,
Sonnets, ô blancs ramiers du ciel de poésie,
Posez votre pied rose au toit de mon clocher, (…)

J'ai brodé mes réseaux des dessins les plus riches,
Evidé mes piliers, mis des saints dans mes niches,
Posé mon buffet d'orgue et peint ma voûte en bleu » ? [386]

Sans rompre avec les vers précédemment cités, ces strophes filent, encore une fois, l'image du poéme-édifice par l'entremêlement de l'architectural et du poétique: (caveaux, cathédrales, tours, pignons, clocher, toit, piliers, niches, voûte/ vers, sonnets, poésie). Elles évoquent, de nouveau, le mouvement perpétuel entre le haut et le bas qui caractérise l'acte édificateur et le parcours tortueux et spiralique que doit prendre le poète afin que s'élève le monument poétique.

En outre, bien avant Valéry, Gautier peint en filigrane l'image de « la fileuse ».[387] Le choix du tercet, l'emploi du verbe « broder » associé à « réseaux » font du poème une broderie textuelle soigneusement exécutée, ou plutôt une arabesque capricieusement ornée. Architecture et écriture se confondent, désormais, faisant de l'espace textuel un lieu de fantaisie et de liberté. L'injonction perceptible tout au long de cet extrait à travers l'impératif des verbes « montez, allongez-vous, posez » met en valeur le mouvement d'ascension qui succède à la descente (enfoncez, creusez) et présente l'acte créateur comme un objectif en soi.

De même, l'assimilation du sonnet à un oiseau voltigeant dans le « ciel de poésie » accentue la sensation de légèreté aérienne et conforte l'hypothèse d'une écriture-arabesque où « la ligne devient sa propre finalité »[388] précise Alain Montandon, et où la distinction communément établie entre le fond et la forme tend à s'estomper.

---

[386] - Th. Gautier, « *La Comédie de la Mort* » in *Poésies Complètes*, op.cit., p. 7.
[387] - « *La fileuse* » est le poème liminaire du recueil *Album de vers anciens* de Paul Valéry.
[388] - Alain Montandon, *Orient, Rêve d'écriture chez Gautier*, in Actes du Colloque : *Ecritures de l'Orient*, Sfax, Avril 1993, cité par Chaouachi, op.cit., p. 231.

Ainsi, en partant de la métaphore architecturale, Gautier élève sa construction verbale, une construction qui change de physionomie d'un poème à l'autre. Elle est, tantôt un édifice grandiose qui a pour titre « *Château du souvenir* », ou « *Notre Dame* » et tantôt un bâtiment modeste appelé « *Mansarde* » ou « *Thébaïde* ». Or, pour David Graham Burnett, la véritable architecture figure l'« habiter » intellectuel :

> « Toute analyse de la métaphore architecturale chez Théophile Gautier exige que l'on considère le rapport entre la forme poétique et la fonction sémantique dans l'œuvre du poète, parce que, en bon soldat romantique, Gautier s'occupait beaucoup du rapport entre sa propre identité et son rôle de poète. Il voyait sans doute son œuvre poétique comme moyen d'unir le rêve à l'action et il se voyait en même temps comme architecte et locataire de l'édifice poétique. »[389]

Architecte, il conçoit chaque poème-bâtiment en fonction de l'idée qui y habitera. Le plan, le style, la décoration sont à lire dans la corrélation fond-forme. Le côté construit d'un texte, la structure adoptée servent de réceptacle à l'idéal esthétique prôné. Nous avons choisi deux exemples représentatifs pour démontrer de quelle manière une forme extérieure concrétise le monde intérieur du poète. Le premier est celui du château, lieu de prédilection qui s'investit de plusieurs fonctions, le second est la cathédrale, architecture qui rappelle évidemment l'œuvre du grand maître, « *Notre Dame de Paris* ».

3-1- L'image du château : entre « mémoire et devenir »

L'image du château apparaît plus d'une fois dans les textes de Gautier. Déjà, lecteur des *Tableaux de voyage* de Heine, Gautier dessine l'œuvre du poète germanique en forme de château et en propose le commentaire suivant :

> « Quand on ouvre un volume de Heine, il vous semble entrer dans un de ces jardins qu'il aime à décrire ; les sphinx de marbre de l'escalier aiguisent leurs griffes sur l'angle des piédestaux, (…) les portes gémissent en tournant sur leurs gonds rouillés (…) Dans le bassin, l'eau noire croupit sous les lentilles vertes, et la Naïade tronquée est camarade comme le masque pâle de la mort. »[390]

---

[389] - David Graham Burnett, « Métaphore et signification architecturales dans les poésies de Théophile Gautier » in *BSTG* n° 4, 1982, p. 46.

[390] - Th. Gautier cité par Jean-Claude Brunon, « Le décor mythique du *Capitaine Fracasse*. Métamorphoses et significations de l'image du château dans l'œuvre de Gautier » in *BSTG*, n° 10, 1988, p.74

Gautier romancier n'échappe pas à cette fascination du château, mais sans insister sur la présence de cette forme architecturale en tant que topos romanesque, idée sur laquelle nous reviendrons longuement dans la deuxième partie, et ce en étudiant l'œuvre narrative de Gautier, signalons que, dans la poésie de Gautier, la représentation du château revêt une importance particulière. Nous avons interrogé deux poèmes où le château offre, à nos yeux, une représentation significative et *signifiante*. Le premier est « *Inès de Las Sierras* », le second, « *Le Château du souvenir* ».

3-1-1- « *Inès de Las Sierras* » : image du manoir entre le souvenir d'un roman noir et la transposition d'art

Dans « *Inès de Las Sierras* », le château représente un cadre spatial dans lequel évoluent les personnages d'un récit. C'est un lieu de délabrement et de vétusté :

> « Nodier raconte qu'en Espagne
> Trois officiers cherchant un soir
> Une Venta dans la campagne,
> Ne trouvèrent qu'un vieux manoir ;
>
> Un vrai château d'Anne Radcliffe,
> Au plafond que le temps ploya,
> Aux vitraux rayés par la griffe
> Des chauve-souris de Goya,
>
> Aux vastes salles délabrées,
> Aux couloirs livrant leur secret,
> Architectures effondrées
> Où Piranèse se perdrait. »[391]

L'image du château que dépeint le poème rappelle celle du « Château de la Misère » dans *Le Capitaine Fracasse.* Architecture abandonnée aux murs lézardés, le « vieux manoir » semble être le lieu idéal à l'émergence du fantastique. Mais ce qui est plus important encore, c'est que ce lieu décrit ne renvoie à aucune réalité extra-langagière.

En fait, en examinant la genèse de ce poème, nous pouvons découvrir que « *Inès de Las Sierras* » est le fruit d'une double expérience et qu'il se rattache à deux circonstances précises. La première est en rapport avec Gautier lecteur. Passionné de littérature fantastique, Gautier apprécie un conte de Nodier dont le principal protagoniste est le personnage éponyme, Inès de Las Sierras. Il décide d'en rendre compte et consacre plusieurs strophes à résumer le récit de Nodier.

[391] - Th. Gautier, « *Inès de Las Sierras, A la Petra Camara* » in *Emaux et Camées,* op.cit., p.77.

La seconde est plutôt en relation avec Gautier spectateur : assistant à une représentation au théâtre du Gymnase, en 1851, le jeune poète voit en Petra Camara, la jeune danseuse espagnole, une réincarnation d'Inès de Las Sierras. C'est alors qu'il publie un article dans *La Presse* du 18 août dont voici un extrait :

> « Vous souvenez-vous d'un délicieux conte de Ch. Nodier […] ? Dans un château hanté par des esprits et des apparitions […] du fond d'un long couloir éclairé par une vague lueur, s'élance une figure immobile au milieu de son mouvement rapide […] Inès de Las Sierras, tuée, il y a trois cent ans, par le farouche maître de ce château maudit »[392]

Dans les premières strophes, le poète transpose en « mots » la danse de la Petra Camara. Dès lors, l'écriture se fait mouvement et le rythme de la phrase mime le pas de la danseuse.

L'apparition de la Petra Camara « qui accourt en dansant » s'accompagne d'une phrase ample qui s'étend sur les strophes quatre, cinq et six. La présence des enjambements permet à la phrase de respirer et au rythme de s'élancer. Le septième quatrain fonctionne comme un contrepoint ; il correspond à un moment d'arrêt de la danseuse et forme une unité syntaxique :

> « Avec une volupté morte,
> Cambrant les reins, penchant le cou,
> Elle s'arrête sur la porte,
> Sinistre et belle à rendre fou.»[393]

Puis, de nouveau, la Petra reprend son rythme, et « à chaque soubresaut nerveux »,[394] la phrase s'étire et s'étend. Cette danse, à la fois gracieuse et provocante, éveille le souvenir de Inès de Las Sierras ; il reprend, à sa manière, la première partie du conte de Nodier et, ce faisant, mêle présent et passé.

Plus encore, Gautier ne se contente pas de faire revivre ce souvenir livresque ; il convoque peintre, architecte et romancier ; il fait appel à Anne Radcliffe, Goya et Piranèse afin de recréer la couleur sombre qui caractérise l'univers du roman noir. Mais, à partir du dix-septième quatrain, Inès de Las Sierras devient une représentation allégorique de « l'Espagne du temps passé ». Les vers s'imprègnent de nostalgie et expriment le désir du poète de ressusciter une Espagne authentique avec ses spectacles de tauromachie et son goût des festivités :

---

[392] - Th. Gautier, cité par Claudine Gothot-Mersch, dans les annotations d'*Emaux et Camées,* op.cit., p.252.
[393]- Th. Gautier, *« Inès de Las Sierras* » in *Emaux et Camées,* op. cit., p. 78.
[394] - C'est le vers 2 de la strophe 9, ibid., p. 78.

« Cette apparition fantasque,
C'est l'Espagne du temps passé,
Aux frissons du tambour de basque
S'élançant de son lit glacé,

Et brusquement ressuscitée
Dans un suprême boléro,
Montrant sous sa jupe argentée
La *divisa* prise au taureau. »[395]

Il appert que la voix du poète devance celle du critique car, ce qui, au départ, n'était qu'une transposition d'art ou un commentaire, donne naissance, finalement à une nouvelle réalité langagière, à une invention. Sur les débris du château en ruines, Gautier élève son propre édifice en faisant valoir son rêve de retrouver une Espagne préservée encore des dangers de la modernité. Ce rêve de résurrection qui habite le poète devient plus pressant dans « *Le Château du Souvenir* » où surgissent de nouveau la figure de Petra Camara et le souvenir de l'Alhambra. De quelle manière le poète architecte dresse-t-il les piliers de ce château ?

3-1-2- « *Le Château du Souvenir* » ou le lieu de la mémoire

Dans « *Ô saisons, ô châteaux. Châteaux et littérature des Lumières à l'aube de la Modernité (1764-1914)* », Hédia Abdelkéfi-Habaïeb propose une étude du « *Château du Souvenir* ». Avant d'analyser les enjeux de la représentation du château tant sur les plans esthétique et poétique que sur les plans psychologique et ontologique, elle fait remarquer que le poème prend une importance cruciale dans l'organisation de l'ensemble du recueil puisqu'il constitue un des piliers du monument gautiéresque :

> « Le poème a son attrait. Dans *Emaux et Camées*, il est, de toutes les pièces, le poème le plus long et en tant que tel, celui qui érige dans l'espace clos de son musée le monument le plus prestigieux du poète architecte. » [396]

« Le Château du Souvenir » cristallise le projet poétique de Gautier. D'ailleurs, il suffit pour s'en convaincre de se référer au titre : si le terme « château » détermine le type d'édifice que le poète bâtisseur entreprend de construire et renvoie à une architecture concrète, se rattachant, elle-même, à une réalité matérielle, à une spatialité; le second terme « souvenir » implique plutôt une représentation mentale qui

---

[395] - Ibid., p. 79.
[396] - Hédia Abdelkéfi-Habaïeb, « Le Château du Souvenir » in *Ô saisons, ô châteaux. Châteaux et littérature des Lumières à l'aube de la Modernité (1764-1914)*, Etudes réunies par Pascale Auraix-Jonchière, Presses Universitaires de Blaise Pascal, 2004, p. 312.

s'intègre dans une vision rétrospective et suggère une double temporalité. Cette alliance du palpable et de l'impalpable structure tout le poème et fait du *Château du Souvenir* une « architecture de la signification » pour reprendre une expression de David-Graham Burnett :

> « La main au front, le pied dans l'âtre,
> Je songe et cherche à revenir,
> Par-delà le passé grisâtre,
> Au vieux château du Souvenir.»[397]

Exprimant à sa manière le « *Nevermore* » verlainien, Gautier ne se contente pas de filer la métaphore architecturale, il exploite le paradigme du château afin de donner une représentation allégorique de sa rêverie personnelle et de « jeter les fondations » de son microcosme intime en envisageant, de cette manière, l'éventualité d'un possible retour. L'emploi de la majuscule à la fin du quatrième vers dans le mot « Souvenir », puis (dans la strophe 4, vers 2) dans le mot « Mémoire » met en exergue la volonté du poète de ressusciter un passé enfoui. De même, l'utilisation de l'adjectif « vieux » précise qu'il s'agit davantage d'une entreprise de reconstitution. Quant au verbe « songer », il présente cet édifice comme une construction mentale.

Pour Jean- Claude Brunon, le recours au motif du château « répond à l'investissement dans un lieu commun de la rhétorique fictionnelle d'une fonction fantasmatique à la fois individuelle et communielle ».[398] David Graham Burnett y voit l'expression d'une vision artistique du poète :

> « Gautier crée un château et il se montre à l'intérieur. Il ne cherche plus l'absolu. Il n'essaie pas de monter à la tour pour trouver une échappatoire, ni de fouiller dans les caves. Il profite tout simplement de la structure pour réanimer ses désirs personnels. »[399]

Hédia Abdelkéfi, de son côté, recourt à un jeu de mots très subtil pour définir le projet de Gautier ; « (…) ce que le poète cherche à retrouver, explique-t-elle, c'est moins le château du Souvenir que le Souvenir du château. »[400]

---

[397]- Th. Gautier, « *Le Château du Souvenir* » in *Emaux et Camées*, op.cit., p. 121.
[398]- Jean-Claude Brunon, « Le décor mythique du *Capitaine Fracasse*. Métamorphoses et significations de l'image du château dans l'œuvre de Gautier » in *BSTG* n° 10, 1988, *L'imaginaire de Théophile Gautier*, p. 67.
[399]- David Graham Burnett, « Métaphore et signification architecturales dans les poésies de Théophile Gautier » in *BSTG*, n° 4, 1982, p. 51.
[400] - Hédia Abdelkéfi-Habaïeb, in « *Ô saisons, ô châteaux. Châteaux et littérature des Lumières à l'aube de la Modernité (1764-1914)*»,op. cit., p. 321.

Version lyrique du « Château de la Misère », rêverie fantasmatique d'une architecture fantastique, promenade poétique dans le musée artistique ou parcours initiatique, le « Château du Souvenir » est tout cela à la fois. Au premier chef, le poème se présente comme une aventure spatiale à travers laquelle le « je » explore les différents éléments d'une architecture en ruines. Les verbes d'action qui jalonnent le poème (j'avance, je déplace, je passe, je pousse la porte, …), les localisations spatiales (parmi les décombres, au bord du chemin, au carrefour, au-dessus de la forêt, etc.) et le lexique architectural (maison, château, tour lointaine, vieux manoir, hauts toits, …) retracent les étapes de cette exploration.

L'image du château que Gautier esquisse reproduit en vers l'architecture, déjà, ébauchée dans le récit du *Capitaine Fracasse* : vieux manoir démodé, lieu en ruines ressuscité. Elle ressemble, aussi, à certains égards, au château dépeint dans *Mademoiselle de Maupin* : lieu de retraite entouré d'un parc, avec une végétation dense et capricieuse ayant pour fonction de préserver cet espace privé.

Toutefois, le choix des rimes croisées assure l'entrecroisement de deux réalités. Grâce à ce schéma rimique s'opère un glissement du monde extérieur vers le monde intérieur. A cela s'ajoutent les expressions qui désignent l'expérience mentale du poète telles que : « des limbes d'oubli, chimères, spectre confus, spectre rétrospectif, diaphanéités,… ». Le poète plonge le lecteur dans un univers immatériel où le rêve devient « une seconde vie » pour emprunter cette formule à Nerval, et où l'aventure mentale se transforme en parcours initiatique que Jean-Claude Brunon définit ainsi :

> « Adoptant la structure mythique de l'épopée homérique, Gautier construit son récit poétique en forme d'aventure circulaire : départ, voyage de découverte, et retour. On observera cependant que dans cette adaptation au mythe odysséen, le château du souvenir lui-même occupe dans le poème la place inverse de celle qui, normalement, devrait lui revenir. Il devrait être, comme le palais d'Ithaque, le lieu du départ et celui du retour. Il est au contraire l'étape la plus lointaine du voyage. Sa situation centrale est celle de la descente aux enfers (la « nekuia » du chant XI) dans le poème d'Homère. Pour l'atteindre, Gautier doit, comme Ulysse en chemin vers le pays des morts, traverser la région « où toutes les voies s'assombrissent ». »[401]

[401]- Jean-Claude Brunon, « Le décor mythique du *Capitaine Fracasse.* Métamorphoses et significations de l'image du château dans l'œuvre de Gautier » op. cit., p. 75.

S'inspirant du modèle odysséen, Gautier ne se contente pas de recréer des décors mythiques ni de peupler son château de figures emblématiques comme Daphné ou Apollon,[402] il reproduit la composition du mythe grec : départ, voyage initiatique, expérience du seuil, retour, et devient lui-même le principal acteur d'une action dramatique qui s'intitule *« Le Château du Souvenir »*. « Soldat de l'art qui lutte encor »,[403] Gautier se lance dans une quête dont l'objet est de retrouver la forme pure, l'architecture idéale.

Ce faisant, il parvient à échapper à la « Solitude » et à l'« Abandon », il construit un lieu de mémoire sur les débris du passé, le peuple d'artistes et de poètes, ouvre les portes de ce château et y invite le lecteur afin qu'il découvre les galeries de ce musée gautiéresque. Ses alliés dans ce combat singulier, c'est d'abord ce « peloton (qui) déroule lentement son fil»[404] d'Ariane et qui lui permet d'effectuer son voyage rétrospectif sans pour autant couper les ponts avec le présent et sombrer dans les abîmes du passé ; ou pour paraphraser Hédia Abdelkéfi c'est la mémoire dynamique qui enclenche le processus de remémoration.[405] Ce sont ensuite son érudition et sa faculté de percevoir les choses, de *« voir »* au-delà du visible.

Quant à ses opposants, c'est, d'abord et avant tout, le temps qui transforme le périple en chemin tortueux et labyrinthique, c'est ensuite l'oubli que Gautier vainc en passant d'un monde d'ombres et de brumes à un univers ensoleillé :

« J'avance parmi les décombres
De tout un monde enseveli,
Dans le mystère des pénombres,
A travers les limbes d'oubli.
Mais voici, blanche et diaphane,
La Mémoire, au bord du chemin,
Qui me remet, comme Ariane,
Son peloton de fil en main.
Désormais la route est certaine ;
Le soleil voilé reparaît,
Et du château la tour lointaine
Pointe au-dessus de la forêt. »[406]

---

[402] - Dans la strophe 19, Gautier cite Daphné, la nymphe que les dieux transformèrent en laurier, pour la soustraire aux assiduités d'Apollon. La strophe 20 se réfère à l'épisode mythique *d'Apollon chez Admète :* Admète est le roi de Thessalie chez qui Apollon se fit berger, en expiation du meurtre de Python ou des Cyclopes.

[403] - Th. Gautier, « *Le Château du souvenir* », strophe 42, vers 2, ibid., p. 127.

[404] - Hédia Abdelkéfi-Habaïeb, in « *Ô saisons, ô châteaux. Châteaux et littérature des Lumières à l'aube de la Modernité »*, op. cit., p. 325.

[405] - L'étude de Hédia Abdelkéfi-Habaïeb fait la distinction entre mémoire sensitive, activée par l'expérience sensorielle du poète (sensation tactile, auditive, olfactive, visuelle), mémoire affective stimulée par les émotions et les impressions, mémoire intellectuelle se révélant à travers les références littéraires, artistiques et mythiques et mémoire imaginative. Voir p. 324.

[406] - Th. Gautier, « *Le Château du souvenir* », op. cit., p.121.

Le retour vers le passé s'accompagne d'un passage de la myopie à la voyance, du brouillard à la lumière ; mais c'est une lumière qui garde toujours son caractère voilé, son charme mystérieux et discret. N'est-ce pas une manière de dire que la victoire du soldat reste éphémère, voire illusoire ? La fin du poème le confirmera puisqu'elle marque la marche irréversible du temps et le règne du présent. Arrivée à son terme, l'entreprise d'édification correspond paradoxalement à la disparition de cette architecture imaginaire :

> « Les cires fondent consumées,
> Sous les cendres s'éteint le feu,
> Du parquet montent des fumées ;
> Château du Souvenir, adieu !
>
> Encore une autre fois décembre
> Va retourner le sablier,
> Le présent entre dans ma chambre
> Et me dit en vain d'oublier. »[407]

Château de cartes écroulé, construction de « cire consumée », l'œuvre achevée est aussitôt déconstruite mettant le poète-architecte face à une situation quasiment tragique : ce qui devrait être un moment de gloire et de consécration est, en fin de compte, un moment de déception et de désillusion. Gautier est, tantôt, Sisyphe, qui est condamné au supplice d'élever, interminablement, sa pierre au « *Sommet de la tour* », tantôt, Prométhée qui défie les dieux en cherchant à rallumer le feu sacré de la création.

Somme toute, le processus d'édification auquel nous assistons, tout au long de ce poème, concrétise les méandres où s'engouffre le moi avant que l'œuvre n'émerge :

> « Le décor mythique du château, explique Jean-Claude Brunon, (est) un espace imaginaire d'une double métamorphose, celle de l'écrivain en objets et celles des objets en spectacle intérieur, (il) fonctionne sur le modèle d'une solitude baroque, et sa visée demeure la spectacularisation du moi profond. »[408]

La souffrance du poète émane de la conscience de ses limites et de son incapacité d'atteindre son idéal. Pour lui, bâtir avec les mots, construire une poésie-architecture apparaît comme un moyen d'échapper, ne serait-ce que provisoirement, à ce drame du créateur et de réaliser l'unité du signifié et du signifiant, de l'idée et de la forme :

---

[407] - Ibid., p.129.
[408] - Jean-Claude Brunon, « Le décor mythique… », op. cit., p. 74.

« Il faut un grand génie avec un bonheur rare
Pour faire jusqu'au ciel monter son monument,
Et de ce double don le destin est avare,

Hélas ! et le poète est pareil à l'amant,
Car ils ont tous les deux leur maîtresse idéale,
Quelque rêve chéri caressé chastement ;

Eldorado lointain, pierre philosophale
Qu'ils poursuivent toujours sans l'atteindre jamais ;
Un astre impérieux, une étoile fatale.

L'étoile fuit toujours, ils lui courent après ;
Et le matin venu, la lueur poursuivie,
Quand ils la vont saisir, s'éteint dans un marais. »[409]

L'aspiration à l'idéal, le projet d'unir le rêve à l'action, s'avère une entreprise risquée. Le second exemple qui en témoigne est celui de « *Notre-Dame* », poème qui rappelle, évidemment, le roman de Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*.

3-2- La cathédrale gothique de Gautier

En 1836, Alfred de Musset critique l'impuissance créatrice de son époque en écrivant : « notre siècle n'a point de forme ».[410] Partageant la plainte de son pair, Gautier cherche à trouver un remède contre ce règne de l'*amorphe.* Or, l'un des poèmes qui soulève la question de la forme et qui illustre le mieux la consubstantialité de la forme et de l'idée est « *Notre-Dame »*.

Marchant sur le pas du grand Maître Hugo, Gautier construit sa propre cathédrale. Cette entreprise revêt, à nos yeux, plus d'une signification. Elle nous révèle « les affinités secrètes » du poète, nous renseigne sur ses idées concernant l'art, l'architecture et le progrès ; mais ce qui est plus important encore, c'est qu'elle résulte d'une double expérience : tout d'abord, l'expérience d'un lecteur hugolâtre qui voit en Hugo un « Smarra architectural », ensuite celle d'un critique d'art qui explore, *in situ*, Notre-Dame de Paris. Comment lire, alors, la cathédrale de Gautier ?

L'architecture de Notre-Dame a inspiré l'une des œuvres romanesques qui a marqué le XIXe siècle, il s'agit, bien entendu, de *Notre-Dame de Paris*. Dans sa thèse intitulée *Victor Hugo et le roman architectural*, Chantal Brière interroge cette architecture hugolienne et essaie de résoudre l'équation « Ecrire et Construire » en expliquant les enjeux de cette architecture « représentée et représentative ».

---

[409] - Th. Gautier, « *Ténèbres* » in *Poésies Complètes*, op.cit., pp. 60-61.
[410] - Voir Martine Lavaud, *Théophile Gautier, Militant du romantisme*, op. cit., p. 267.

Martine Lavaud, quant à elle, présente Gautier comme militant du romantisme : L'homme « au gilet rouge » n'hésite pas à désigner l'auteur de *Notre-Dame de Paris* comme un nouveau « Piranèse » et donne de cette œuvre romanesque une lecture fort élogieuse :

> « Ce bel édifice poétique où les styles moresque, gothique, et de la Renaissance se fondent si heureusement, pourrait se montrer avec tous ses ornements, toutes ses arabesques et tous ses caprices. Nous sommes guéris heureusement de cet amour excessif de la sobriété qui nous faisait préférer les planches aux bas-reliefs ; il n'est pas nécessaire de casser le nez des statues, et les aiguilles des cathédrales. »[411]

Cependant, faisant figure de bâtisseur, Gautier ne peut se contenter du rôle de lecteur, il entreprend de construire sa propre cathédrale gothique verbale. En donnant forme à cette construction, le poète architecte nous incite à réfléchir sur les fonctions de cette représentation et sur la pensée qui habite ce monument :

> « Pour me refaire au grand et me rélargir l'âme,
> Ton livre dans ma poche, aux tours de Notre-Dame,
> Je suis allé souvent, Victor,
> A huit heures, l'été, quand le soleil se couche,
> Et que son disque fauve, au bord des toits qu'il touche
> Flotte comme un grand ballon d'or. »[412]

Se conformant au style de la cathédrale hugolienne, Gautier fait bien de cette ode architecturale une construction d'un gothique flamboyant : arabesque, feston, broderie et dentelle s'ajoutent aux ogives, aiguilles, tours et « trèfles grêles » pour faire de la vieille église « un bijou d'émail ».[413] Mais, ce qui fait la spécificité de cette construction gautiéresque, c'est la force des images poétiques déployées. Investissant son édifice d'une forte charge anthropomorphique, Gautier insuffle une âme à ce corps de pierre.

Plus encore, grâce à « une alchimie verbale », le poète transforme tout l'espace parisien en un grand bal où la cathédrale apparaît comme une belle « Dame » richement parée, une silhouette sensuelle constamment convoitée. De même, fidèle à sa vocation picturale, il contemple Paris du haut de la tour et en propose un tableau digne d'un Rubens ou d'un Titien.

---

[411] - Th. Gautier, *Victor Hugo*, p.132, cité par Martine Lavaud in *Théophile Gautier, Militant du romantisme*, p.199.
[412] - Th. Gautier, « *Notre-Dame* » in *Poésies Complètes*, op.cit., p. 147.
[413] - Ibid., p. 149.

Et encore une fois, les frontières entre les formes artistiques s'estompent : poésie, architecture, musique, danse et peinture se confondent entraînant le lecteur dans la « valse » vertigineuse des couleurs et des formes. Cette richesse foisonnante dépasse le bâti vers ce qui est écrit.

Le poète fait œuvre d'orfèvre. Il use des comparaisons, multiplie les énumérations et les accumulations, emploie à l'excès les adjectifs valorisants et recourt aux enjambements si bien que l'écriture frôle la démesure : elle devient broderie textuelle, arabesque, et exprime, ainsi, la fantaisie du poète créateur. Cependant, ni la représentation magnifiée de Notre-Dame ni la richesse enjolivée du style ne doivent nous empêcher de continuer notre aventure herméneutique afin de dévoiler les mystères de cette écriture stratifiée.

« *Notre-Dame* » apparaît, alors, comme un poème de la dénonciation : dénonciation d'une société bourgeoise qui sacrifie le beau au nom du fonctionnel et de l'utilitaire ; critique d'une nouvelle conception qui ébranle la complétude étymologique du mot architecture en opérant la scission du double étymon « *arche* » et « *tektonicos* » et en privilégiant le moule collectif aux dépens du modèle créatif :

> « Comme nos monuments à tournure bourgeoise
> Se font petits devant ta majesté gauloise,
> Gigantesque sœur de Babel !
> Près de toi, tout là-haut, nul dôme, nulle aiguille ;
> Les faîtes les plus fiers ne vont qu'à ta cheville,
> Et ton vieux chef heurte le ciel. »[414]

Du haut de la tour, l'œil du poète survole Paris. Or, une telle perspective lui permet de prendre de la distance et de porter un regard critique sur son époque. Pour ce faire, Gautier procède à la manière du graveur Martynn : il établit un parallélisme entre la beauté grandiose de cette vision unifiée et la médiocrité des autres constructions. Cette démarche se retrouve dans les gravures bibliques de Martynn :

> « un immense édifice, qui diminue les figures humaines en présence, tout en symbolisant les tâches égocentriques qu'elles ont accomplies, est supplanté dans la composition par une manifestation de Jéhovah. Cette présence, qui est généralement évoquée par une source de lumière à l'éclat incomparable, est tellement intense qu'elle réduit la construction humaine et ses habitants à une masse floue, décentrée qui va s'estompant dans l'obscurité environnante. »[415]

---

[414] - Ibid., p. 152
[415] - Martine Lavaud , *Théophile Gautier, Militant du romantisme*, op. cit., p. 394.

Cette dévalorisation atteint son paroxysme à la fin du poème. Colère et ironie font du Paris moderne « un monde de prose » et de l'architecte une espèce d'entrepreneur sans génie créateur :

> « O vous maçons du siècle, architectes athées,
> Cervelles dans un moule uniforme jetées,
> Gens de la règle et du compas,
> Bâtissez des boudoirs pour des agents de change,
> Et des huttes de plâtre à des hommes de fange ;
> Mais des maisons pour Dieu, non pas !
>
> Parmi les palais neufs, les portiques profanes,
> Les Parthénons coquets, églises courtisanes,
> Avec leurs frontons grecs sur leurs piliers latins,
> Les maisons sans pudeur de la ville païenne,
> On dirait à te voir, Notre Dame chrétienne,
> Une matrone chaste au milieu des catins ![416] »

Nostalgique de Babels architecturales, Gautier tourne en dérision la mesquinerie moderne. Contrairement à la cathédrale qui prend vie grâce au Dieu qui l'habite, les constructions modernes sont présentées comme des corps sans âme, des êtres sans moralité. Il suffit de se référer au lexique employé et aux mots porteurs de rimes pour se convaincre de la sévérité du jugement de Gautier :

Lexique de la souillure et de l'immoralité	Mots porteurs de rimes
Boudoirs, fange, profanes, coquets, courtisanes, sans pudeur, catins.	Change-fange ; profanes-coutisanes ; latins-catins.

Formes creuses et sans grandeur, ces édifices sont témoin de la crise de sens que vit l'architecture de son temps. L'incompatibilité entre la forme et l'idée est, d'ailleurs, illustrée par ce mélange de style dans le Paris de l'époque : « frontons grecs », « piliers latins » donnent lieu à des bâtiments bâtards, sans profondeur intérieure. Cette perte de sens explique la terreur du vide éprouvée par le poète. A peine l'ascension de la tour est-elle terminée et la première émotion passée, le poète est pris d'une angoisse qu'il exprime en ces termes :

[416] - Th. Gautier, « *Notre-Dame* », op. cit., pp. 152-153.

« Le vide par-dessus et par-dessous l'abîme,
Une crainte vous prend, un vertige sublime
A se sentir si près de Dieu ! »[417]

A l'ivresse solitaire de la contemplation succède le retour à la vie des hommes, car, en atteignant le sommet, le poète est obligé de reprendre les escaliers spiraliques afin d'entamer une descente vertigineuse vers l'enfer du quotidien.

In fine, nous pouvons dire que Notre-Dame représente une pierre de taille dans la construction du monument poétique de Gautier. Ecrit pour rendre hommage au « roman architectural » de Victor Hugo, cette ode est, finalement, le lieu d'une réflexion autant esthétique que poétique et philosophique. C'est un chant de célébration de la matière animée par le souffle créateur du poète bâtisseur. C'est également un cri de détresse d'un adepte du beau qui s'écrierait : « L'église est toute prête ; y viendrez-vous, mon Dieu ? »[418]

Conclusion

Ainsi, la poésie de Gautier montre une préférence marquée pour les images architecturales. Dans un souci de saisir l'insaisissable et d'héberger son idéal, Gautier endosse le rôle de bâtisseur et construit sa « cathédrale poétique » : il fait de l'expérience de la création poétique une entreprise de construction. Afin que s'érige l'œuvre-monument, le poète architecte conçoit, ordonne, mobilise peintres sculpteurs et architectes et convoque poètes et romanciers.

Charriant le poids d'un investissement imaginaire et artistique, il fait de son texte une architecture verbale qui prend forme dans et par les mots. Ecrire et construire trouvent, donc, une véritable homologie et le poème, représentant une architecture, est autant représenté par elle. « Parole muette », la pierre fait parler le mot et le langage existe, désormais, pour lui-même, pour édifier le monument poétique.

Toutefois, cette aventure n'est pas sans danger. Outre la résistance des mots et les souffrances de la gestation, le poète est confronté, dans sa tâche architecturale, à l'éternel drame du créateur : la fin de la construction est aussi le début de la déconstruction.

---

[417] - Ibid., p. 149.
[418] - Th. Gautier, « *Le Portail* », op. cit., p. 8.

Conclusion de la première partie

> « Le plaisir, comme la douleur (...) sont des éléments toujours gênants dans une construction intellectuelle. Ils sont indéfinissables, incommensurables, incomparables de toute façon. Ils offrent le type même de cette confusion ou de cette dépendance réciproque de l'observateur et de la chose observée »[419]

Mêlant le plaisir à la douleur, la jouissance à la souffrance, la réflexion de Valéry résume parfaitement la nature du rapport que nous avons établi avec le texte gautiéresque. Certes, nous ne pouvons nier le plaisir suscité par la lecture de la relation de voyage ou de la poésie de Gautier. Mais ce plaisir de lire ne nous a pas épargné la souffrance du doute et de l'hésitation. La première lecture achevée, il fallait « faire œuvre de lecture » pour emprunter une expression à Gaston Bachelard, il fallait retrouver ce que Barthes appelle « le feuilleté de la signifiance ».

A cette étape de notre travail, nous rendons compte des premières conclusions auxquelles nous avons abouti. Munie des théories développées par les philosophes et les écrivains quant à l'intrication littérature-architecture, nous avons interrogé les récits de voyage de Gautier, un questionnement qui a débouché sur les constats suivants.

Tout d'abord, les descriptions architecturales envahissent l'œuvre de Théophile Gautier. Que ce soit en Orient ou en Occident, les pérégrinations du voyageur donnent lieu à un déploiement illimité d'édifices architecturaux. Le voyageur invite son lecteur à découvrir la diversité des styles et la richesse architecturale des citées visitées. Cette prééminence de l'architecture soulève une question fondamentale, celle de la représentation, autrement dit de la relation entre ce qui est bâti et ce qui est écrit. Justement, nous avons démontré que le génie de Gautier ne peut, en aucun cas, être réduit à une reproduction mimétique des architectures contemplées. L'œil de l'esthète détermine le mode de perception puis de transposition du réel observé. Ce qui nous amène au second constat.

---

[419] - Paul Valéry, *Discours sur l'Esthétique*, in *Œuvres I*, p. 1298.

La démarche qu'adopte Gautier est souvent une démarche picturale. Avant de décrire l'objet architectural, le voyageur écrivain choisit un angle de vision, privilégie l'effet d'optique et de perspective si bien que la transposition tourne en une picturalisation ou même une artialisation du réel. La plume, se substituant à la palette, propose un tableau esthétisé des architectures contemplées.

Ainsi, l'architecture devient un prétexte grâce auquel naît une écriture arabesque où se traduit l'idéal d'un Gautier épris de « *Caprices et zigzags* ». « Quand la topographie devient tableau, écrit Philippe Antoine, c'est à la littérarité que nous sommes sensibles et non à la littéralité »,[420] une littérarité qui se traduit, d'abord, à travers la richesse des analogies, mais qui trouve dans la poésie de Gautier son lieu de prédilection. L'expérience de Gautier poète n'en est pas moins riche. La prégnance du paradigme architectural dans la poésie diffère, néanmoins, de la relation de voyage. L'architecture se rattache, dans ce cas, plus à l'imaginaire qu'au référentiel puisqu'elle est surtout employée dans sa valeur métaphorique, voire allégorique. Le projet gautiéresque vise à bâtir avec les mots un monument poétique et à y loger ses rêves et ses idéaux. La poésie est, désormais *poiesis*.

Au terme de cette étape, l'exploration de l'œuvre de Gautier s'avère tant passionnante que problématique. Pourtant, si, jusque-là, nous avons essayé de résoudre l'équation « Ecrire = Construire », nous sommes, à notre tour, tentée de préciser les termes d'une nouvelle équation qui établit l'équivalence entre lire et bâtir. Cette première partie a, donc, permis de jeter les fondations de notre propre architecture textuelle et de poser les premières assisses ; mais pour que cette construction s'élève et que ce projet prenne forme, il est nécessaire d'explorer les autres étages du bâtiment-Gautier et d'interroger l'œuvre de fiction afin d'étudier la fonction de la narration dans l'érection du monument gautiéresque.

[420] - Philippe Antoine, « Dehors et dedans indifférenciés » in *L'intime et l'extime.* Etudes réunies par Mura Brunel et Franc Schuerewgen, CRIN, Amsterdam, 2002, p. 36.

Deuxième partie

« Architecture et narrativité »

Introduction de la deuxième partie

> « L'architecte et le romancier bâtissent un monde qu'ils ordonnent et auquel ils insufflent l'esprit pour échapper au néant et à l'effacement ». [1]

Comme Hugo, Gautier est un écrivain-bâtisseur qui considère l'architecture non pas comme un simple cadre de l'action mais comme un des piliers de son œuvre romanesque. Comme Hugo aussi, il est affecté d'une « maladie » dont le principal symptôme est, selon le diagnostic de Philippe Hamon, de « voir l'architecture ». Comme Hugo enfin, il fait figure de constructeur, qui, sans s'écrier à la manière du maître, « Guerre aux démolisseurs »[2] ou « Ceci tuera cela »[3] livrera son propre combat en faveur de l'architecture.

En effet, dans la première partie de ce travail, la prééminence de l'architecture nous a permis de nous rendre compte que l'art de l'architecture est au cœur des préoccupations esthétiques de Gautier. Qu'il s'agisse de la relation de voyage, de la critique d'art ou de la poésie, les descriptions des édifices et des monuments révèlent la richesse du paradigme architectural et donnent à l'architecture une véritable existence littéraire. Le texte gautiéresque ne se constitue pas uniquement comme un document qui donne à lire la diversité des styles architecturaux et le savoir faire d'un écrivain érudit; les descriptions architecturales expriment en filigrane, de leur tracé, les goûts de l'écrivain et ses préférences artistiques.

Nous essayerons de montrer, dès à présent, que, de par sa prégnance dans l'œuvre, l'architecture nous incite à étudier ses modes de caractérisation dans le tissu romanesque et sa participation dans la confection de l'œuvre narrative.

---

[1] - Chantal Brière, *Victor Hugo et le roman architectural,* op. cit., p. 25.
[2] - « Guerre aux démolisseurs » est un article de Victor Hugo publié dans *La Revue des Deux Mondes* dans lequel l'auteur parle d'un véritable complot contre les vestiges du passé et lance un appel à la sauvegarde des monuments.
[3] - Titre du chapitre 2 de *Notre Dame de Paris*, de Victor Hugo.

« Bâtir avec les mots », construire un cadre grâce auquel le personnage romanesque prend possession d'un espace fictif afin de s'y loger et d'évoluer, cela semble être un des constituants essentiels de toute construction narrative. L'architecture, affirme Philippe Hamon, « est un moyen commode d'assurer dans n'importe quelle œuvre un « effet de réel » en fournissant à la fiction cadre, ancrage et arrière-plan vraisemblable. »[4] Mais l'étude de la place accordée à l'architecture en tant que lieu de l'action nous amène à établir un lien entre le cadre architectural et l'espace romanesque et à examiner de plus près comment fonctionne la représentation de l'architecture dans « l'aménagement » de l'espace du roman.

Loin d'être une simple ornementation chargée d'apporter une note pittoresque au décor de la fiction, les architectures littéraires s'intègrent à la représentation de l'espace, or cette représentation contribue à la progression du récit. Force est de constater que l'édifice architectural fait partie de l'espace romanesque et qu'il fournit à la fiction un cadre dans lequel évoluent les personnages et où la trame narrative se noue et se dénoue. De son côté, le roman soumet le cadre architectural à ses propres exigences. Au-delà d'un simple ancrage de l'action, l'œuvre romanesque attribue à l'espace architectural une fonction dans le schéma actantiel et en fait un adjuvant ou un opposant du sujet.

Dans ces travaux sur la relation entre l'architecture et littérature, Philippe Hamon a étudié la représentation de l'architecture dans le roman et a expliqué comment change la fonction de l'architecture dans les œuvres de fiction d'une époque à l'autre. Il précise qu'à l'époque classique, la perception de l'architecture en tant qu'espace romanesque reste tributaire de l'utilité de tel ou tel élément architectural : l'architecture littéraire est davantage considérée comme le décor convenu d'un genre, elle est généralement réduite à une fonction utilitaire :

> « Symétriquement, et sur certains points contradictoirement, cette sur-fictionnalisation de l'architecture en littérature tend à aller de pair avec un strict utilitarisme de sa mise en œuvre, avec sa sur-fonctionnalisation narrative : un mur est un obstacle fait pour être franchi, le jardin ou l'auberge sont des lieux de rencontre, un escalier permet d'entrer, une fenêtre permet de voir, une tour doit être prise d'assaut ou détruite, une église est l'endroit où l'on va prier, la chambre est le lieu que le libertin doit verrouiller ou déverouiller, etc. »[5]

[4] - Philippe Hamon, *Expositions…*, op. cit., p. 26.
[5] - Ibid., p. 31.

Mais, avec la fin du XVIIIe siècle et l'avènement du XIXe siècle, le « lieu architectural entre progressivement en résonance avec le système qui l'accueille »[6] et on assiste à une implication de plus en plus forte de l'édifice dans le récit. Se référant aux travaux de Philippe Hamon, Chantal Brière explique, à son tour, la connivence qui existe entre les éléments architecturaux et l'œuvre de fiction en ces termes :

> « (…) les bâtiments de « papier » transposent le réel sociologique et l'intègrent au système romanesque. L'habitat définit et oppose des catégories sociales, corrobore l'appartenance d'un personnage à l'une d'entre elles et entre dans la construction du personnage lui-même. Comme espace fonctionnel, l'architecture fournit au roman des lieux de vie, de rencontres, des limites, des contiguïtés, c'est-à-dire ses codes narratifs spécifiques. A son tour, le roman intègre l'architecture dans ses propres scénarios narratifs : ainsi, habité, abandonné, visité, reconnu, incendié, pris d'assaut ou détruit, l'édifice, quel qu'il soit, raconte ou se raconte. » [7]

Dans l'œuvre de Gautier, la détermination de la valeur narrative d'un élément architectural, la précision de son rôle dans l'organisation romanesque, varient d'un récit à un autre. Dans certains récits, les digressions descriptives se référant à l'architecture n'occupent qu'une petite partie de l'espace textuel. Dans *L'Oreiller d'une jeune fille* ou *Les Rouets innocents*, le narrateur accorde très peu d'attention au décor et l'intérêt semble, plutôt, centré sur la conscience des personnages.

En revanche, dans d'autres récits, les descriptions architecturales occupent une place si prépondérante qu'elles semblent ralentir l'action narrative sinon l'étouffer. Citons à titre d'exemple *Le Roi Candaule, Une Nuit de Cléopâtre* ou *Le Roman de la Momie*. La place privilégiée que Gautier octroie à l'architecture est telle que la narration a du mal à démarrer : le narrateur se plaît à multiplier les descriptions, il se laisse emporter par « le démon Ogive » si bien que le récit proprement dit apparaît plus comme un prétexte que comme un objectif en soi. Cette prédominance du paradigme architectural implique un mode d'organisation et d'agencement bien particulier dans le récit. En fait, la représentation de l'objet architectural passe inévitablement par le travail de description, une description qu'il convient d'interroger afin d'en dégager les caractéristiques et d'étudier la relation avec le substrat narratif.

---

[6] - Chantal Brière, *Victor Hugo et le roman architectural*, op.cit., p. 199.
[7] - Ibid., p. 24.

Cette partie se fixe donc pour objectif d'analyser le dialogue qui s'engage entre l'œuvre de fiction et l'architecture, d'étudier en profondeur le rôle de cet art dans l'élaboration littéraire et le rapport qui existe entre les éléments constitutifs du genre narratif et la description architecturale.

Dans le premier chapitre de cette partie, l'intérêt sera accordé aux lieux et aux moments d'apparition des descriptions architecturales dans les récits de fiction et à leurs rôles dans la confection du récit. Nous étudierons de plus près *Le Roman de la momie* et *Le Capitaine Fracasse*, étant donné l'écart qui sépare ces deux récits dans le traitement de la description architecturale. Ce faisant, nous interrogerons certains récits dans lesquels l'architecture ne se contente plus d'être un simple ancrage de l'action, mais acquiert davantage un statut sémiotique.

Le second volet nous fait découvrir Gautier archéologue et rapproche programme narratif et projet de reconstitution archéologique. L'entreprise de reconstruction vise non seulement à ressusciter la ville de Pompéi ensevelie depuis des siècles sous les laves du Vésuve et à recouvrer l'éclat de l'Antiquité gréco-romaine, elle projette également de faire renaître les fastes de l'ancienne Egypte et de retrouver une architecture de l'immensité.

Enfin, dans le dernier chapitre, nous nous pencherons sur l'étude de l'architecture oscillant entre le merveilleux et le fantastique. Notre attention portera particulièrement sur le processus d'émergence du fantastique et sur son mode de fonctionnement dans l'œuvre romanesque.

Chapitre 1 :

Architecture et programme narratif

Introduction

> « (…) il faut bien un fond pour les personnages, et les figures ne peuvent pas se détacher sur le vide ou sur cette teinte brune et vague dont les peintres remplissent le champ de leur toile. » [8]

Lecteur passionné de Goethe, Gautier reprend à son compte l'idée selon laquelle chaque artiste se caractérise par l'originalité de son microcosme : il reconnaît, en effet, l'existence d'un monde intérieur fondé sur l'unité entre tous ses constituants et sur l'harmonie générale. Il écrit en ce sens :

> « Goethe dit quelque part que tout artiste doit porter en lui le microcosme, c'est-à-dire un petit monde complet d'où il tire la pensée et la forme de ses œuvres ; […] Les artistes qui ont le microcosme, lorsqu'ils veulent produire, regardent en eux-mêmes et non au-dehors ; ils peuvent bien faire une maison d'après un canard, et un singe d'après un arbre. – Ce sont les vrais poëtes, dans le sens grec du mot, ceux qui créent, ceux qui font. »[9]

Dans un article intitulé « Gautier et la nouvelle renaissance en architecture »[10] Lois Cassandra Hamrick souligne cette influence goethéenne. Il explique, par ailleurs, que, pour Gautier, comme pour Goethe, le principe d'unité est au centre du processus artistique et que l'harmonie d'une œuvre découle de l'unité foncière de la création : « un monde dans le monde » permet de faire « une création dans la création »[11] précise Hamrick. Partant de ces réflexions, l'écriture de la fiction, quoiqu'elle occupe les devants de la scène, ne se sépare pas de l'unité générale de l'œuvre.

« Bâtir des châteaux en Espagne est, on le sait, en français, la devise de toute fiction »[12] écrit Philippe Hamon. En fait, cette expression familière fait le rapprochement entre le travail de construction et celui de l'imagination : architecture et fiction supposent l'exercice d'un pouvoir imaginatif ; architecte et romancier nourrissent leur art de rêves et de projets qu'ils cherchent à mettre en exécution.

---

[8] - Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin,* op. cit., p. 310.
[9]- Th. Gautier, « Salon de 1839 » publié dans *La Presse de 1839,* voir site http:// www. llsh.univ-savoie.fr/gautier/
[10] - Lois Cassandra Hamrick, « Gautier et la nouvelle renaissance en architecture » in *BSTG,* n° 24, 2002.
[11] - Ibid., p. 84.
[12] - Philippe Hamon, *Expositions, Littérature et architecture…*, op.cit., p. 28.

Mais parler de « programme narratif » peut donner lieu à deux interprétations : si l'on se situe du côté de la genèse de l'œuvre et du processus d'élaboration littéraire, l'expression « programme narratif » laisse entendre l'existence, au préalable, d'une idée que le romancier veut concrétiser à travers le récit, et ensuite, l'organisation de la structure narrative selon un plan qui constitue la charpente même de la fiction. D'autre part, si on se tient à la logique interne du récit, la notion de « programme narratif » implique, en sémiologie narrative, l'exercice, de la part du sujet, d'un « faire transformateur pour aboutir à l'état de conjonction avec l'objet. »[13]

Dans un sens comme dans l'autre, le travail du romancier et celui de l'architecte se rejoignent. Tous les deux partent d'une idée, d'une abstraction ; tous les deux se lancent dans un processus de transformation grâce auquel émerge un ensemble bien structuré régi par une logique interne ; tous les deux exploitent, *in fine*, une matière première, encore insignifiante et amorphe, pour en faire un édifice cohérent, une véritable œuvre d'art. Plus encore, certains architectes, affirme Philippe Hamon, se définissent eux-mêmes comme « des hommes de récit » se mettant « d'une part, à l'écoute des récits consignes du client, d'autre part, produisant à la fois des lieux-récits et des récits de lieux » : [14]

> « Qui dit récit dit transformation et orientation. Aussi l'architecte qui pense un espace public (une rue) ou privé (l'espace intérieur d'une maison) doit, entre autres, résoudre le problème difficile de la *réversibilité* des trajets possibles des utilisateurs de ces espaces (comment organiser séquentiellement ce qui peut être utilisé « dans tous les sens » ?) et celui de *l'ambiguïté* (un mur sépare mais aussi relie) des éléments manipulés. Une bonne part du travail de l'architecte consiste sans doute à résoudre ces problèmes et, à l'inverse de Mallarmé qui souhaitait (''Préface'' » au ''Coup de dé'') vouloir '' éviter le récit'', l'architecte, lui, a besoin de penser à travers et grâce à la narrativité, a besoin des fonctions désambiguïsantes et ''configuratives'' (P. Ricœur) de cette dernière. »[15]

Vue sous cet angle, l'architecture devient l'incarnation de la narrativité, elle est l'espace d'un récit obéissant à une organisation et à une syntaxe qui lui sont particulières : une maison, un château, une ville racontent chacun une histoire et constituent une sorte de « récit habitable ». Mais, si l'architecte, dans un souci de bien construire, hésite entre la pierre, le marbre ou le bois, le romancier, lui, doit puiser dans le langage son unique matériau d'édification textuelle.

---

[13] - Nicole Everaert-Desmedt, *Sémiotique du récit*, Prisme, De Boeck Université, Belgique, 1989, p. 47.
[14] - Philippe Hamon, *Expositions*…, op.cit., p. 32.
[15] - Ibid., p. 32.

Pour lui, une architecture littéraire est, avant tout, une représentation « en texte » d'un édifice et implique, par conséquent, un mode de représentation bien particulier ; ce qui nous amène à réfléchir sur l'importance des descriptions et sur leur fonction dans les récits de fiction de Gautier. Mais, avant d'aller plus loin, voyons comment les théoriciens perçoivent la description et le texte descriptif.

Dans « *Le texte descriptif* », et s'inscrivant dans une optique de « Poétique historique », Jean-Michel Adam et André Petitjean distinguent dans la description, plus particulièrement dans « la description de paysage », quatre types dont nous rappelons les grandes lignes. La première, et la plus ancienne, c'est la description ornementale dont les origines remontent à la littérature romanesque gréco-latine, notamment l'épopée.

> « Du point de vue de l'invention, ces descriptions, précisent les auteurs, se caractérisent par la présence d'une isotopie constante (le souci d'idéalisation esthétique) et d'une isotopie variable (le recours à une mimésis picturale) »[16]

A la description ornementale qui valorise « le locus pictural »[17]et une rhétorique de l'esthétique et du superlatif succède la description expressive qui marquera particulièrement les romans de la deuxième moitié du XVIIe siècle et ceux du XVIIIe siècle. Au-delà de l'aspect thématique, la description est expressive « parce qu'elle se présente comme le dépositaire d'un *point de vue*, qu'il soit celui de l'auteur ou celui du personnage, qui surdétermine la description.»[18] Le changement des dispositions intérieures d'un auteur ou d'un personnage se répercute sur la description du paysage extérieur. Comparaisons et métaphores sont, selon Adam et Petitjean, les figures les plus dominantes dans cette écriture.

La description représentative, souvent considérée comme en rupture avec les deux précédentes, soulève la question de la « représentation » et oppose à la subjectivité des descriptions expressives le souci d'*objectivité*, de *neutralité* et de *justesse.*[19] Trois fonctions sont assignées à cette description :

---

[16] - Jean-Michel Adam, André Petitjean, *Le texte descriptif*, Editions Nathan, 1989, p. 9.
[17] - Ibid., p. 10.
[18] - Ibid., p. 18.
[19] - Ibid., p. 25. La définition de ces trois notions par Jean-Michel Adam et André Petitjean se réfère, en réalité, aux romanciers réalistes qui contestent la subjectivité de l'énonciation et cherchent à ce que l'écrivain se mette à « l'école de la science ».

> « a- Une fonction mathésique (diffusion du savoir).
> b- Une fonction mimésique (construction d'une représentation).
> c- Une fonction sémiosique (régulation du sens). »[20]

Le dernier type de description est désigné de « description productive ». Il s'écarte de la description représentative, subvertit l'écriture réaliste en enrayant l'illusion référentielle et en mettant à nu le caractère artificiel de l'univers fictionnel. La description, dans ce cas, vise à « dévoiler l'artifice langagier »,[21] et à « construire la fiction, pour une part essentielle, à partir de la matérialité même (signifiante et signifiée) des mots. »[22]

Toutefois, aussi riche et judicieuse que soit cette classification, il serait erroné de réduire un texte descriptif à un seul type de description puisqu'à l'intérieur d'un même développement peut coexister plus d'un type de description. Par ailleurs, en tirant profit de cette approche et en essayant de l'appliquer à l'œuvre de Gautier, nous pouvons découvrir la diversité des techniques et des formes descriptives dans le récit gautiéresque.

Pour Pierre Laubriet, l'intrusion de la description dans les récits de Gautier échappe à l'opposition traditionnelle description / récit. Il y voit, au contraire, un moyen de comprendre l'univers du romancier et d'en saisir les spécificités :

> « (C'est) une invitation à décrypter les images, à y découvrir les *correspondances*, clefs du monde moral et spirituel, et pour l'auteur le chemin vers la compréhension du sens des choses et vers une sympathie avec l'essence des êtres. »[23]

Il explique que, dans la fiction gautiéresque, la description n'est pas une simple pause dans la trame narrative mais qu'elle joue un rôle primordial dans la détermination du programme narratif :

> « (…) la description chez Gautier n'est pas un hors-d'œuvre, elle est tissée dans la trame de l'œuvre et participe à son unité, elle en éclaire le sens et à travers ses jeux de formes et de couleurs elle laisse filtrer les intentions, les pensées et les fantasmes secrets de l'artiste. Elle illustre cette pensée de l'image renvoyant à l'idée, du concret à l'abstrait, de l'objectif au subjectif qui est une des composantes de la conception de l'art chez Gautier. »[24]

---

[20] - Ibid., p. 26.
[21] - Ibid., p. 63.
[22] - Ibid., p. 65.
[23] - Pierre Laubriet, *Introduction* de *Romans, contes et nouvelles* de Théophile Gautier, La Pléiade, p.41
[24] - Ibid., p. 42.

Tout en étant un moyen de fournir à l'action un cadre, la description d'une architecture ne se place pas uniquement comme un point d'ancrage mais établit un lien entre l'extériorité et l'intériorité, entre le monde extérieur avec ses « jeux de formes et de couleurs » et l'espace intime du personnage avec ses rêves et ses fantasmes. Elle reflète donc l'unité profonde des éléments constitutifs du microcosme de l'artiste. Faut-il rappeler, encore une fois, que l'importance de l'œuvre dépend de l'unité de ce petit monde intérieur qui la produit ?

Il est important de signaler, par ailleurs, que dans le cas des récits de fiction, l'intérêt porté à l'espace architectural est lié inextricablement à l'étude de l'espace romanesque et aux effets de représentativité. L'architecture constitue un espace choisi parmi tant d'autres afin d'être exploité dans la dramatisation de l'action ; elle présente, avant tout, un cadre dans lequel évoluent les personnages, cadre qui semble être dans la fiction gautiéresque aussi riche que diversifié.

1- Architecture et espace du roman

1-1- Décrire pour construire

L'étymologie du verbe « représenter » est *repraesentare* ce qui veut dire « rendre présent, mettre devant les yeux, reproduire par la parole ».[25] Ces définitions serviront de point de départ à notre analyse. « Rendre présent » implique, en fait, un certain déploiement de l'espace et nous incite à réfléchir sur le rapport architecture-espace romanesque. « Reproduire par la parole » suppose que représenter un édifice mobilise un savoir et une compétence linguistique et fait appel nécessairement à la description. Or décrire, c'est inévitablement choisir, sélectionner et écrire d'où l'intervention d'une instance énonciative qui prend en charge la description et d'où l'importance des digressions descriptives dans la mise en place d'un espace architectural.

Nul ne peut nier la difficulté d'aborder l'étude de la représentation architecturale dans la fiction gautiéresque sans empiéter sur les liens qui se tissent entre l'espace romanesque et la mise en place d'un cadre de l'action.

[25] - *Grand Dictionnaire des Lettres*, Larousse, p. 5096.

En effet, une relation étroite s'établit entre la description d'une architecture et le déploiement de l'espace du roman, dans la mesure où la présence d'édifices donne un sens au déroulement des événements et aux déplacements des personnages. De même, un roman peut présenter l'architecture de différentes manières. En décrivant sa structure, son organisation, sa décoration, en insistant sur tel ou tel détail dans le développement descriptif, le romancier *construit*[26]un discours « supposé traduire l'espace architectural, partie prenante du procès narratif et de la temporalité qui l'accueillent. »[27] Dès lors, la description architecturale prend la forme de parcours à la fois spatial et temporel.

C'est tout d'abord un parcours spatial puisqu'il se concrétise à travers l'organisation de l'espace architectural en fonction du degré de mobilité ou de fixité des personnages, mais également à travers une mise en ordre spatiale de la description (à gauche, à droite, plus loin, etc.). Dans *Le Roman de la momie,* la description du palais pharaonique s'apparente, en effet, à une aventure spatiale et s'étend sur deux chapitres. Le chapitre IV débute ainsi :

> « Le pharaon arriva devant son palais, situé à peu de distance du champ de manœuvre, sur la rive gauche du Nil.
> Dans la transparence bleuâtre de la nuit, l'immense édifice prenait des proportions encore plus colossales et découpait ses angles énormes sur le fond violet de la chaîne libyque, avec une vigueur effrayante et sombre. L'idée d'une puissance absolue s'attachait à ces masses inébranlables, sur lesquelles l'éternité semblait devoir glisser comme une goutte d'eau sur un marbre. »[28]

La description du palais intervient au moment de l'arrivée glorieuse du Pharaon. Quoique le héros lui-même connaisse les lieux, son retour est une occasion pour découvrir la luxuriance de l'époque pharaonique et pour se livrer à une véritable « débauche » descriptive ; nous assistons, alors, à une sorte de dialogue entre le narratif et le descriptif. Et à homme exceptionnel, architecture exceptionnelle : l'immensité de l'édifice est à la mesure de la grandeur de Pharaon. Le passage d'un élément architectural à un autre est dicté par le déplacement du cortège royal ou par celui du personnage lui-même.

---

[26] - A travers l'italique, nous cherchons à insister sur le mot « construire ».
[27] - Chantal Brière, *Hugo et le roman architectural*, op.cit., p. 226.
[28] - Th. Gautier, *Le Roman de la momie*, p. 546.

« Bientôt la tête du cortège pénétra dans le palais (…) il descendit les marches d'un pas de statue, et pénétra enfin dans le palais ».[29] La mobilité du personnage favorise l'intrusion de la description. Certes, l'intérieur du palais n'est pas découvert pour la première fois par Pharaon puisqu'il se retrouve, en réalité, de nouveau, chez lui, mais, c'est son retour qui autorise la description des magnificences du palais. La même technique est également employée pour décrire la richesse du costume et des coiffures lors de la scène du festin : « Le roi traversa la salle d'un pas lent et majestueux, sans que ses paupières teintes eussent palpité une fois ».[30]

Ce déploiement spatial est accompagné d'une organisation rigoureuse de la description puisque les passages descriptifs sont ponctués d'indicateurs de lieu tels que : « Derrière les colonnes (…).Au-delà de ces propylées (…). Au-dessus de sa porte géante (…) »[31] Dans cette organisation, la description est prise en charge par un narrateur omniscient mais le rôle de Pharaon reste pivotal : il apparaît comme un relais de la description.

La description architecturale s'apparente, ensuite, à un parcours temporel étant donné que le développement descriptif peut mettre en scène un édifice dans son histoire ou dans sa fonctionnalité, comme il peut se présenter sous forme de progression chronologique avec des indicateurs de temps (d'abord, ensuite, enfin). Si nous nous référons toujours à l'architecture du palais dans *Le Roman de la momie*, nous pouvons nous rendre compte de cette mise en ordre chronologique : « Au *premier* étage (…). Une *première* cour intérieure (…). Une autre cour se présenta *ensuite*,… ».[32] Spatialité et temporalité s'associent afin d'assurer la représentation de cette architecture.

Sur le plan énonciatif, la « construction » d'un édifice littéraire est prise en charge par une instance qui peut être externe ou interne au procès narratif. La description d'une architecture obéit à deux instances qui sont la voix actorielle et la voix auctoriale. Dans certains récits, c'est l'expérience sensible du personnage, et plus précisément le contact visuel qui sert de déclenchement au texte descriptif.

---

[29] - Ibid., p. 547.
[30] - Ibid., p. 550.
[31] - Ibid., p. 546.
[32] - Ibid., p. 547.

Se tenant au balcon ou à la fenêtre de sa maison, se plaçant dans une position élevée et dominante, le personnage est avant tout un sujet regardant pour qui les édifices architecturaux se présentent comme des « spectacles » ou des « tableaux ». En prenant, encore une fois, pour exemple *Le Roman de la Momie*, nous constatons que c'est Pharaon, qui, du haut de sa terrasse, porte un regard souverain sur la ville de Thèbes :

> « De cette hauteur, le roi dominait sa ville déployée à ses pieds. Du sein de l'ombre bleuâtre jaillissaient les obélisques aux pyramidions aigus, les pylônes, portes gigantesques traversées de rayons, les hautes corniches, les colosses émergeant jusqu'aux épaules du tumulte des constructions, les propylées, les colonnes épanouissant leurs chapiteaux comme d'énormes fleurs de granit, les angles des temples et des palais révélés par une touche argentée de lumière ; les viviers sacrés s'étalaient en miroitant comme du métal poli, les sphinx et les criosphinx alignés en dromos allongeaient leurs pattes, évasaient leur croupe, et les toits plats se succédaient à l'infini (…)
>
> Planant par l'œil et par la pensée sur cette ville démesurée dont il était le maître absolu, Pharaon réfléchissait tristement aux bornes du pouvoir humain, et son désir, comme un vautour affamé, lui rongeait le cœur. »[33]

La description obéit, d'abord, à une focalisation interne : le regard de Pharaon constitue le point d'ancrage de la description architecturale puisqu'il la met en rapport avec le processus narratif. Mais, très vite, la voix auctoriale prend le relais et on assiste à un changement de point de vue : la description devient le lieu d'une polyphonie subtile au moyen de laquelle un glissement s'opère d'une instance à une autre. En effet, la précision dans la description, le lexique employé, renvoient plus à une instance détentrice d'un savoir, et revendiquant le commentaire esthétique : c'est la voix d'un narrateur. L'expression de l'état émotionnel du personnage et de ses pensées témoigne de ce changement de focalisation. La vue panoramique de la ville est, donc, absorbée par le regard omniscient du narrateur. Du coup, la description entreprise par le personnage se transforme en une description du fait d'un narrateur omniscient et la représentation architecturale dépasse, désormais, le cadre de la description pour devenir le lieu d'une réflexion sur l'art ou sur la condition humaine.

Dans *Avatar*, c'est le scénario narratif qui justifie la digression architecturale. Après l'épisode de la substitution des âmes, les personnages portent un regard neuf sur leur nouveau cadre de vie et c'est alors que le texte nous met en présence de deux descriptions symétriques.

---

[33] - Ibid., pp. 589-590.

Dans le chapitre VIII, Olaf Labinski, habitant le corps d'Octave de Saville, se trouve dans la chambre à coucher du vrai Octave, puis, fait la visite de ce qui est sensé être son propre domicile. Les digressions descriptives se justifient par une exigence narrative et le déplacement du personnage dans le but d'une meilleure exploration des lieux légitime le recours à une description ambulatoire.

Le chapitre XI nous fait découvrir les appartements de la comtesse Prascovie : Octave de Saville, se mettant dans la peau du comte Labinski, fait immersion dans l'espace intime de la femme aimée : « La femme de chambre l'introduisit dans une pièce assez vaste, un cabinet de toilettes orné de toutes les recherches du luxe le plus délicat ».[34] La narration semble appeler la description mais n'en justifie pas toujours le caractère exhaustif.

Le développement descriptif se pose, désormais, comme un lieu de savoir : le sujet regardant qu'est le personnage s'éclipse, et c'est le narrateur-descripteur qui prend le devant afin de mettre en exergue son savoir faire et de construire un espace conforme à ses ambitions esthétiques : connaissances sculpturales et picturales sont mobilisées et mises au service de la description. Cette « fièvre descriptive » contamine le chapitre suivant.

En effet, si le texte rattache la description de cette architecture intérieure à la perception visuelle du personnage : « Octave s'assimila tous ces détails d'un coup d'œil rapide pour n'être pas involontairement préoccupé par la nouveauté d'objets qui auraient dû lui être familiers »,[35] le caractère furtif de ce regard contraste avec la précision de la description et révèle une *autre* réalité. Narrateur et personnage ont tendance à s'effacer pour laisser la place à l'auteur.

Sur le pas d'Octave-Labinski, Gautier fait découvrir au lecteur le décor de la salle à manger de l'hôtel Labinski. Le texte met en scène une propension à la digression mais la description ne semble pas, *à priori*, avoir de véritable rôle dans la construction romanesque :

---

[34] - Th. Gautier, *Avatar*, in *Romans contes et nouvelles*, op. cit., p. 372.
[35] - Ibid., p. 378.

> « La salle à manger était une vaste pièce au rez-de-chaussée donnant sur la cour, d'un style noble et sévère, qui tenait à la fois du manoir et de l'abbaye : des boiseries de chêne brun d'un ton chaud et riche, divisées en panneaux et en compartiments symétriques, montaient jusqu'au plafond, où des poutres en saillie et sculptées formaient des caissons hexagones coloriés en bleu et ornés de légères arabesques d'or ; dans les panneaux longs de la boiserie, Philippe Rousseau avait peint les quatre saisons symbolisées, non pas par des figures mythologiques, mais par des trophées de nature morte composés de productions se rapportant à chaque époque de l'année ; des chasses de Jadin faisaient pendant aux natures mortes de Ph. Rousseau, et au-dessus de chaque peinture rayonnait, comme un disque de bouclier, un immense plat de Bernard Palissy ou de Léonard de Limoges, de porcelaine du Japon, de majolique ou de poterie arabe, au vernis irisé par toutes les couleurs du prisme ; des massacres de cerfs, des cornes d'aurochs alternaient avec les faïences, et, aux deux bouts de la salle de grands dressoirs, hauts comme des retables d'églises espagnoles, élevaient leur architecture ouvragée et sculptée d'ornements à rivaliser avec les plus beaux ouvrages de Berruguete, de Cornejo Duque et de Verbruggen ; sur leurs rayons à crémaillère brillait confusément l'antique argenterie de la famille des Labinski, des aiguières aux anses chimériques, des salières à la vieille mode, des hanaps, des coupes, des pièces de surtout contournées par la bizarre fantaisie allemande, et dignes de tenir leur place dans le trésor de la Voûte-Verte de Dresde. En face des argenteries antiques étincelaient les produits merveilleux de l'orfèvrerie moderne, les chefs-d'œuvre de Wagner, de Duponchel, de Rudolphi, de Froment Meurice ; thés en vermeil à figurines de Feuchère et de Vetchte, plateaux niellés, seaux à vin de Champagne aux anses de pampre, aux bacchanales en bas-relief ; réchauds élégants comme des trépieds de Pompéi ; sans parler des cristaux de Bohême, des verreries de Venise, des services en vieux saxe et en vieux sèvres. »[36]

Ce passage se rattache, à première vue, à la description représentative et se charge d'une double fonction : tout d'abord, il vise la « construction d'une représentation » et, en ce sens, rejoint la fonction mimésique ; ensuite, étant donné que le texte s'accompagne de la « diffusion d'un savoir », il se plie à la fonction mathésique. La description convoque peintres, sculpteurs, architectes et ciseleurs afin d'assurer la décoration de cette architecture et de dépeindre le cadre luxueux de l'hôtel Labinski. Mais, ce faisant, elle nous introduit davantage dans le musée Gautier et nous renseigne sur ses goûts et ses jugements esthétiques.

Le critique d'art devance le romancier et transforme l'espace romanesque en un lieu où se déploie la virtuosité de l'esthète et où se déplient ses affinités artistiques. Adjectifs mélioratifs (noble, merveilleux, élégants,…), superlatif (les plus beaux ouvrages de Berruguete,…) et accumulations traduisent le souci du détail et font naître une sensation de surcharge. Est-ce à dire que la description de cette salle à manger est gratuite et qu'elle ne remplit aucune fonction dans l'économie du texte ? Certainement non. La description participe de la narration et reflète l'état de bonheur vécu par le couple Labinski.

[36] - Ibid., pp. 377-378.

Ainsi, quel que soit le mode adopté, qu'il s'agisse d'une représentation architecturale provenant de l'expérience sensible du personnage en tant que sujet regardant, ou d'une description émanant du regard omniscient d'un narrateur, ou encore d'une description se soumettant au commentaire évaluatif et aux considérations esthétiques de l'auteur, décrire une architecture est, avant tout, construire un espace qui répond aux exigences du récit, c'est circonscrire une action en tenant compte du système interne de l'œuvre romanesque.

1-2- Décrire pour circonscrire

« Toute représentation d'édifice prend forme dans un cadre qui découpe le réel et que le texte souligne de manière plus ou moins appuyée. »[37] Mettre la description architecturale en rapport avec le réel relève, en fait, d'une tentative de cadrer l'action narrative et de la situer par rapport à un contexte géographique, historique, politique ou social.

Or, une étude des cadres de l'action dans la fiction gautiéresque témoigne d'une grande diversité dans le choix du cadre, mais au même temps de la difficulté d'établir un recensement exhaustif de ces cadres. Selon les critères adoptés, plusieurs typologies peuvent être établies. Si l'on prend, par exemple, comme critère de classification le type même d'habitation, nous pouvons distinguer :

- ✓ l'appartement parisien confortable et douillet comme c'est le cas du lieu d'habitation de Guy de Malivert dans *Spirite* ;
- ✓ le palais oriental où s'entassent les richesses des siècles enfouis, -en témoignent les lieux d'action dans *La Mille et Deuxième Nuit*, *Le Roman de la momie*, *Le Roi Candaule-*,
- ✓ le château qu'il soit prospère et prestigieux comme celui où se nouent les intrigues amoureuses de *Mademoiselle de Maupin*, ou en décadence et marquant le déclin d'une époque et de toute une classe sociale comme en témoigne *Le château de la Misère* dans *Le Capitaine Fracasse*
- ✓ l'architecture excentrique et exotique comme celle qu'on retrouve dans *Le Pavillon sur l'eau* ou *Fortunio*, etc.

[37] - Chantal Brière, *Victor Hugo et le Roman architectural*, op. cit., p. 267.

Une telle typologie a plus d'un mérite puisqu'elle fournit des renseignements aussi bien sur le personnage de roman que sur le romancier lui-même. Mais, étant donné que plusieurs éléments de cette typologie seront étudiés dans les chapitres suivants, nous nous contenterons de l'analyse de deux exemples, notamment le cadre de vie de Malivert dans *Spirite* et l'image du château dans *Mademoiselle de Maupin.*

Dans *Spirite*, l'emplacement de l'appartement de Malivert, la répartition de l'espace architectural (cabinet d'étude, atelier, salon) et les meubles qui forment le décor de l'appartement en disent long sur le personnage. Situé au cœur d'un faubourg aristocratique, cet appartement parisien rattache le personnage à une classe sociale jouissant du mariage heureux de la richesse et de la naissance. Contrairement aux architectures modernes des bourgeois parvenus, -« hôtels bâtis à la hâte d'une fortune qui craint la banqueroute »[38]-, l'architecture de l'appartement de Malivert se distingue par la noblesse des matériaux de construction avec des murs « revêtus de cuir fauve » et des poutres en « vieux chêne ».[39]

De même, les tableaux accrochés aux murs et les objets décoratifs reflètent les goûts du personnage et justifient la comparaison de cette habitation à « une espèce de galerie où Malivert avait réuni ses curiosités et fantaisies d'art. »[40] Quant aux livres occupant les rayons de la bibliothèque, ils témoignent de l'érudition de ce jeune dandy parisien et font l'objet d'une énumération exhaustive, trahissant, ainsi, ses affinités littéraires :

> « (…) on eût dit la bibliothèque d'un artiste ou celle d'un savant mêlés ensemble. A côté des poètes classiques de tous les temps et de tous les pays, d'Homère, d'Hésiode, de Virgile, de Dante, d'Arioste, de Ronsard, de Shakespeare, de Milton, de Goethe, de Schiller, de Lord Byron, de Victor Hugo, de Sainte-Beuve, d'Alfred de Musset, d'Edgar Poë, se trouvaient la *Symbolique* de Creuzet, la *Mécanique céleste de* Laplace, l'*Astronomie* d'Arago, la *Physiologie* de Burdach, le *Cosmos* de Humboldt, les œuvres de Claude Bernard et de Berthelot, et autres ouvrages de science pure. »[41]

Grâce à l'énumération des lectures de Malivert, le narrateur brosse le portrait du personnage et offre au lecteur l'opportunité de cerner la personnalité de son héros et de connaître son éducation littéraire et scientifique.

---

[38] - Th. Gautier, *Spirite*, in *Romans, contes et nouvelles*, op. cit., p. 1108.
[39] - Ibid., p. 1108.
[40] - Ibid., p. 1108.
[41] - Ibid., p. 1109.

En outre, les objets décoratifs, l'ameublement et les détails intérieurs orientalisent l'espace parisien puisque Guy de Malivert, chaussé de pantoufles marocaines, buvant « un grand vin de Bordeaux retour de l'Inde »[42] se soustrait à l'emprise matérielle de la capitale et semble prédisposé à son voyage en Orient. Ainsi, appartenance sociale, goût artistique, culture livresque, mode de vie, tout est révélé par le lieu de vie du personnage.

Par ailleurs, en précisant le cadre de la fiction, le romancier se donne l'occasion de traduire son propre éclectisme. Personnage et auteur se ressemblent et tendent à se confondre. Un décor analogue est décrit dans *La Mille et Deuxième Nuit*. L'intérieur douillet de l'appartement parisien, le jour discret et les rideaux fermés rapprochent l'état de sérénité oisive du personnage-narrateur et celui de Guy de Malivert et semblent favoriser le glissement du monde réel vers un univers imaginaire. Dans *Spirite* comme dans *La Mille et Deuxième Nuit*, les deux hommes sont prédisposés au rêve ; dans les deux cas, le récit débute dans un espace clos avant que la narration n'autorise un déploiement spatial et architectural.

Toujours à travers cette typologie, en choisissant le château comme cadre de l'action, Gautier projette, dans la fiction, ses fantasmes et ses rêves. Il exprime, non sans regret, le luxe et l'oisiveté paresseuse de la vie de châtelain ou la nostalgie d'une époque révolue. Si, dans *Le Capitaine Fracasse*, l'image du château structure le roman, - idée que nous développerons avec plus de précision ultérieurement [43]-, dans *Mademoiselle de Maupin*, la référence au château revient à plusieurs reprises et permet d'opposer deux architectures dont l'une est réelle, l'autre imaginaire.

Dans le chapitre IV, d'Albert et Rosette, fuyant la ville, se réfugient dans un château dont l'architecture rappelle un souvenir d'enfance de Gautier, et plus précisément le château des Coteaux à Mauperthuis. L'irrégularité des constructions et le mélange de styles ne sont pas pour déplaire à d'Albert qui semble adopter les mêmes jugements esthétiques que Gautier :

---

[42] - Ibid., p. 1107.

[43] - Voir ultérieurement « La représentation architecturale : entre la fantaisie descriptive et l'utilité narrative », dans « Lieux et moments d'apparition de l'architecture ».

> « C'est un assemblage de bâtiments construits à différentes époques, avec des pignons inégaux et une foule de petits clochetons. Ce pavillon est en brique avec des coins de pierre ; ce corps de logis est d'un ordre rustique, plein de bossages et de vermiculages. Cet autre pavillon est tout moderne ; il a un toit plat à l'italienne avec des vases et une balustrade de tuiles et un vestibule de coutil en forme de tente : les fenêtres sont toutes de grandeurs différentes et ne se correspondent pas ; il y en a de toutes les façons ; on y trouve jusqu'au trèfle et à l'ogive, car la chapelle est gothique.- Certaines portions sont treillissées comme les maisons chinoises, de treillis peint de différentes couleurs, où grimpent des chèvrefeuilles, des jasmins, des capucines et de la vigne vierge dont les brindilles entrent familièrement dans les chambres, et semblent vous tendre la main en vous disant bonjour.
> Malgré ce manque de régularité, ou plutôt à cause de ce manque de régularité, l'aspect de l'édifice est charmant (….). »[44]

La diversité des formes, le mariage du rustique et du moderne, du gothique et de l'exotique, donnent à cette architecture un aspect composite mais « charmant ».

A la beauté de l'architecture s'ajoute un cadre idyllique propice aux amours sensuels de d'Albert. La description efface les frontières entre l'artificiel et le naturel : les motifs décoratifs « en treillis peints de différentes couleurs » se prolongent grâce à la prolifération de la végétation si bien que les plantes grimpantes font corps avec l'édifice donnant ainsi naissance à une arabesque naturelle. A la fin de ce passage, on assiste à une véritable symbiose entre le bâti, le végétal et l'humain : « (…) les brindilles entrent familièrement dans les chambres, et semblent vous tendre la main en vous disant bonjour ». Cette correspondance entre les éléments architecturaux et les éléments naturels est déjà perceptible dans la description des remparts de ce château :

> « Deux grands murs crénelés, remplis de barbacanes et de meurtrières imitant une forteresse ruinée, se dresse de chaque côté de la route ; une tour où s'accrochent des lierres gigantesques, et qui est du côté du château, laisse tomber sur le bastion opposé un véritable pont-levis avec des chaînes de fer qu'on baisse tous les matins.- On passe par une belle arcade ogive dans l'intérieur du donjon et de là dans la seconde enceinte, où les arbres qui n'ont pas été coupés depuis plus d'un siècle sont d'un hauteur extraordinaire (…). Quelques uns n'ont de feuilles qu'au sommet, et se terminent en larges ombrelles ; - d'autres s'effilent en panaches ; d'autres au contraire ont près de leur tige une large touffe, d'où le tronc dépouillé s'élance vers le ciel comme un second arbre planté dans le premier ; on dirait des plans de devant d'un paysage composé ou des coulisses d'une décoration de théâtre, tellement ils sont d'une difformité curieuse. »[45]

Architecture et nature se caractérisent par une expansion verticale et font de cet édifice un refuge bien protégé du monde extérieur ; architecture et nature composent pour donner à ce cadre un aspect séculaire, imposant voire repoussant.

---

[44] - Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, pp. 311-312.
[45] - Ibid., p. 311.

La physionomie des arbres autorise même un rapprochement entre la construction gothique et la nature environnante et le végétal semble contaminer le bâti ou peut-être en être contaminé : arcade ogive, lignes brisées correspondraient, de par leur forme, aux arbres se terminant « en larges ombrelles » ou encore aux tiges avec de « large(s) touffe(s)». Architecture et nature sont, donc, marquées par un caractère composite « d'une difformité curieuse ».

Faisant pendant au château « réel », se dresse un second château, fruit de l'imagination de d'Albert. Ce dernier est hanté par le rêve d'une belle dame à sa fenêtre vivant dans un château qui appartiendrait au temps d'Henri IV, mais dont le parc serait de l'époque de Louis XIII :

> « (…) tout au fond, un château de briques et de pierres comme du temps d'Henri IV, toit d'ardoise pointu, hautes cheminées, girouettes à tous les pignons, fenêtres étroites et longues.- A une de ces fenêtres mélancoliquement appuyée sur le balcon, la reine de mon âme- dans l'équipage que j'ai décrit tout à l'heure ; - derrière elle un petit nègre tenant son éventail et sa perruche(…) La belle laisse tomber son gant ; je le ramasse, le baise, et le rapporte. »[46]

Cette évocation n'est pas, d'ailleurs, sans rappeler, un autre château jumeau, celui imaginé par Nerval dans ces vers :

> « (…) C'est sous Louis treize ; et je crois voir s'étendre
> Un coteau vert, que le couchant jaunit,
>
> Puis un château de brique à coins de pierre,
> Aux vitraux teints de rougeâtres couleurs,
> Ceint de grands parcs, avec une rivière
> Baignant ses pieds, qui coule entre des fleurs ;
>
> Puis une dame à sa haute fenêtre,
> Blonde aux yeux noirs, en ses habits anciens,
> Que dans une autre existence peut-être,
> J'ai déjà vue… et dont je me souviens. »[47]

Le désir nostalgique, le rêve de retrouver un passé révolu, nourrit l'imagination des deux hommes. Dans *Mademoiselle de Maupin*, presque la même scène est, de nouveau, décrite dans le chapitre V avec la « belle dame à sa fenêtre, dans son parc du temps de Louis XIII ».[48] Prêtant à ses rêves « une seconde vie » pour paraphraser l'expression de Nerval, d'Albert semble hésiter entre le rêve et la réalité, hésitation qui se traduit à travers cette oscillation entre les architectures réelles et imaginaires.

---

[46] - Ibid., pp. 257-258.
[47] - Gérard de Nerval, « Fantaisie » in *les filles du feu*, Michel Lévy frères libraires éditeurs, Paris, 1856, p. 47.
[48] - Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., p. 318.

Si l'on se fie au critère géographique, une autre typologie peut être établie. L'ancrage de l'action dans tel ou tel contexte géographique favorise la distinction entre des récits où les événements se déroulent principalement en Occident, d'autres qui situent la trame narrative dans des architectures féeriques appartenant à un ailleurs pittoresque, à un Orient exotique, d'autres encore qui associent Orient et Occident. Le critère géographique autoriserait, donc, le classement suivant :

- ✓ Cadre occidental : *La toison d'or, La pipe d'opium, Le Club des hachichins, Mademoiselle de Maupin, Mademoiselle Dafné, Le Capitaine Fracasse,…*
- ✓ Cadre pittoresque et (ou) lointain : *Une Nuit de Cléopâtre, Le Roman de la Momie, Le pavillon sur l'eau, Le Roi Candaule, Militona…*
- ✓ Alliance de deux cadres, l'un oriental, l'autre occidental : *Le pied de Momie, Spirite, Arria Marcella, Avatar, Jettatura, La Mille et Deuxième Nuit, Le Chevalier double, Fortunio,…*

L'attrait exercé par les pays de l'Orient, la richesse de l'expérience de Gautier en tant que voyageur expliquent, ne serait-ce que partiellement, cette prédilection pour les cadres exotiques. De même, la représentation de cadres architecturaux opposés permet de mettre en place deux modes de penser complètement différents. Le principe de contraste sur lequel repose un grand nombre de récits introduit un parallélisme entre différents lieux de l'action : la fiction oscille entre l'Orient et l'Occident, le moderne et l'ancien, le réel et le fantastique, le profane et le sacré, entre les lieux de bonheur et ceux de malheur.

Dans *Jettatura* par exemple, même si l'action se déroule essentiellement en Italie et plus précisément à Naples, le récit met en opposition deux lieux: l'Angleterre, terre où règnent le matérialisme et le positivisme occidental, et l'Italie, pays où la foi est fervente et où la superstition est souveraine. En quittant l'Angleterre pour se rapprocher de la femme aimée, Miss Alicia, Paul d'Aspremont passe d'un mode de penser à un autre et se voit contraint de renoncer à la pensée rationnelle pour se heurter aux lois mystérieuses de la superstition.

Les déplacements du personnage justifient, par ailleurs, l'apparition des différents cadres architecturaux : la chambre d'hôtel où réside Paul d'Aspremont sera la scène où celui-ci connaîtra le même sort qu'Œdipe. Paul d'Aspremont, se considérant comme un *jettatore* se crève les yeux, dans l'espoir de préserver Miss Alicia de son regard fatal. Le second espace architectural est marqué par un autre événement tragique. Les ruines de Pompéi, dont la description suscite, chez le lecteur, le souvenir d'*Arria Marcella,* sont le lieu du duel entre le Comte d'Altavilla et le *jettatore.*

Enfin, le troisième cadre architectural et le plus important est la maison de Miss Alicia, située aux alentours de Naples. Cette architecture ne rappelle en rien les habitations occidentales que Gautier appelle « les logis civilisés ». La prolifération de la végétation et le caractère sauvage de la nature se démarquent des villas bourgeoises avec leurs parcs savamment conçus, leurs jardins bien tracés et leurs plantes soigneusement taillées :

> « Ce n'était pas comme dans le Nord, la tristesse d'une maison déserte, mais la gaieté folle et la pétulance heureuse de la nature du Midi livrée à elle-même ; en l'absence du maître, les végétaux exubérants se donnaient le plaisir d'une débauche de feuilles, de fleurs, de fruits et de parfums ; ils reprenaient la place que l'homme leur dispute. »[49]

La terrasse constitue le trait d'union entre l'architecture et la nature, entre l'intérieur et l'extérieur. Le narrateur prend soin de justifier lui-même l'intérêt porté à cet élément architectural. « Cette terrasse (…) mérite une description particulière, car Paul d'Aspremont y reviendra souvent, et il faut peindre le décor des scènes que l'on raconte ».[50] Exigence narrative, certes mais aussi plaisir de décrire le « désordre charmant » qui existe entre le cadre architectural et le paysage naturel.

Ce jeu d'opposition se retrouve également dans les récits de *Partie Carrée* et d'*Avatar*. Les deux fictions reposent, en effet, sur le parallélisme entre deux univers : l'Europe et l'Asie, et entre deux ensembles architecturés : la cité occidentale et l'Inde. Dans *Partie Carrée* ou *La Belle Jenny*, l'architecture occidentale étouffe la lumière et s'associe au malheur. La description de Londres, au début du récit, reprend l'image stéréotypée de la ville sinistre :

---

[49] - Th. Gautier, *Jettatura,* in *Romans, contes et nouvelles,* op. cit., pp. 410-411.
[50] - Ibid., p. 411.

> « Les cottages et les maisons, d'abord disséminés, commençaient à former des masses plus compactes. Des ébauches de rues venaient s'embrancher sur la route. Les hautes cheminées de briques des usines, pareilles à des obélisques égyptiens, se dressaient au bord du ciel et dégorgeaient leurs flots noirs dans le brouillard gris. La flèche pointue de Trinity-Church, le clocher écrasé de Saint-Olave, la sombre tour de Saint-Sauveur avec ses quatre aiguilles, se mêlaient à cette forêt de tuyaux qu'elles dominaient de toute la supériorité d'une pensée céleste sur les choses et les intérêts terrestres. »[51]

L'aspect massif et compact des constructions, l'expansion verticale assurée par plusieurs éléments architecturaux tels que les hauts forneaux des usines, les aiguilles de la tour de l'église, la flèche,…s'apparentent aux barreaux d'une prison et transforment l'espace urbain en piège qui n'attend que sa proie pour se refermer. C'est un espace menaçant où règne l'obscurité. En témoignent les réseaux lexicaux qui renvoient à l'obscurité (noirs, gris, brouillard, sombre) et à la violence (disséminés, écrasé, dominaient).

Dans le chapitre III de ce même récit, le narrateur passe de la vision panoramique de Londres à la description d'une maison ayant le même caractère repoussant et hostile. Afin d'insister sur la physionomie peu accueillante de cette construction, le narrateur lui attribue des qualités humaines: « un air de gêne et de contrainte », « (s)es murailles de briques d'un jaune malsain produisaient l'effet d'un teint aigre et blême d'un débauché », « ce logis de peur d'être borgne ou louche, s'était fait aveugle. Toutes les fenêtres étaient fermées, et rien de la maison ne regardait dans la rue ».[52]

L'église gothique que présente la chapelle de Sainte-Magareth est également un lieu lugubre qui préfigure déjà le drame vécu par les personnages et se rattache aux lieux de malheur. A l'horreur de cette architecture s'oppose la splendeur des magnificences asiatiques. Le Temple de Shiva est un espace exotique qui transporte le lecteur de la cité occidentale vers le lieu des féeries orientales et du mysticisme indou.

Ainsi, tout en tenant compte de l'intérêt de telles typologies et des possibilités de catégorisation qu'elles offrent, nous avons choisi de porter notre attention à la corrélation qui existe entre la représentation architecturale et le projet narratif.

---

[51] - Th. Gautier, *Partie Carrée*, in *Romans, contes et nouvelles*, op. cit., pp. 19-20.
[52] - Ibid., p. 21.

C'est pourquoi, nous essayerons, en premier temps, d'étudier à quel moment du récit intervient la description architecturale ; ensuite, tirant profit des apports d'une approche sémiotique, nous analyserons la (ou les) fonction(s) de l'objet architectural dans le processus narratif.

2- Lieux et moments d'apparition de l'architecture

S'il est difficile de comptabiliser les passages consacrés à la description des éléments architecturaux en raison de leur fréquence, il est, cependant, plus aise de constater la continuité du paradigme architectural dans les récits de Gautier. En fait, les descriptions architecturales abondent mais la place qu'elles occupent dans la composition globale du récit, et leur contribution dans l'organisation romanesque restent tributaires des choix du narrateur et de son programme narratif. Le développement descriptif, selon qu'il intervient au début ou à la fin, n'a pas le même effet sur le déroulement de l'action : il peut enclencher le processus narratif comme il peut freiner ou précipiter son évolution.

2-1- Architecture/ embrayeur de l'action

L'étude du conte gautiéresque, notamment le conte fantastique, fait ressortir le statut privilégié de l'architecture comme élément déclencheur du processus narratif. Deux textes ont particulièrement retenu notre attention dans ce cadre : *La Cafetière* et *Omphale*. Dans les deux cas, le récit débute par la précision d'un cadre spatial réel. Dans les deux récits, il s'agit d'une architecture intérieure, et plus précisément, de maison vétuste qui renvoie à l'époque de la Régence. Le lieu de l'action est formé, de « meubles surchargés d'ornements de rocaille du plus mauvais goût »,[53] d'un décor rococo où l'on retrouve une vieille pendule, une glace de Venise aux trumeaux lourdement sculptés, et « les dessus de porte de Boucher représentant les quatre saisons.»[54]Autres détails révélateurs dans les deux récits : le jeu d'éclairage et l'absence de lumière éclatante d'une part, et l'existence d'une tapisserie accrochée au mur représentant des aïeux ou des personnages mythiques.

[53] - Th. Gautier, *La Cafetière*, in *Romans, contes et nouvelles*, op. cit., p. 3.
[54] - Ibid, p. 3.

Or, ce sont ces derniers éléments qui vont rompre l'état d'équilibre de départ et déclencher le processus modificateur. Dans *La Cafetière* comme dans *Omphale*, le décor sert, donc, d'embrayeur de l'action : l'espace plat et figé de la tapisserie crée la brèche et favorise le transfert du monde réel vers un univers imaginaire et troublant. Les personnages de la tapisserie s'animent et entraînent le héros gautiéresque dans une aventure fantastique.

Certes, Gautier reprend par là un lieu commun de la littérature fantastique, mais, ce faisant, il n'hésite pas à marquer ce topos de son cachet personnel. L'originalité de Gautier réside dans le fait que la tapisserie murale porte en elle les germes de la fiction et constitue un réservoir potentiel d'histoires. D'ailleurs, cette idée est déjà exprimée dans *Mademoiselle de Maupin* : en arrivant au château d'Alcibiade, Madelaine, déguisée en chevalier, est surtout attirée par « une tapisserie de haute lisse de Flandre. »[55] Et c'est alors que le récit des aventures de Madelaine s'interrompt et qu'un long développement descriptif assure la transposition de cette tapisserie. Révélant, par le biais de son personnage, ses propres hantises, Gautier n'hésite pas à faire cet aveu :

> « (C) 'est une chose qui m'a toujours étrangement préoccupée, que ce monde fantastique créé par les ouvriers de la haute lisse. (…)
> Toutes ces figures debout contre la muraille, et auxquelles l'ondulation de l'étoffe et le jeu de la lumière prêtent une espèce de vie fantasmatique, me semblaient autant d'espions occupés à surveiller mes actions pour en rendre compte en temps et lieu, et je n'eusse pas mangé une pomme ou un gâteau volé en leur présence.
> Que de choses ces graves personnages auraient à dire s'ils pouvaient ouvrir leurs lèvres de fil rouge, et si les sons pouvaient pénétrer dans la conque de leur oreille brodée ! De combien de meurtres, de trahisons, d'adultères infâmes et de monstruosités de toutes sortes ne sont-ils pas les impassibles témoins !...
> Mais laissons la tapisserie et revenons à notre histoire. »[56]

Le récit ne s'élance que grâce au glissement de la vie réelle vers « une vie fantasmatique » et à l'animation de ces décors et de ces figures figés. Sans nous attarder sur le mode d'irruption du fantastique dans le récit et sur la portée symbolique d'une telle écriture, idée que nous développerons dans le chapitre III de cette partie, notons, tout de même, que l'organisation narrative obéit à un canevas : tout d'abord, un fond réel, puis, émergence du fantastique qui ébranle l'équilibre initial. Un jeu de variation permet, donc, de déterminer les possibles narratifs et de créer la différence ou plutôt le différentiel.

---

[55] - Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., p. 444.
[56] - Ibid., p. 445.

2-2- La représentation architecturale : entre la fantaisie descriptive et l'utilité narrative

L'étude de la distribution des moments descriptifs et de l'intérêt accordé à une architecture nous permet de déterminer le statut sémiotique d'un édifice et le degré d'autonomie des descriptions architecturales par rapport à la dynamique narrative. Elle nous permet également de savoir si la description d'un édifice acquiert une quelconque valeur narrative ou si elle échappe à toute utilité fonctionnelle pour être une simple fantaisie gratuite, un exercice de style d'un écrivain virtuose. Gautier ne manque pas, d'ailleurs, de mentionner la fonction que pourrait avoir la description dans l'économie du récit. En décrivant l'architecture intérieure de la maison de Musidora, par exemple, le narrateur interpelle le lecteur, le fait participer à la description dont il devient partie prenante :

> « Nous prions le lecteur de se souvenir d'un certain lit de bois de citronnier, à pieds d'ivoire et à rideaux de cachemire blanc, qui se trouve vers le commencement de ce bienheureux volume ; qu'il y ajoute mentalement un second oreiller garni de point d'Angleterre, et qu'il fasse ruisseler sur la toile de Flandre les longs cheveux noirs de Fortunio avec les boucles blondes de Musidora, comme deux fleuves qui coulent ensemble sans se mêler, et le tableau sera complet. »[57]

Cette interpellation, qui se fait sur un ton amusé, rappelle au lecteur le décor déjà dépeint : la référence de nouveau au lit de Musidora, le détail ajouté au décor, marquent une progression dans la trame narrative et assurent une continuité entre les passages descriptifs du début de *Fortunio* et ceux qui y interviennent plus tard.

Vu sous cet angle, le récit gautiéresque constitue une matière de recherche extrêmement dense et variée, mais à défaut d'une approche exhaustive de tous les récits de fiction, nous nous proposons d'analyser deux exemples afin de rendre compte de cette oscillation entre la fantaisie descriptive et la description fonctionnelle. Le premier exemple que nous étudierons est *Le Roman de la momie*.

[57] - Th. Gautier, *Fortunio*, in *Romans, contes et nouvelles*, op. cit., p.706.

a- Le Roman de la momie

Publié en 1857, *Le Roman de la momie* témoigne, encore une fois, de la résurgence de l'intérêt que Gautier porte à l'Egypte antique et de la fascination exercée par la civilisation des anciens Pharaons. Quelques années auparavant, Gautier, écrivant en 1838, *Une Nuit de Cléopâtre*, puis en 1840, *Le Pied de momie*, exprime déjà, avec ardeur, cet engouement pour l'Egypte pharaonique. Quoique la restitution des splendeurs de l'ancienne Egypte hante le romancier, l'image qu'il dépeint de la patrie des Pharaons diffère d'un récit à l'autre. Avant d'étudier de plus près ces différences et de découvrir le génie de Gautier archéologue, question qu'on abordera de plus près dans le chapitre suivant, nous analysons, dès à présent, la place accordée à l'espace architectural au sein de l'espace romanesque.

Si les descriptions architecturales occupent une place importante dans les deux premiers récits d'inspiration égyptienne, elles sont prééminentes dans *Le Roman de la momie* à tel point que certains critiques réduisent l'intérêt de cette œuvre au talent descriptif de son auteur et jugent que, le descriptif prenant le pas sur le dramatique, le roman « manque de vie »[58] et de suspense. « Le descriptif, écrit Pierre Laubriet, l'emporte de beaucoup sur le reste, Gautier, cédant sans doute à son goût pour l'image ; les parties dramatiques sont rarement haletantes, si bien que le rythme général du récit reste assez lent. »[59]

La présence de l'architecture est déjà perceptible dans la dédicace. Adressant cette dédicace à Ernest Feydeau, Gautier reconnaît le rôle de son ami dans la genèse du *Roman de la momie* et fait allusion aux rencontres qui ont favorisé la naissance de ce texte, rencontres pendant lesquelles les deux hommes contemplaient les dessins de la vieille Egypte afin d'en explorer l'architecture. Nous pouvons lire dans cette dédicace :

> « (…) sur vos pas, je me suis promené dans les temples, dans les palais, dans les hypogées, dans la cité vivante et dans la cité morte ; vous avez soulevé devant moi le voile de la mystérieuse Isis et ressuscité une gigantesque cité disparue. L'histoire est de vous, le roman est de moi » [60]

---

[58] - Avec le début de la publication du roman, en mars 1857, dans *Le Moniteur universel*, l'un des directeurs nommé Turgan se plaint de l'absence de vie dans certaines scènes telles que le défilé militaire ou le festin. Voir la notice de Pierre Laubriet, p. 1352.
[59] - Pierre Laubriet, Notice du *Roman de la momie*, in *Romans, contes et nouvelles*, tome 2, p. 1344.
[60] - Th. Gautier, *Le Roman de la momie*, in *Romans, contes et nouvelles*, op. cit., p. 485.

En effet, si Paolo Tortonese affirme pertinemment : « Le regard nourrit la représentation »,[61] nous adopterons cette formule pour dire que, dans ce cas, « le savoir nourrit la représentation ».

Exploitant la matière première fournie par Feydeau, Gautier passe du statut de promeneur fixant, dans son imagination, les esquisses de l'ancienne Egypte à celui d'artisan créateur : il se présente comme un mosaïste qui transforme les connaissances disparates, fruit d'un butinage artistique et littéraire, en œuvre d'art : « (…) je n'ai qu'à réunir par mon style, comme par un ciment de mosaïque, les pierres précieuses que vous m'apportiez. »[62]

Se faisant, donc, écrivain bâtisseur, se proposant de reconstituer l'architecture de l'Egypte pharaonique dans son immensité et sa grandeur, Gautier entreprend, au même temps, la construction d'une œuvre romanesque. Sans insister sur le processus de reconstitution archéologique, question qui sera abordée dans le chapitre suivant, nous nous intéressons à la place de la description architecturale dans l'aménagement de l'espace romanesque.

Dès le prologue, nous sommes en présence d'une description inaugurale et ininterrompue grâce à laquelle nous découvrons, au premier abord, la vallée de Biban-el-Moulouk, puis l'hypogée avec ses piliers massifs, ses couloirs dédaléens, ses caecums et ses labyrinthes, ses salles richement décorées de scènes allégoriques et enfin la momie savamment emmaillotée dans son costume funèbre à masque doré. Ce texte préliminaire semble privilégier la description au détriment de la narration, mais le narratif n'est pas totalement exclu.

Grâce à ce préambule, on assiste, d'une part, à l'entrée en scène de deux personnages du récit : Lord Evandale, jeune anglais aristocrate et cultivé, et Rumphius, égyptologue allemand et passionné, tous les deux ont organisé une excursion en Egypte en quête de nouvelles trouvailles. D'autre part, la description annonce le cadre de l'action et prépare le lecteur au dépaysement.

---

[61] - Paolo Tortonese, *La Vie extérieure. Essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, op. cit., p.35.
[62] - Ibid., p. 35.

Le déplacement des personnages justifie, par ailleurs, l'insertion des descriptions architecturales puisque l'exploration de la vallée de Biban-el-Molouk et de la nécropole de l'ancienne Thèbes obéit au cheminement des protagonistes. Quant aux escaliers, ils représentent, de façon symbolique, le seuil séparant le présent du passé, l'espace réel de l'espace fictif. On signale, en effet, la référence, à deux reprises, aux escaliers dans le prologue :

> « Un escalier taillé dans le roc vif se présenta avec sa descente rapide (…) »[63]
>
> « Un escalier aux marches hautes et roides s'enfonçant dans l'ombre s'offrit aux pieds impatients des voyageurs, qui s'y engouffrèrent pêle-mêle. »[64]

C'est grâce à cet élément architectural que s'effectue le transfert d'un monde à l'autre et qu'on passe d'une architecture de surface vers une architecture de profondeur, une architecture gigantesque, colossale, taillée dans la pierre et défiant le temps.

S'inspirant de l'ouvrage de Feydeau, *L'Histoire des usages funèbres*, et du *Catalogue* de Passalacqua, Gautier consacre, dans le prologue, une description minutieuse au sarcophage de la momie, description qui s'étale sur plusieurs pages. Il apprécie « le coquet arsenal de toilette »[65] de la momie et est touché par le traitement de la mort chez les habitants de Thèbes. Mais la description n'est pas toujours, en réalité, au service de la narration, car, tout en abandonnant le cours des événements pour une intrusion de la description, Gautier n'hésite pas à faire une autre digression, au cœur même de la description architecturale, pour proposer une réflexion personnelle sur la condition de l'homme dans les sociétés modernes et pour comparer entre la déchéance des nouvelles civilisations et la grandeur des sociétés révolues. Sans qu'il y ait de véritable lien avec la trame narrative, il imagine le dialogue suivant entre deux personnages du roman, le docteur Rumphius et Lord Evandale :

> « (…) à côté des Egyptiens, (dit le docteur) nous sommes vraiment des barbares ; emportés par une vie brutale, nous n'avons plus le sens délicat de la mort. Que de tendresse, que de regrets, que d'amour révèlent ces soins minutieux, ces précautions infinies, ces soins inutiles que personne ne devait jamais voir, ces caresses à une dépouille insensible, cette lutte pour arracher à la destruction une forme adorée, et la rendre intacte à l'âme au jour de la réunion suprême ! »
>
> - Peut-être, répondit Lord Evandale tout pensif, notre civilisation que nous croyons culminante, n'est-elle qu'une décadence profonde, n'ayant plus même le souvenir

[63] - Th. Gautier, *Le Roman de la momie*, op. cit., p. 498.
[64] - Ibid., p. 503.
[65] - Ibid., p. 512.

> historique des gigantesques sociétés disparues. Nous sommes stupidement fiers de quelques ingénieux mécanismes récemment inventés, et nous ne pensons pas aux colossales splendeurs, aux énormités irréalisables, pour tout autre peuple de l'antique terre des pharaons. Nous avons la vapeur, mais la vapeur est moins forte que la pensée qui élevait ces pyramides, creusait ces hypogées, taillait les montagnes en sphinx, en obélisques, couvrait des salles d'un seul bloc que tous nos engins ne sauraient remuer, ciselait des chapelles monolithes et savait défendre contre le néant la fragile dépouille humaine, tant elle avait le sens de l'éternité. » [66]

La description intègre le dialogue, toutefois, ni le descriptif ni le discursif ne sont en rapport immédiat avec le narratif. L'échange devient un prétexte pour exprimer une pensée et pour célébrer le génie des anciens Egyptiens.

Le premier chapitre est, à son tour, marqué par de longs passages descriptifs. Après avoir proposé une esquisse de la ville de Thèbes (ou Oph), la description s'arrête, longuement, sur le palais de Tahoser, notamment l'intérieur de ce palais et la chambre de Tahoser. En décrivant cette architecture de l'extérieur, Gautier précise que le choix des matériaux, le soin de l'exécution et la richesse des ornements révèlent l'origine sociale de ceux qui l'habitent : « Cette habitation ne pouvait être que celle d'une famille princière ou sacerdotale »[67] D'autre part, si le prologue met en exergue le gigantisme des constructions et leur caractère imposant, les descriptions architecturales de ce chapitre donnent à lire en filigrane du texte les goûts de l'esthète et insistent sur la décoration et l'ornementation du palais de Tahoser. Plusieurs passages en témoignent :

> « Toute cette architecture, égayée de peintures ornementales (car les chapiteaux, les fûts, les corniches, les panneaux étaient coloriés), produisait un effet heureux et splendide »[68]

ou encore

> « Une teinte de lilas tendre colorait les parois de la chambre, autour de laquelle régnait une corniche enluminée de tons éclatants et fleurie de palmettes d'or. Des divisions architecturales heureusement combinées traçaient sur ces espaces planes des panneaux qui encadraient des dessins, des ornements, des gerbes de fleurs, des figures d'oiseaux, des damiers de couleurs contrastées, et des scènes de la vie intime.
>
> Au fond, près de la muraille, se dessinait un lit de forme bizarre, représentant un bœuf coiffé de plumes d'autruche, un disque entre les cornes, aplatissant son dos pour recevoir le dormeur ou la dormeuse sur son mince matelas rouge, arc-boutant contre le sol, en manière de pieds, ses jambes noires terminées par des sabots verts, et retroussant sa queue divisée en deux flocons. Ce quadrupède-lit, cet animal-meuble, eût paru étrange en tout autre pays que l'Egypte, où les lions et les chacals se laissent également arranger en lits par le caprice de l'ouvrier. »[69]

---

[66] - Ibid., pp. 512-513.
[67] - Ibid., p. 521.
[68] - Ibid., p. 521.
[69] - Ibid., pp. 522-523.

Le critique d'art et le feuilletoniste prennent le pas sur le romancier et l'espace romanesque devient le lieu d'un jugement appréciatif face à la diversité des motifs décoratifs et des peintures ornementales, à la richesse de la gamme chromatique et au pittoresque des objets de décor. Puisant ses informations dans les documents archéologiques de l'époque, notamment les textes de Wilkinson, les *Lettres* et les planches de Champolllion,[70] Gautier s'adonne à une description ornementale et exécute une véritable broderie textuelle à travers laquelle il décrit, avec minutie, l'architecture intérieure du palais et l'espace intime de Tahoser. Sans « rentabiliser » ces descriptions dans l'économie du récit et sans être soucieux de l'organisation d'ensemble du roman, Gautier cède à la tentation des mots et dépeint des tableaux qui ressuscitent les splendeurs de l'art égyptien.

Dans le deuxième chapitre, c'est, de nouveau, la ville de Thèbes qui est décrite, l'accent étant mis cette fois sur la population hétéroclite qui l'habite et sur le caractère insolite de cette mosaïque humaine. Le troisième chapitre, quant à lui, est consacré, tout entier, au défilé militaire qui anime la cité d'Oph. Le quatrième chapitre décrit, dans son commencement, le palais du Pharaon, palais dont il sera, de nouveau, question dans le treizième chapitre, avant de peindre le tableau du festin offert par le roi, alors que le cinquième chapitre se propose de décrire la villa de Poëri. L'aspect panoramique de la ville de Thèbes est crayonné, à travers le regard du Pharaon, dans le dixième chapitre. Du haut d'une terrasse du palais, le pharaon surplombe sa cité et en fait une esquisse. Plusieurs pages du onzième chapitre sont une description de la cabane de Ra'el.

Le roman se présente, donc, comme un ensemble de tableaux dont certains ne contribuent que peu à la dynamique narrative. Certes, ces architectures littéraires s'apparentent à de véritables documents archéologiques ; elles reproduisent le faste et la grandeur de l'ancienne Egypte et situent la trame dans un cadre spatial et temporel bien déterminé, celui de l'Egypte antique, mais le souci du détail, les descriptions minutieuses ralentissent le processus narratif et nuisent au rythme du récit.

---

[70] - Gautier trouve la matière première à ces descriptions dans les écrits d'Ernest Feydeau, *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens*, dans les textes de Wilkinson, *The Manners and Customs of the Ancient Egyptians*, et dans les *Lettres écrites d'Egypte et de Nubie*, et les planches *de* Champollion.

L'intrigue amoureuse (qui est, en réalité, l'intrigue principale) reproduisant, ne serait-ce que partiellement, le schéma classique de « *a* aime *b*, qui ne l'aime pas mais aime *c*,… »[71] est relayée au second plan au profit du descriptif si bien que l'organisation globale du récit se trouve affectée : chaque chapitre, formé d'un ensemble de tableaux et d'un épisode narratif, semble se suffire à lui-même et acquérir une certaine autonomie.

Pour Pierre Laubriet, cet état des lieux s'explique par la réalité du feuilleton. Il établit une correspondance entre la division du roman en chapitres et la division en feuilletons et précise que chaque chapitre, exception faite des deux derniers qui sont soudés et qui annoncent la conclusion, « contient un épisode unique et se termine en général par une péripétie destinée à relancer la curiosité, une obligation du feuilleton ».[72]

Ainsi, les descriptions architecturales abondent dans le *Roman de la momie*, mais souvent, leur présence ne se justifie pas par les nécessités de la fiction. Or, si les critiques les plus sévères y voient un manque d'innovation, une fragilité de la construction romanesque et un *vice de forme* qui menace l'organisation d'ensemble, - il faut préciser que la publication du roman à l'époque n'a pas reçu d'accueil enthousiaste-, nous rattachons cette prégnance de la description architecturale à la virtuosité d'un écrivain hanté par le rêve de reconstitution archéologique, incapable de résister au pouvoir envoûtant des mots. Parvient-il à conjurer cette magie ? Réussit-il à consolider les assises de son édifice romanesque en mettant la description architecturale au service de la trame narrative ? C'est à ces questions que nous répondrons en étudiant le fonctionnement de la description dans *Le Capitaine Fracasse.*

b- Le Capitaine Fracasse

Dans l'avant-propos du *Capitaine Fracasse*, Gautier retrace la genèse de cette œuvre et fait le rapprochement entre son travail de romancier et celui de l'architecte, il écrit, alors :

---

[71] - Pierre Laubriet, Notice du *Roman de la momie*, op.cit., p. 1345.
[72] - Ibid., p. 1344.

> « Le baptême du titre lui créait une sorte d'existence qui avait besoin d'être complétée. Nous ne pouvions lui contester son droit de devenir un roman en deux volumes ; il fallait au moins bâtir un domicile à cette ombre errante que les annonces n'admettaient plus, et vers 1857 nous l'installâmes dans *le château de la Misère*. Quoique le logement fût délabré et peu confortable, voyant notre héros à peu près abrité des intempéries de l'air, nous partîmes pour la Russie, où les féeries de l'hiver et l'ivresse de la neige nous retinrent plusieurs mois. Au retour cette vie parisienne dont le tourbillon entraîne les plus fortes volontés nous reprit de plus belle, et *Fracasse* fut menacé de ne jamais sortir de son château en ruine. Cependant il n'y devait pas rester et commença son odyssée à travers les numéros de la *Revue nationale*. Il a maintenant la forme qu'il exigeait. (…)
>
> Pendant ce long travail, nous nous sommes autant que possible séparé du milieu actuel, et nous avons vécu rétrospectivement, nous reportant vers 1830, aux beaux jours du romantisme ; ce livre malgré la date qu'il porte et son exécution récente, n'appartient réellement pas à ce temps-ci. Comme les architectes qui, dans l'achèvement d'un plan ancien, se conforment au style indiqué, nous avons écrit *Le Capitaine Fracasse* dans le goût qui régnait au moment où il eût dû paraître ».[73]

Projet de construction lancé par le jeune Théo puis repris par un Gautier mûri, le roman est assimilé à une architecture « en ruine » que l'artiste entreprend de restaurer afin de lui donner une seconde chance d'exister.

En effet, le lexique architectural présent dans le texte cité ci-dessus ne se réfère pas toujours à un espace bâti mais témoigne de l'affinité entre l'acte d'écrire et celui de construire. « Bâtir », « domicile », « installer », « château », « logement », « abrité », « château en ruine », « forme », « architecte », « achèvement », « plan »,…tous des termes se rattachant à l'architecture renvoient tantôt à l'édifice architectural, tantôt à l'édifice textuel. Gautier assimile son roman à une construction en utilisant l'expression « bâtir un domicile » pour parler du projet d'écriture romanesque. L'écrivain, de son côté, est l'architecte bâtisseur qui doit veiller sur le travail d'exécution. Les termes : « long travail », « exécution », « achèvement d'un plan ancien », respect d'un « style indiqué » filent la métaphore du roman-architecture.

Soucieux de la forme que prendra sa construction romanesque et de l'effet de réel, Gautier recrée, à travers les décors, le Paris des années trente et se veut fidèle au goût de son temps en respectant le style Louis XIII. Par ailleurs, chapitres et titres établissent une corrélation entre architecture et narration si bien que les édifices semblent composer avec l'histoire du personnage ; plus encore, la représentation architecturale oriente la composition du roman et favorise le développement des descriptions et des digressions.

---

[73] - Th. Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, in *Romans, contes et nouvelles*, op. cit., p. 638.

L'avant-propos met, d'emblée, en place le projet de construction et se caractérise par une présence à foison du lexique architectural. Quant au récit proprement dit, au plus simple et au plus près de la technique picturale, il s'organise de telle manière qu'il enserre les édifices dans des lieux limités par leur nom. Le recours au toponyme permet, d'un chapitre à l'autre, de tracer une carte qui précise l'itinéraire de Sigognac.

Le chapitre liminaire est intitulé « Le château de la misère » et est formé presque intégralement de passages descriptifs qui dépeignent la vétusté et le délabrement de cette architecture. Le chapitre II, ayant pour titre « Le chariot de Thepsis », lance la dynamique du roman et annonce l'aventure initiatique de Sigognac, la vie d'errance qu'il mènera au sein de la troupe ; le chapitre III « L'auberge du soleil bleu » est la première escale dans le parcours du personnage ; le chapitre V, titré « chez Monsieur le marquis », évoque le séjour au château de Bruyères ; le chapitre X, « Une tête dans une lucarne », situe l'action à l'hôtel Vallombreuse ; le chapitre XI, « le Pont-Neuf », donne une vue panoramique de la ville de Paris à cette époque ; le chapitre XII, « Le radis couronné », porte le nom d'un cabaret qui forme « le plus abominable bouge qu'on pût imaginer »,[74] le dernier chapitre, « Le château du bonheur », nous emmène de nouveau vers le manoir des Sigognac.

L'étude du choix des titres montre, donc, que les édifices architecturaux ponctuent le récit et qu'ils retracent le parcours du Capitaine Fracasse. Chaque élément architectural s'intègre au tissu narratif et renvoie à un épisode, chaque lieu suggère une séquence dans la quête du sujet. Les titres des chapitres III, V et XII sont en même temps des références à des architectures qui ont formé des escales dans l'itinéraire de Sigognac. « L'auberge du soleil bleu » est, sur le plan narratif, l'un des premiers épisodes de ce roman d'aventure ; c'est, sur le plan actantiel, la scène sur laquelle le marquis, élégamment habillé, entre en jeu ; c'est également une hôtellerie de fortune où le baron et la troupe de comédiens ambulants ont campé. De même, « Le radis couronné » est un taudis hideux, un lieu de vice et de corruption. Dans l'économie du récit, c'est le lieu auquel le personnage de Lampourde, complice de Mérindol, se rend dans l'intention de nuire à Sigognac.

[74] - Ibid., p. 930.

Le pont et le chariot, s'ils ne constituent en eux-mêmes des objets architecturaux, font partie du paysage urbain et s'y rattachent au même titre que les ornements, l'ameublement. L'arrivée du chariot de Thepsis dans le château met fin à la vie morne et ennuyeuse du baron Sigognac et donne le coup d'envoi au processus de métamorphose. Le choix de Thepsis suggère la vie de bohème que mènent les occupants du chariot,[75] et dit en filigrane la nouvelle voie que prendra la vie du baron de Sigognac.

Ainsi, dans la dynamique du roman, les deux structures de la narration et de la description se croisent et se renforcent mutuellement. Tout en précisant les différents lieux de l'action, la description architecturale est narrativisée ; elle devient productrice de sens et fonctionne comme un principe structurant le récit.

En outre, l'étude des descriptions architecturales montre que *Le Capitaine Fracasse* est traversé par l'image du château. Les châteaux se multiplient mais sont décrits sous des éclairages différents : « Château de la Misère » auquel s'oppose le « Château du Bonheur », château de Bruyères qui contraste avec le château de Vallombreuse, château « bâti » par l'imagination de Sigognac dans le miroir du palais du marquis qui ressemble, de par son caractère imaginaire, au château rêvé par Isabelle, palais parisiens admirés par Fracasse, du terre-plein du Pont-Neuf.

Bref, l'image du château domine la quasi-totalité du roman. Sans insister sur les significations symboliques de cette architecture, aspect qui sera traité ultérieurement, nous allons surtout mettre l'accent sur le lien qui se tisse entre les constructions architecturales et la composition romanesque. La structure du roman révèle une parfaite symétrie entre le premier chapitre et le dernier.

[75] - Si l'on se fie aux notes de Jean-Claude Brunon, Thepsis aurait vécu en Attique au VIe siècle avant notre ère. Il serait celui qui inventa la tragédie : « on dit que c'est Thepsis qui inventa la tragédie, inconnue avant lui, et qu'il transporta sur un chariot des acteurs qui chantaient et jouaient ses pièces, le visage barbouillé de lie. » (Horace, *Art poétique* V. 275-278)

« Image initiale du Château de la Misère et contre image finale du Château du Bonheur se répondent symétriquement dans *Le Capitaine Fracasse*, de part et d'autre du récit, sous les aspects d'une « mise à l'envers » et d'une « remise à l'endroit de Sigognac »,[76] écrit J.C. Brunon. Les chapitres dans lesquels est décrit le château de Sigognac se situent à des endroits stratégiques du roman, en ouverture et en clôture.

Le chapitre liminaire, « Le château de la Misère » constitue la pierre angulaire dans le travail d'édification et marque le début de « l'odyssée » de Fracasse. Le chapitre est, presque intégralement, consacré à dresser une esquisse de cette architecture littéraire et à brosser le portrait du châtelain. Le château dépeint porte les vestiges d'un passé glorieux, mais est dans un état de détérioration et de décrépitude extrêmes. Les murs lépreux et lézardés, la façade en ruine et délabrée, les meubles vieux et abîmés, le jardin sauvage et délaissée, tout donne une image sombre de ce vieux manoir où seuls règnent la solitude, la misère et l'abandon :

> « (…) c'était le cadavre du passé qui tombait lentement en poudre dans ces salles où le présent ne mettait pas le pied, c'étaient les années endormies qui se berçaient comme dans des hamacs aux toiles grises des encoignures »[77]

L'habitant des lieux a une physionomie aussi misérable que le lieu qu'il habite. Le baron de Sigognac, alias Fracasse, semble subir la même infortune que son château :

> « (…) c'était cependant un spectacle assez grotesquement mélancolique que de voir passer le jeune baron dans ses vieux habits, sur son vieux cheval, accompagné de son vieux chien, comme ce chevalier de la Mort de la gravure d'Albert Durer. »[78]

L'emploi récurrent de l'adjectif « vieux » témoigne de la pauvreté du dernier Sigognac mais, loin de susciter un sentiment de compassion et de pitié en introduit une note d'humour « grotesque », propre aux « Jeunes France » de l'époque.

A l'encontre de ce chapitre se situe l'épilogue, « Le Château du Bonheur ». Après de multiples péripéties, le jeune Sigognac retrouve la demeure de ses aïeux, mais habitant et habitat ont connu une métamorphose cruciale et le changement ne touche pas uniquement le cadre architectural en tant que lieu de vie, il s'accompagne d'une autre métamorphose, celle du baron de Sigognac.

---

[76] - Jean-Claude Brunon, « Le décor mythique du *Capitaine Fracasse.* Métamorphoses et significations de l'image du château dans l'œuvre de Gautier » in *BSTG* n°10, 1988, p. 67.
[77] - Th. Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, op. cit., p. 649.
[78] - Ibid., p. 655.

L'homme et sa demeure semblent avoir la même destinée : tous les deux connaissent un ensemble de transformations ; mais si la métamorphose du château est extérieure et se traduit par des signes matériels, celle du personnage est à la fois extérieure et intérieure. L'aventure de Sigognac s'apparente, en réalité, à un parcours initiatique où le héros cherche à accomplir son être et à donner sens à son existence.

Ainsi, de la même manière que le baron a retrouvé une seconde jeunesse et une joie de vivre, c'est un château rénové, animé d'un autre souffle que le lecteur découvre. L'amour et l'argent apportent le bonheur et le luxe à l'un et à l'autre ; ils réalisent, en somme, le credo gautiéresque : beauté, luxe et amour :

> « Au lieu de la triste masure dont on se rappelle la description lamentable, s'élevait sous un gai rayon de soleil, un château tout neuf, ressemblant à l'ancien comme un fils ressemble à son père. Cependant, rien n'avait été changé dans sa forme. Il présentait toujours la même disposition architecturale ; seulement en quelques mois, il avait rajeuni de plusieurs siècles. Les pierres tombées s'étaient remises en place. Les tourelles sveltes et blanches, coiffées d'un joli toit d'ardoises dessinant des symétries, se tenaient fièrement, comme des gardiennes féodales, aux quatre coins du castel, dressant dans l'azur leurs girouettes dorées. Un comble orné d'une élégante crête en métal avait fait disparaître le vieux toit effondré de tuiles lépreuses et moussues. Aux fenêtres, désobstruées de leurs fermetures en planches, brillaient des vitres neuves encadrées de plomb, formant des ronds et des losanges ; aucune lézarde ne bâillait sur la façade complètement restaurée. Une superbe porte en chêne, soutenues de riches ferrures, fermait le porche qu'autrefois laissaient ouverts deux vieux battants vermoulus à la peinture délavée. Sur le claveau de l'arcade, au milieu de ses lambrequins refouillés par un ciseau intelligent, rayonnaient les armoiries des Sigognac : trois cigognes sur cham d'azur, avec cette noble devise, naguère effacée, maintenant parfaitement lisible, en lettres d'or : *Alta petunt* »[79]

Une étude comparative entre les deux chapitres en fait ressortir un parallélisme parfait. Chaque objet architectural cité dans le premier chapitre et décrit dans un état de délabrement est repris dans le chapitre de clôture mais sous un aspect autre : toit, tuiles, tourelles, porche, rampe, vitres, portes, … tout est restauré, tout est magnifiquement rénové.

Ce jeu de symétrie peut être décelé dans le contraste entre le magnifique château de Bruyères (chapitre V) et le sinistre hôtel de Vallombreuse (chapitre X). Le premier, à l'image de son propriétaire, autrement dit le marquis, est un lieu de plaisir et de volupté. Le style de cette architecture, semblable à celui des hôtels de la Place Royale à Paris, rappelle l'environnement de Gautier lui-même.

[79] - Ibid., p. 1094.

De 1829 à 1834, le jeune écrivain habitait dans ce quartier parisien.[80] Le second, vieux castel lugubre, « forteresse ou prison dans le goût de Walter Scott »,[81] se présente comme un lieu hostile et repoussant. Mais tous deux, explique J.C. Brunon, sont des « figures potentielles de la demeure de Sigognac, dont l'avenir ambigu se lit dans leur contraste. »[82]

Le contraste se perçoit, également, entre le chapitre XI et le chapitre XII. Dans le chapitre XI, intitulé *Le Pont-Neuf*, Fracasse accomplit son rêve parisien. Il découvre la splendeur de Paris, de part et d'autre du pont. L'harmonie et le luxe des architectures vont de pair avec la noblesse et l'appartenance sociale de leurs habitants. A l'opposé de ce Paris radieux se dessine un Paris laid, habité par des criminels et des truands. Dans le chapitre XII, à travers le toponyme « Le radis couronné », le narrateur nous fait découvrir la facette sombre de la cité. Le titre du chapitre se réfère à une construction lugubre aux piliers trapus, un bouge lépreux situé dans un quartier mal famé.

Ainsi, contrairement au *Roman de la momie* où l'insertion de la description architecturale ne trouve pas toujours dans la narration sa légitimité et sa raison d'être, les architectures dont les descriptions sillonnent *Le Capitaine Fracasse*, font corps avec la trame narrative et marquent ses moments forts. Architecture et narration se ressemblent et se complètent ; architecture et narration obéissent, toutes les deux, à un processus de transformation entraînant une double métamorphose d'autant plus que nous assistons à la fois à une *reconstruction* du château en ruine et à une *reconstruction* de la personnalité de Sigognac.

2-3- « Tel maître, tel logis »

Dans une dialectique de l'extérieur et de l'intérieur, de nombreuses correspondances ont été établies, par les physiognomistes, entre les apparences extérieures et les réalités intérieures.

---

[80] - Le jeune Gautier demeura au n°8 de La Place Royale, aujourd'hui, Place des Vosges. En 1830, Victor Hugo et sa famille vinrent habiter à leur voisinage.
[81] - Jean-Claude Brunon, « Le décor mythique du *Capitaine Fracasse*. Métamorphoses et significations de l'image du château dans l'œuvre de Gautier » op. cit., p. 67.
[82] - Ibid., p. 67.

Pour Lavater, « (t)out ce qui tient à l'homme dérive d'une même source. Tout est homogène en lui : la forme, la stature, la couleur, les cheveux, la peau, les veines, les nerfs, les os, la voix, la démarche, les manières, le style, les passions, l'amour et la haine. »[83]

Sans rompre avec la théorie lavatérienne, Balzac, lui, établit sa « *Théorie de la Démarche* » et reconnaît l'existence d'un échange perpétuel ou plutôt d'une correspondance généralisée entre le monde extérieur et l'aspect moral. Pour rendre compte de ces mystérieuses sympathies, l'auteur de la *Comédie humaine* utilise le verbe « s'harmoniser » ; il établit une corrélation entre les états d'âme d'un personnage et ses lieux de vie ; c'est alors qu'il prête aux rues, aux maisons, aux meubles et aux objets qui l'entourent une physionomie heureuse ou malheureuse, coupable ou innocente. L'architecture n'échappe pas à cette influence et on peut y lire les signes physiognomiques :

> « Les événements de la vie humaine, soit publique, soit privée, sont si intimement liés à l'architecture que la plupart des observateurs peuvent reconstruire les nations ou les individus dans toute la vérité de leurs habitudes, d'après les restes de leurs monuments publics ou par l'examen de leurs reliques domestiques »[84]

Cette « harmonisation » de l'architectural et de l'humain crée une affinité entre Balzac et Gautier. S'inspirant de la démarche balzacienne, Gautier recourt à la physiognomonie afin de mieux appréhender l'unité du personnage et de déterminer son « microcosme ». Dans *Militona,* Gautier parle de cette contamination du logis par le tempérament et l'état moral de ses habitants. Prêtant sa voix au narrateur, il lui fait dire : « Le bonheur illumine les maisons et leur donne une physionomie que n'ont pas les autres.. »[85]Rattachant la représentation de l'édifice à l'état du personnage, l'architecture d'un lieu est à l'image de l'être qui y vit et devient l'une des manifestations extérieures de sa personnalité.

---

[83] - Johann-Caspar Lavater, *Art de connaître les hommes par la physionomie,* édité par Moreau de la Sarthe, 1806, II, p. 3. Books google.fr.
[84] - Honoré Balzac, *La recherche de l'Absolu,* Etudes philosophiques, Bourdilliat et Cie éditeurs, Paris, 1860, p. 2. Books google.fr.
[85] - Théophile Gautier, *Militona,* in *Romans, contes et nouvelles,* op. cit., p. 1225.

En ce sens, Gautier rejoint, également, Victor Hugo qui affirme : « J'examine l'habit comme j'étudie l'édifice. Le costume est le premier vêtement de l'homme, la maison est le second. »[86] La logique de ressemblance semble régir le rapport homme-édifice et l'expression « être à l'image de » devient, dans plusieurs récits, un principe déterminant dans l'équation habitant-habitat.

Dans *Militona*, la maison du jeune couple de Salcedo est une architecture du bonheur. Située dans le quartier de l'Antequerula de Grenade, cette maison est le cadre des amours d'Andrès de Salcedo et de Militona. Il est vrai que la description se nourrit largement du souvenir de *Voyage en Espagne* et qu'elle reprend les caractéristiques architecturales des riches constructions de Grenade, notamment le *patio* andalou, les merveilleux jardins de l'Alhambra, et le *tocador* ou *mirador* à la ciselure moresque, il n'en reste pas moins vrai que plusieurs détails descriptifs sont spécifiques à la fiction et se mettent au service de la trame narrative. En témoignent ces détails fournis par la description :

> « (…) Au milieu, dans un bassin bordé de vases de fleurs et de caisse d'arbustes, grésillait un mince jet d'eau qui couvrait de perles les feuilles lustrées, et *semblait chuchoter, de sa voix de cristal, quelque amoureux secret à l'oreille des myrtes et des lauriers-roses.* (…)
> Mais ce qu'il y avait de plus remarquable était une allée de lauriers aux troncs polis, aux feuilles métalliques, le long de laquelle régnaient *deux bancs* à dossiers et à sièges de marbre, et couraient *deux ruisseaux d'une eau diamantée*… »[87]

La description anticipe la scène amoureuse : les expressions inscrites en italique, et plus particulièrement, la répétition de l'adjectif numéral « deux », suggèrent les douceurs et les plaisirs de la vie du couple. Le développement descriptif représente, en somme, une mise en abyme de l'entrelacement amoureux et annonce l'intrusion dans l'espace de l'intimité. La suite du récit confirme cette correspondance euphorique entre le cadre naturel et le cadre intime :

> « Un jeune homme et une jeune femme, appuyés l'un près de l'autre au balcon, admiraient ensemble ce sublime spectacle : le bras du jeune homme reposait sur la taille de la jeune femme, avec le chaste abandon de l'amour partagé ».[88]

---

[86] - Victor Hugo, *Le Rhin*, Lettre XXVI, p. 407, cité par Chantal Brière, *Victor Hugo et le roman architectural*, p. 374.
[87] - Th. Gautier, *Militona*, op. cit., pp. 1225-1226.
[88] - Ibid., p. 1226.

Dans *La Toison d'or*, c'est plutôt le malheur qui contamine les lieux et qui donne à l'édifice une physionomie triste. En effet, la description architecturale reflète l'état d'âme du personnage et acquiert une coloration psychologisante. Au moment où Gretchen se rend compte que Tiburce est, en réalité, amoureux de la Madeleine de Rubens, la jeune femme sombre dans un état de mélancolie, mais décide malgré tout, de le suivre à Paris. C'est alors qu'intervient la description afin de nous révéler l'adéquation entre l'habitant et son lieu de vie :

> « Une invincible mélancolie s'était emparée de son âme ; tout semblait attristé autour d'elle : les bouquets étaient fanés dans leur cornet de verre bleu, la lampe grésillait et jetait des lueurs intermittentes et pâles ; le christ d'ivoire inclinait sa tête désespérée sur sa poitrine, et le buis bénit prenait des airs de cyprès trempé dans l'eau lustrale.
> […]Les meubles plus lourds, les ustensiles les plus insignifiants avaient un air de compassion et d'intelligence ; ils craquaient douloureusement et rendaient des sons lugubres. Le fauteuil étendait ses grands bras désœuvrés ; le houblon du treillage passait familièrement sa petite main verte par un carreau cassé ; la bouilloire se plaignait et pleurait dans les cendres ; les rideaux du lit pendaient en plis plus flasques et plus désolés ; toute la chambre semblait comprendre qu'elle allait perdre sa jeune maîtresse. »[89]

Qu'il s'agisse d'un lexique à valeur dénotative ou à valeur connotative, la description attribue à chaque élément du décor, à chaque détail, une charge affective: « attristé », « fanés », « pâles », « désespérée », « lugubres », « désœuvré », « désolés », … ; tous ces termes donnent « une âme (à) la maison »[90] de Gretchen, une maison qui se charge de dire plus que ne le fait le personnage lui-même. La même tristesse colore la maison d'Octave de Saville dans *Avatar* et annonce le drame du personnage :

> « Mais comme un intérieur prend à la longue la physionomie et peut-être la pensée de celui qui l'habite, le logis d'Octave s'était peu à peu attristé ; le damas des rideaux avait pâli et ne laissait plus filtrer qu'une lumière grise. Les grands bouquets de pivoines se flétrissaient sur le fond moins blanc du tapis ; l'or des bordures encadrant quelques aquarelles et quelques esquisses de maîtres avait lentement rougi sous une implacable poussière, le feu découragé s'éteignait et fumait au milieu des cendres. »[91]

Modulant le thème de la cohésion entre la physionomie extérieure et le paysage intérieur, Gautier reprend, de façon presque identique, les détails descriptifs. Dans *Avatar* comme dans *La Toison d'or*, l'architecture de la maison semble subir un état de dégradation, reflet d'une flétrissure de l'âme ; dans les deux récits, le bouquet de fleurs est fané, le logis est « attristé », les couleurs et les meubles sont détériorés.

---

[89] - Théophile Gautier, *La Toison d'or*, in *Romans, contes et nouvelles*, op. cit., pp. 809-810.
[90] - Gautier a écrit une nouvelle intitulée « *L'âme de la maison* ».
[91] - Th. Gautier, *Avatar*, in *Romans, contes et nouvelles*, op. cit., p. 318.

Sans s'écarter de ce que Balzac appelle « les lois impitoyables de la physiognomonie », Gautier fait de la description architecturale un moyen d'accéder au fond de l'être et de deviner les états d'âme de ses personnages. Les éléments extérieurs se revêtent, désormais, d'une signification qui dépasse l'ordre du matériel et impose, donc, une lecture sémiologique de l'œuvre narrative.

3- Statut sémiotique de l'architecture

Lire une architecture « soit comme pratique, soit comme métaphore, soit comme référence »[92]montre déjà la richesse sémiotique des représentations architecturales. L'architecture accomplit, en réalité, plus d'une fonction dans l'œuvre romanesque de Gautier. Tout d'abord, elle permet, comme nous venons de le voir, l'ancrage de l'action et fournit à la fiction un cadre dans lequel les personnages évoluent. Elle crée, de ce fait même, un « effet de réel », un « arrière-plan vraisemblable »[93]et peut avoir une valeur référentielle. L'architecture joue également le rôle d'« embrayeur de narrativité ».[94] L'objet architectural ne se limite pas à circonscrire l'action dans un cadre bien déterminé, mais lance le processus narratif. Il est exploité dans la dramatisation de la fiction et donne au narrateur les ingrédients nécessaires à la confection du récit.

En outre, les éléments architecturaux font partie du système actantiel et participent activement aux scénarios narratifs : un bâtiment joue le rôle d'opposant : il surprend le sujet, le piège en multipliant les obstacles et les contraintes, le précipite au fond d'un gouffre ; un autre bâtiment remplit plutôt la fonction d'auxiliaire: il assure l'ascension du héros et contribue à son épanouissement et à son bonheur. D'autres objets architecturaux nous introduisent dans l'univers des personnages ; la description d'une maison est un moment privilégié du récit car la physionomie du lieu est à l'image de celui qui l'habite et l'habitat entre dans la caractérisation même du personnage. Plus qu'un espace fonctionnel, l'architecture nous renseigne sur l'appartenance sociale des protagonistes, sur leurs goûts, leur caractère, leur tempérament et leurs états d'âme.

---

[92] - Philippe Hamon, *Expositions…*, op. cit., p. 26.
[93] - Ibid., p. 26.
[94] - Ibid., p. 33.

Enfin, l'architecture peut être présente dans la fiction comme métaphore et acquiert davantage une signification symbolique. L'image de la cellule ou de la prison, l'emploi métaphorique du motif de la spirale ou d'éléments tels que l'escalier ou le labyrinthe, l'oscillation entre une architecture aérienne et une autre souterraine, tout cela donne à ces architectures littéraires une portée symbolique. Afin de mettre en exergue l'importance que revêt le cadre architectural dans l'action romanesque, nous avons choisi, dans ce volet, de prendre pour point de départ l'analyse du rapport entre des architectures réelles, à valeur référentielle, et leur mode de représentation dans la fiction gautiéresque.

3-1- L'architecture « comme référent »

Circonscrire de façon précise le cadre historique et l'espace géographique de l'action n'est pas un lieu commun de l'écriture gautiéresque. Les descriptions minutieuses abondent mais elles ne déterminent pas toujours le contexte historique et géographique. Pourtant, certains récits dérogent à la règle puisqu'ils comportent des indications qui situent, avec précision, la trame narrative.

Le premier exemple que nous citons a une dimension autobiographique et renvoie à l'expérience de Gautier lui-même. Dans *Mademoiselle de Maupin*, la portée autobiographique est révélée, entre autres, par la fonction référentielle de l'architecture. En effet, si le récit semble atemporel, s'il ne permet pas de déterminer un contexte géographique et historique précis, les descriptions architecturales se font l'écho de certains lieux fréquentés par Gautier lui-même. Le château des amours de d'Albert n'est pas sans rappeler le château des Coteaux. D'ailleurs, Claudine Lacoste-Veysseyre signale cette similitude entre lieu de vie et lieu de fiction en ces termes :

> « Si le roman occulte soigneusement tout nom propre, on a pu cependant découvrir que les lieux décrits correspondaient très étroitement aux environs de Mauperthuis, où le jeune Gautier passait ses vacances, et que le château des amours de D'Albert reproduisait très fidèlement le château des Coteaux. »[95]

Elle ajoute :

[95] - Claudine Lacoste-Veysseyre, notice de *Mademoiselle de Maupin*, in *Romans, contes et nouvelles*, tome 1, op. cit., p. 1303.

> « La précision de (la) description est telle que, aujourd'hui encore, on peut suivre l'itinéraire indiqué par d'Albert et retrouver les chemins ou les monuments qu'il mentionne. »[96]

Dans *La pipe d'opium*, Gautier nous introduit dans l'univers de l'impasse du Doyenné et nous invite à découvrir son cercle d'amis. Il nous met en présence d'Alphonse Karr et d'Alphonse Esquiros et circonscrit l'action dans l'appartement parisien d'Alphonse Karr. Le récit débute ainsi :

> « L'autre jour, je trouvai mon ami Alphonse Karr assis sur son divan, avec une bougie allumée, quoiqu'il fît grand jour, et tenant à la main un tuyau de bois de cerisier muni d'un champignon de porcelaine sur lequel il faisait dégoutter une espèce de pâte brune assez semblable à de la cire à cacheter ; cette pâte flambait et grésillait dans la cheminée du champignon, et il aspirait par une petite embouchure d'ambre jaune la fumée qui se répandait ensuite dans la chambre avec une vague odeur de parfum oriental
> (…) Etant de feuilleton ce jour-là, et n'ayant pas le loisir d'être gris, j'accrochai la pipe à un clou… »[97]

La présence d'autres indications dans ce récit confirme la référence à un cadre de la vie réelle. Nous relevons en effet l'allusion à un itinéraire familier à Gautier : « Ils prirent d'abord la rue de la Tour-d'Auvergne,[98] puis la rue Bellefonds, puis la rue Lafayette.. »[99] Toutefois, loin de se contenter d'une transposition du réel, Gautier, sous l'emprise de la drogue, exploite ces éléments pour construire un monde imaginaire :

> « A mesure que la voiture allait, les objets prenaient autour de moi des formes étranges : c'étaient des maisons rechignées, accroupies au bord du chemin comme de vieilles filandières, des clôtures en planches, des réverbères qui avaient l'air de gibets à s'y méprendre ;… »[100]

Sans nous attarder sur les significations symboliques de cette émergence du fantastique, idée que l'on développera dans le dernier chapitre de cette deuxième partie, nous signalons que c'est l'expérience de la drogue qui justifie le glissement d'un cadre réel et familier à un espace étrange et fantastique et que, sous l'effet de l'opium, l'architecture réelle et l'architecture fantastique se confondent pour ôter au récit tout effet de vraisemblance.

---

[96] - Claudine Lacoste-Veysseyre, note 8, chap. IV, p. 1336.
[97] - Th. Gautier, *La pipe d'opium*, in *Romans, contes et nouvelles*, op. cit., p. 731.
[98] - Alphonse Karr habitait à l'époque rue de la Tour-d'Auvergne.
[99] - Th. Gautier, *La pipe d'opium*, op.cit., p. 735.
[100] - Ibid., p. 735.

Ce souci de situer précisément l'action se retrouve également dans des récits qui se réfèrent à un cadre exotique. Dans *Militona*, Gautier choisit pour scène de l'action l'Espagne andalouse de son époque. Le narrateur amorce son récit ainsi :

> « Un lundi du mois de juin de 184 , *dia de toros*, comme on dit en Espagne, un jeune homme de bonne mine, mais qui paraissait d'assez mauvaise humeur, se dirigeait vers une maison de la rue San-Bernardo, dans la très noble et très héroïque cité de Madrid. »[101]

Dans *Une Nuit de Cléopâtre*, le narrateur transporte le lecteur vers un ailleurs lointain, vers l'ancienne Egypte et commence par donner le contexte historique:

> « Il y a, au moment où nous écrivons cette ligne, dix-neuf cents ans environ qu'une cange magnifiquement dorée et peinte descendait le Nil avec toute la rapidité que pouvaient lui donner cinquante rames longues et plates rampant sur l'eau égratignée comme les pattes d'un scarabée gigantesque ».[102]

Mais, l'exactitude historique dans les descriptions n'intéressent que peu le romancier. N'ayant nullement l'intention d'entretenir l'illusion réaliste, Gautier exploite le réel comme une toile de fond. Dans ce récit comme dans plusieurs autres, l'aspect fonctionnel d'une architecture est relayé au second plan et la valeur référentielle s'estompe rapidement pour céder la place à un imaginaire fantastique ou merveilleux.

3-2- L'architecture « comme symbole »

Avant de nous pencher sur l'étude de l'architecture en tant que symbole dans les récits de fiction de Gautier, il serait, peut-être, utile de faire une mise au point définitionnelle qui précise ce qu'est un signe et ce qu'est un symbole. En fait, le symbole est, avant tout, un signe mais si « dans le signe proprement dit, le rapport qui unit le signe à la chose est arbitraire ; (…) dans le symbole, ce n'est pas un signe arbitraire ni indifférent, mais un signe qui dans son extériorité même comprend le contenu de la représentation qu'il fait apparaître.»[103] Cette distinction fait des symboles un langage spécifique et reconnaît que, dans le symbole, il existe un lien essentiel entre l'idée et la forme visible. Dans le chapitre III de son *Esthétique*, Hegel, réfléchissant sur l'art et ses manifestations de point de vue philosophique, définit le symbole en ces termes :

---

[101] - Th. Gautier, *Militona*, in *Romans, contes et nouvelles*, op. cit., p. 1135.
[102] - Th. Gautier, *Une Nuit de Cléopâtre*, t.1, op. cit., p. 741.
[103] - G.W.F. Hegel, *Esthétique*, textes choisis par Claude Khodoss, op. cit., pp. 34-35.

> « Le symbole est une représentation ayant une signification qui ne fait pas corps avec l'expression, la représentation : il reste toujours une différence entre l'idée et son expression. Le symbolisme est caractérisé par une différence entre le dehors et le dedans, par un manque d'appropriation, d'adaptation, d'adéquation entre l'idée et la forme qui est censée la signifier, ce qui fait que cette forme ne constitue la pure expression du spirituel ».[104]

Partant de cette définition, le symbole est marqué par un écart entre l'idée et sa représentation sensible et l'art symbolique « au lieu de l'identité du fond et de la forme, n'offre qu'une manifestation extérieure, qui révèle seulement l'affinité des deux éléments ; il ne fait qu'indiquer par allusion la signification intime ».[105] Ajoutons, par ailleurs, que, dans la pensée hégélienne, l'architecture correspond à « l'enfance de l'art », à la genèse des formes et que le système des arts se répartit en trois étapes. Selon lui, l'architecture est symbolique, la sculpture classique et la peinture romantique.[106] Il n'en reste pas moins vrai que chaque art reste représenté lors des trois étapes mais il ne connaît de véritable épanouissement que lorsque sa forme et le courant de pensées de l'une de ces périodes se trouvent en parfaite correspondance et atteignent un état de complétude.

Cette perception de l'architecture en tant que représentation symbolique explique l'intérêt que l'écriture romanesque porte à certains éléments architecturaux. Plus qu'un passage digressif, la description architecturale s'intègre dans le réseau sémiotique du récit et se met au service de la narration. Il n'est guère de meilleur exemple de l'architecture-symbole que celui de *Mademoiselle de Maupin.*

A côté de la présence des architectures à valeur référentielle, ce roman épistolaire est traversé par des architectures symboliques dont il est fructueux de faire le recensement afin d'en étudier la signification. En effet, la première image architecturale intervient au chapitre II. D'Albert, en proie à l'ennui et à la mélancolie, rêve d'un amour passionnant et salvateur, mais ne parvient pas à retrouver la femme incarnant son idéal de beauté. « Sa souffrance, explique Paolo Tortonese, est due à l'obstacle qui se dresse sur le seuil entre l'intérieur et l'extérieur et l'empêche de faire un pas en avant pour saisir le monde ».[107]

---

[104] - G.W.F. Hegel, *Esthétique*, Premier volume, chap. III, Traduction de S. Jankelevitch, Flammarion, Paris, 1979, p. 114.
[105] - G.W.F. Hegel, *Esthétique*, textes choisis par Claude Khodoss, op.cit., p. 93.
[106] - Voir chap.1 de la 1ère partie
[107] - Paolo Tortonese, *La vie extérieure. Essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, op.cit., p. 9.

Exprimant son désir d'évasion, d'Albert se livre, alors, à une réflexion sur le sens du Beau et présente la quête de la beauté comme un parcours initiatique. C'est pourquoi, il s'identifie tantôt à Jason parti « à la conquête de la Toison »,[108] tantôt à Adam, châtié pour avoir fauté, oscillant entre idéal et réalité :

> « Nous nous sommes assis comme Adam au pied des murs du paradis terrestre, sur les marches de l'escalier qui mène au monde que vous avez créé, voyant étinceler à travers les fentes de la porte une lumière plus vive que le soleil, entendant confusément quelques notes éparses d'une harmonie séraphique. Toutes les fois qu'un élu entre ou sort au milieu d'un flot de splendeur, nous tendons le cou pour tâcher de voir quelque chose, par le battant ouvert. C'est une architecture féerique qui n'a son égale que dans les contes arabes. Des entassements de colonnes, des arcades superposées, des piliers tordus en spirale, des feuillages merveilleusement découpés, des trèfles évidés, du porphyre, du jaspe, du lapis-lazuli, que sais-je, moi ! des transparences et des reliefs éblouissants, des profusions de pierreries étranges, des sardoines, du chrysobéryl, des aigues-marines, des opales frisées, de l'azerodrach, des jets de cristal, des flambeaux à faire pâlir les étoiles, une vapeur splendide pleine de bruit et de vertige - un luxe tout assyrien !
>
> Le battant retombe ; vous ne voyez plus rien - et vos yeux se baissent, pleins de larmes corrosives, sur cette pauvre terre décharnée et pâle, sur ces masures en ruines, sur ce peuple en haillons, sur votre âme, rocher aride où rien ne germe, sur toutes les misères et toutes les infortunes de la réalité. Ah ! du moins, si nous pouvions voler jusque-là, si les degrés de cet escalier de feu ne nous brûlaient pas les pieds ; mais, hélas ! l'échelle de Jacob ne peut être montée que par les anges ! »[109]

La composition du passage révèle une antinomie entre deux cadres : le premier suggère une extériorité absolue et représente un lieu d'harmonie et d'euphorie ; le second constitue « le monde du revers » et renvoie à une extériorité misérable. Dans sa thèse intitulée *Descriptions et descriptif dans la prose romanesque de Théophile Gautier*, Lisette Tohme Jarrouche parle de « la description négative » et remarque à bon escient qu'

> « (…) en réalité, deux tendances opposées divisent les choix esthétiques de Gautier, d'une part le choix du beau idéal, de la perfection et du sublime ; et d'autre part, le revers de la médaille, l'insolite, le décadent, le grotesque et le fantastique. »[110]

Afin de décrire cette architecture dont rêve D'Albert, Gautier tire profit des possibilités qu'offre la logique associative et se plaît à superposer les images et à les filer. Il se réfère au mythe originel et fait le rapprochement entre l'esthète en quête du beau et Adam chassé du paradis. Par le biais de cette description s'opère un glissement du réel vers un monde imaginaire, mythique, qui semble doté d'une grande réalité si bien que les frontières entre le rêve et la réalité s'estompent.

---

[108]- Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., p. 260.
[109] - Ibid., pp. 266-267.
[110]- Lisette Tohme Jarrouche, *Descriptions et descriptif dans la prose romanesque de Théophile Gautier*, Thèse dirigée par Philippe Hamon, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1997, p. 70.

Pour Claudine Lacoste-Veysseyre, cette confusion entre le réel et l'imaginaire, si fréquente dans l'écriture gautiéresque, n'est pas sans danger :

> « Ainsi, la frontière entre le réel et l'imaginaire se perd dans une mouvance qui n'est pas sans effrayer parfois : en questionnant les apparences, la technique de la description, savante et diabolique, creuse un gouffre dans lequel se perd celui qui est à la recherche de certitude. »[111]

En établissant une analogie entre le Beau idéal auquel aspire le personnage et un cadre paradisiaque, la description construit un univers matériel solidement structuré et luxueusement décoré. Tout un lexique architectural permet de donner forme à cette architecture-symbole. D'abord, les termes : murs, marches, escalier, colonnes, arcades, piliers…témoignent du projet de construction, un projet qui prend corps à mesure que la description se développe pour apparaître finalement comme une « architecture féerique ». Ensuite, l'emploi intense de l'énumération insiste sur la richesse de cette architecture de rêve. La présence d'un luxe exubérant, la perfection de l'exécution et la profusion des pierres précieuses et exotiques révèlent la beauté parfaite de ces constructions, mais servent davantage à déréaliser ce cadre et à suggérer l'idée d'inaccessibilité. Par contre, l'espace de l'entrouvert (« les fentes de la porte », « le battant ouvert ») attise le désir et entretient la flamme, permettant ainsi de ne pas sombrer dans le désespoir.

D'Albert entrevoit furtivement la beauté, mais ne parvient pas à y habiter, il devine l'éclat éblouissant du monde rêvé mais ne peut jouir de cet éclat et se voit condamner à vivre emprisonné dans les remous de l'intériorité. Toute tentative d'évasion est avortée, toute escalade est freinée. Même l'escalier, qui, en tant qu'élément architectural, assure le lien entre le haut et le bas et symbolise le rêve d'ascension et l'aspiration vers un idéal, reste inaccessible. C'est une «échelle de Jacob » qui maintient le personnage à mi-chemin entre ciel et terre, entre rêve et réalité aiguisant les souffrances du sujet :

> « Anxiété sans objet, malaise sans cause, la douleur de d'Albert est une douleur qui corrode l'individu précisément parce qu'elle est injustifiée, elle provient d'un désir braqué sur le néant. »[112]

---

[111]- Claudine Lacoste-Veysseyre, *Notice* de *Mademoiselle de Maupin*, in *Romans, contes et nouvelles*, op. cit., p. 1306.
[112] - Paolo Tortonese, *La vie extérieure…*, op. cit., p. 18.

Ainsi, l'« architecture féerique » que construit la description apparaît dans toute sa dimension symbolique : symbole d'un idéal à peine entrevu par les âmes les plus sensibles, ou plutôt symbole d'un monde spirituel, qui n'est accessible qu'à quelques élus, ceux qui sont frappés du sceau de la distinction. Partant de l'extériorité, la description est au service de l'introspection puisqu'elle favorise davantage la révélation d'un monde intérieur et le lecteur parvient à pénétrer dans l'imaginaire du personnage. Cette image d'une architecture féerique, nous la retrouvons dans les propos de Rosette parlant de d'Albert, elle dit :

> « Il a au fond de son âme un sérail de belles idées qu'il entoure d'un triple mur, et dont il est plus jaloux qu'un sultan ne le fut de ses odalisques.- Il ne met dans ses vers que celles dont il ne se soucie pas ou dont il est rebuté ; c'est la porte par où il les chasse et le monde n'a que ce dont il ne veut plus. »[113]

La description allie l'abstrait et le concret, elle crée une similitude entre l'âme du poète créateur et l'architecture d'un palais oriental, entre l'univers des « belles idées », et un harem bien préservé de toute intrusion extérieure. La référence à l'orient des sultans éveille le souvenir des *Mille et Une Nuits* et suggère l'idée de profusion de richesses dans les sérails ; en revanche, le « triple mur » dit l'inaccessibilité de cet espace jalousement protégé. Ce sérail fantastique, associé à la richesse et au bonheur, est également, dépeint par d'Albert :

> « Voici comment je me représente le bonheur suprême : -c'est un grand bâtiment carré sans fenêtre au dehors ; une grande tour entourée d'une colonnade de marbre blanc, au milieu une fontaine de cristal avec un jet de vif-argent à la manière arabe, des caisses d'orangers et de grenadiers posées alternativement : par là-dessus, un ciel très bleu et un soleil très jaune ; - de grandes lévriers au museau de brochet dormiraient ça et là ; de temps en temps, des nègres pieds nus avec des cercles d'or aux jambes ; de belles servantes blanches et sveltes, habillées de vêtements riches et capricieux, passeraient entre les arcades évidées, quelque corbeille au bras, ou quelque amphore sur la tête. Moi, je serais là, immobile, silencieux, sous un dais magnifique, entouré de piles de carreaux, un grand lion privé sous mon coude, la gorge nue d'une jeune esclave sous mon pied en manière d'escabeau, et fumant de l'opium dans une grade pipe de jade.
>
> Je ne me figure pas le paradis autrement ; et si Dieu veut bien que j'y aille après ma mort, il me fera bâtir dans le coin de quelque étoile un petit kiosque sur ce plan-là. »[114]

[113] - Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., p. 346.
[114] - Ibid., pp. 376-377.

La conception du bonheur, conception sur laquelle nous reviendrons plus tard dans notre travail de recherche à propos des architectures de bonheur, ne se sépare pas d'un projet de construction où l'on retrouve tous les constituants d'une architecture féerique : édifice fermé au monde extérieur, taille des éléments architecturaux (rêve de grandeur et d'immensité), caractère précieux des matériaux employés (marbre blanc, cristal, argent, or, …), exotisme, nonchalance et oisiveté. Mais d'Albert est tiraillé entre deux pôles : il hésite entre l'espoir d'élévation et la peur de l'engouffrement, entre « spleen » et « idéal » pour reprendre la double postulation baudelairienne. A l'instar de Pygmalion, il avoue être fasciné mais écrasé par la matière, hanté par un « rêve de pierre » :

> « (…) j'ai des songes de pierre ; tout se condense et durcit autour de moi, rien ne flotte, rien ne vacille ; il n'y a pas d'air ni de souffle ; la matière, me presse, m'envahit et m'écrase ; je suis comme un pèlerin qui se serait endormi un jour d'été les pieds dans l'eau et qui se réveillerait en hiver les jambes prises et emboîtées dans la glace. »[115]

Angoisse d'enlisement ou de pétrification, cauchemar d'engourdissement, telle est la signification symbolique de ces « songes de pierre ». Contrairement à l'architecture féerique, l'image architecturale traduit, ici, l'état d'un être, en proie à un malaise accablant, se sentant pris au piège. Cette image de l'architecture écrasante, que nous retrouvons, aussi, dans *Le Club des Hachichins*, reflète la crainte de l'aventure solipsiste. L'introversion risque, en effet, de condamner l'être à vivre dans la solitude et l'enfermement comme c'était le cas de l'ami de Gautier, Gérard de Nerval. D'Albert, esseulé et désespéré, avoue :

> « Je suis prisonnier dans moi-même, et toute évasion est impossible : le prisonnier veut s'échapper, les murs ne demandent pas mieux que de crouler, les portes que de s'ouvrir pour lui livrer passage ; je ne sais quelle fatalité retient invinciblement chaque pierre à sa place, et chaque verrou dans ses ferrures. »[116]

Se mettant au service de l'introspection, la métaphore architecturale assimile, dans ce passage, le corps, -cette enveloppe extérieure-, à une prison qui étouffe l'être et enfreint son épanouissement. Cette architecture de l'emprisonnement est reprise, dans le chapitre XI de *Mademoiselle de Maupin*, pour mettre en exergue des affres de la création littéraire :

---

[115] - Ibid., p. 376.
[116] - Ibid., p. 290.

> « Dès que je prends la plume, il se fait dans mon cerveau un bourdonnement et un bruissement d'ailes, comme si l'on y lâchait des multitudes de hannetons. Cela se cogne aux parois de mon crâne, et tourne, et descend, et monte avec un tapage horrible ; ce sont mes pensées qui veulent s'envoler et qui cherchent une issue ; - toutes s'efforcent de sortir à la fois ; plus d'une s'y casse les pattes et y déchire le crêpe de son aile : quelquefois la porte est tellement obstruée, que pas une ne peut en franchir le seuil et arriver jusque sur le papier. »[117]

D'Albert recourt à l'imaginaire bestiaire afin de présenter l'expérience de la création comme une épreuve difficile, voire douloureuse. En effet, emprisonnées dans une enveloppe charnelle, cloîtrées dans l'espace du corps, les idées sont assimilées à des hannetons aux ailes cassées, mais rêvant désespérément de liberté. Pour filer cette métaphore, plusieurs champs lexicaux sont mis à contribution :

Lexique de la violence	Lexique architectural	Lexique du mouvement	Champ lexical de l'élévation	Champ lexical relatif à l'écriture et à la création littéraire
Cogner, déchirer, se casser, obstruer, horrible,…	Parois, porte, seuil.	Tourner, descendre, monter, sortir, franchir,…	Plume, ailes, hannetons, monter, s'envoler, aile.	Prendre la plume, bourdonnement, bruissement, cerveau, pensée, papier

Comment transformer ce mouvement confus et désordonné en envol harmonieux et euphorique, comment libérer la pensée prisonnière et garantir sa délivrance, comment passer du « tapage horrible » et discordant à un harmonieux « bruissement de la parole » pour reprendre une expression de Barthes, tel est le rôle du poète créateur, tel est, également, la source de ses angoisses. Alors quel meilleur exemple que celui d'une architecture hostile et murée pour traduire le calvaire du créateur !

Dans le chapitre IV, c'est à travers le dialogue entre Théodore et Rosette que l'image filée de l'architecture fait, encore une fois, irruption dans le texte. Dans cet entretien avec Rosette, Gautier fait dire à Théodore :

[117] - Ibid., pp. 422-423.

> « L'homme, dans la vie, m'a souvent fait penser à un pèlerin qui suit l'escalier en colimaçon d'une tour gothique. Le long serpent de granit tord dans l'obscurité ses anneaux dont chaque écaille est une marche. Après quelques circonvolutions, le peu de jour qui venait de la porte s'est éteint. L'ombre des maisons qu'on n'a pas encore dépassées ne permet pas aux soupiraux de laisser entrer le soleil ; les murs sont noirs suintants ; on a plutôt l'air de descendre dans un cachot, d'où l'on ne doit jamais sortir, que de monter à cette tourelle qui, d'en bas, vous paraissait si svelte et si élancée, et couverte de dentelles et de broderies, comme si elle allait partir pour le bal.- On hésite si l'on doit aller plus haut, tant ces moites ténèbres pèsent lourdement sur votre front. -L'escalier tourne encore quelquefois, et des lucarnes plus fréquentes découpent leurs trèfles d'or sur le mur opposé. On commence à voir les pignons dentelés des maisons, les sculptures des entablements, les formes bizarres des cheminées ; quelques pas de plus et l'œil plane sur la ville entière ; c'est une forêt d'aiguilles, de flèches et de tours qui se hérissent de toutes parts, dentelées, tailladées, évidées, frappées à l'emporte-pièce et laissant transparaître le jour par leurs mille découpures.- Les dômes et les coupoles s'arrondissent comme les mamelles de quelque géante ou des crânes de titans. Les îlots de maisons et de palais se détachent par tranches ombrées ou lumineuses.- Quelques marches encore, et vous serez sur la plate-forme ; et alors vous verrez, au-delà de l'enceinte de la ville, verdoyer les cultures, bleuir les collines et blanchir les voiles sur le ruban moiré du fleuve. Un jour éblouissant vous inonde, et les hirondelles passent et repassent auprès de vous en poussant de petits cris joyeux. »[118]

A travers ce discours, le personnage se livre à une réflexion philosophique sur le sens de l'existence et sur la place de l'homme dans la vie. Edifice gothique au caractère sombre et lugubre, architecture riche et diversifiée assurant une double expansion verticale et horizontale, tours, escaliers en colimaçon, flèches, coupoles, dômes, aiguilles, cachot, etc., une prolifération prodigieuse de termes architecturaux transforme le discours en parcours et l'expérience existentielle en aventure spatiale.

En effet, l'expérience de l'homme est assimilée à une tentative d'explorer un palais gothique et de parvenir au sommet de la tour, « sur la plate-forme » afin de prendre possession, ne serait-ce que par la vision, de l'espace environnant. Dans cette image, l'escalier représenterait le trajet à parcourir, les marches aux étapes et aux obstacles, les fenêtres à une ouverture permettant de fuir l'obscurité de percevoir la vérité. Mais l'aboutissement de cette aventure ne se réalise pas sans doute et sans hésitation, sans oscillation entre le haut et le bas, entre l'ascension et l'engouffrement.

En ce sens, l'exploration spatiale s'accompagne d'un passage de la cécité à la voyance, des ténèbres à l'éclat d'un « jour éblouissant ». En témoignent l'emploi récurrent de termes se rattachant à la perception visuelle (« on commence à voir », « quelques pas de plus et l'œil plane », « alors vous verrez », « un jour vous inonde »), le contraste entre le lexique relatif à l'obscurité et celui à la

[118] - Ibid., pp. 342-343.

lumière puisqu'aux termes, -obscurité, peu de jour, éteint, ombre, noirs, cachot, ténèbres-, s'opposent les expressions « commence à voir », « laissant transparaître le jour », « lumineuses », « un jour éblouissant vous inonde ». De même, au tableau sombre et terne de départ s'oppose la richesse chromatique du tableau final (verdoyer, bleuir, blanchir, éblouir). Pour Tortonese, Gautier « charge entièrement le regard de l'espoir de transcendance, du désir métaphysique. Son écriture met en jeu la possibilité d'observer la forme avec tout l'acharnement, la précision, l'intensité nécessaires pour aller jusqu'à l'idée. »[119]

Par ailleurs, la description ne se contente pas de développer la métaphore architecturale, elle superpose les images passant de l'humain à l'architectural et de l'architectural à l'animal. Exploitant la similitude des physionomies, elle compare, l'escalier en colimaçon à « un long serpent de granit », les écailles aux marches de l'escalier et la forme spirale aux circonvolutions de la bête. L'imaginaire animalier peut s'avérer, à ce propos, fort significatif. Cela est d'autant plus vrai qu'on passe, dans ce texte, du monde des reptiles à celui des oiseaux. Le vol des hirondelles marque le pouvoir de l'homme d'échapper à l'enlisement et l'aboutissement de son parcours initiatique par le succès de sa tentative d'élévation.

Qu'elle soit le symbole d'une aspiration à l'idéal ou d'un emprisonnement dans le carcan du quotidien, l'image architecturale échappe à la fonction référentielle pour nous plonger dans l'imaginaire gautiéresque. Or, parmi les motifs architecturaux qui sont chargés d'une signification symbolique, nous avons choisi de porter notre attention à la symbolique de l'escalier.

> « La spirale sans fin dans le vide s'enfonce ;
> Tout autour n'attendant qu'une fausse réponse
> Pour vous pomper le sang,
> Sur leurs grands piédestaux semés d'hiéroglyphes,
> Des sphinx aux seins pointus, aux doigts armés de griffes
> Roulent leur œil luisant. »[120]

Le motif de la spirale marque de sa présence aussi bien la poésie que la fiction gautiéresque et éveille le souvenir des architectures piranésiennes, architectures dont on parlera, avec plus de profondeur et de minutie, dans le dernier chapitre de cette partie.

---

[119] - Paolo Tortonese, *La vie extérieure…*, op. cit., p. 31.
[120]- Th. Gautier, *Poésies Complètes,* La comédie de la mort, « Faust » VI, publiées par René Jasinski, op. cit., p. 32.

Mais, disons, à ce stade de notre analyse, que la ligne spiralique surgit dans plusieurs récits, notamment *Le chevalier double, La Morte amoureuse, Mademoiselle de Maupin, Le Club des hachichins* et *Mademoiselle Dafné*. Dans tous ces récits, la topographie spiralique rappelle l'univers dantesque de la *Divine Comédie*. Dans tous ces récits, la fiction octroie à l'image de la spirale une signification symbolique.

Pour Dante, la spirale se définit comme « le chemin oblique de celui qui s'est perdu et qui doit se retrouver le tracé d'un devenir humain.»[121] Jean Rousset, de son côté, la définit, en termes de mouvement et de perspective visuelle et la rattache à l'art baroque :

> « La spirale forme l'un des tracés favoris du baroque ; on la retrouve chez Guarini, chez Tintoret et Rubens, dans les anges du Bernin, dans la faune de Puget. La spirale, c'est le ressort qui se détend, c'est le mouvement sans fin, le mouvement pour le mouvement ; le regard qui tente de la suivre dans sa fuite est toujours rejeté plus loin, ne trouvant aucun point d'arrêt. »[122]

Dans *Le Pied de momie,* C'est au bout du voyage avec la princesse Hermonthis que le personnage se trouve dans un cadre pittoresque où la ligne droite n'a pas droit de cité. Guidé par la princesse, le personnage-narrateur pénètre au cœur d'une architecture taillée « dans le roc vif » formée de corridors interminables « bigarrés d'éperviers, de serpents roulés en cercle »[123] de murs couverts de « panneaux de hiéroglyphes et de processions allégoriques »,[124]d'escaliers en spirale dont le mouvement descendant garantit la rupture avec le monde de la surface. Serpentine ou spiralique, la ligne est une variante de l'arabesque, une ligne capricieuse qui échappe à tout contrôle et ne semble suivre que sa propre volonté.

Sous l'effet du « kief », le personnage du *Club des hachichins* perçoit autrement l'escalier en spirale. L'expérience haschischine met le narrateur dans un état d'ivresse extatique et stimule son imagination si bien que l'escalier change de physionomie et que le cadre réel prend les proportions d'une architecture mythique :

---

[121] - La définition est proposée par Luzius Georg-Keller, in *Piranèse et les Romantiques. Le mythe des escaliers en spirale*, Librairie José Corti, 1966, p. 16.
[122] - Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, José Corti, 1957, p. 167.
[123] - Th. Gautier, *Le Pied de momie,* op. cit., p. 863.
[124] - Ibid., p. 863.

> « (…) j'étais arrivé sur le palier de l'escalier que j'essayai de descendre ; il était à demi éclairé et prenait à travers mon rêve des proportions cyclopéennes et gigantesques. Ses deux bouts noyés d'ombre me semblaient plonger dans le ciel et dans l'enfer, deux gouffres ; en levant la tête, j'apercevais indistinctement, dans une perspective prodigieuse, des superpositions de paliers innombrables, des rampes à gravir comme pour arriver au sommet de la Tour Lylacq ; en la baissant, je pressentais des abîmes de degrés, des tourbillons de spirales, des éblouissements de circonvolutions. »[125]

Le haschisch provoque chez le consommateur le phénomène de dilatation, ce qui rend impossible toute tentative de maîtriser le monde. L'ivresse haschischine connaît, selon Peter Whyte, deux états : « la fantasia » puis le « kief ». La déformation de la perception fait vivre à l'individu un contraste intenable entre la dilatation de l'architecture et la réduction du sujet. Aussi, le rêve d'évasion que fait naître l'expérience du haschich est-il, avant tout, un rêve de construction. L'allusion à la tour Lylacq est, à ce propos, très significative : elle renvoie à cet immense ouvrage architectural qu'est la tour de Babel et qui, par son aspect et par sa forme, symbolise, dans la pensée hégélienne, le lien réunissant les hommes. Mais, le personnage gautiéresque, lui, est à mi-chemin entre le ciel et l'enfer ; il aspire à l'ascension mais risque d'être emporté dans une descente spiralique. Motif architectural à valeur archétypale, la spirale renvoie, *in fine*, à une réalité psychologique et représente symboliquement les formes de l'intériorité.

En effet, dans *Le chevalier double*, le personnage d'Oluf souffre à la fois d'un dédoublement physique et d'une duplicité morale. Le motif de la spirale revient dans le conte, à plusieurs reprises, révélant l'aspect vertigineux du combat intérieur entre le moi et son double, un combat qui ne se sépare pas de ce « corps à corps » entre le chevalier à l'étoile verte et celui à l'étoile rouge :

> «La tempête était des plus violentes ; la neige tourbillonnait et permettait à peine de distinguer la terre du ciel. *Une spirale de corbeaux*, malgré les abois de Fenris et de Murg, qui sautaient en l'air pour les saisir, tournoyait sinistrement au dessus du panache d'Oluf.
> « […] Chose étrange, Oluf sentait les coups qu'il portait au chevalier inconnu ; il souffrait des blessures qu'il faisait et de celles qu'il recevait…Ô terreur ! que vit le fils d'Edwige et de Lodbrog ? il se vit lui-même devant lui ; un miroir eût été moins exact. Il s'était battu avec son propre spectre, avec le chevalier à l'étoile rouge ; le spectre jeta un grand cri et disparut.
> *La spirale de corbeaux* remonta dans le ciel et le brave Oluf continua son chemin… »[126]

[125] - Th. Gautier, *Le Club des hachichins*, op. cit., pp. 1019-1020.
[126] - Th. Gautier, *Le chevalier double*, in *Romans, contes et nouvelles*, op. cit., pp. 849-850.

Les termes « tourbillonnait », « spirale », « tournoyait » associés à « violentes », « sinistrement », « terreur » révèlent l'intensité de ce mouvement qui entraîne le personnage. Néanmoins, au-delà d'une vision manichéenne opposant le bien et le mal, le récit exprime les angoisses du personnage et ses déchirements intérieurs, déchirements qui ne sont pas sans rappeler le drame de Romuald, héros de *La Morte amoureuse.*

Dans ce récit, la spirale est également le motif symbolisant l'oscillation de Romuald entre la tentation et le renoncement, les tourments de ce jeune prêtre partagé entre une vie faite de dissipation et de dissolution et une autre fondée sur la privation et le recueillement. Romuald résume son drame en ces termes : « Deux spirales enchevêtrées l'une dans l'autre et confondues sans se toucher jamais représentent très bien cette vie bicéphale, qui fut la mienne. »[127]Le chiffre « deux » illustre parfaitement le thème du dédoublement, quant au motif de la spirale, il représente l'aventure quasiment dantesque du héros.

De même, le caractère double de cette vie se concrétise par l'opposition entre deux architectures : l'une sacrée, l'autre profane. Le presbytère constitue, aux yeux de Romuald libertin, une prison austère et étouffante, c'est un lieu d'enfermement et de dépouillement où le jeune prêtre, ayant prêté serment, se doit de faire preuve de chasteté, de renoncer aux plaisirs de la vie et de vouer son existence à la prière et à Dieu. La seconde architecture se rattache à une vie de libertinage. Le palais du prince Concini où réside la belle Clarimonde, la femme-vampire, est un lieu où s'éveillent les désirs de Romuald, l'incitant ainsi à la débauche et aux plaisirs charnels.

Le mouvement spiralique permet, d'une part, de retracer les déplacements du personnage et le va-et-vient entre les deux lieux de vie, -le monastère et le palais Concini-, le parcours de Romuald prend la forme de cercles concentriques qui ne cessent de se rétrécir jusqu'à se réduire à la cellule du presbytère. Il renvoie, d'autre part, à un univers intérieur et symbolise les souffrances d'un prêtre hanté par la figure de la courtisane, incarnation du désir et de la tentation. La disparition de Clarimonde, suite à l'intervention de Sérapion, est loin d'apporter la sérénité au jeune Romuald. Au tournoiement de la spirale se succède un vide que le sentiment religieux ne comble pas :

[127] - Th. Gautier, *La Morte amoureuse,* in *Romans, contes et nouvelles,* op. cit., p. 547.

> « (…) une grande ruine venait de se faire au-dedans de moi. Je retournai à mon presbytère, et le seigneur Romuald, amant de Clarimonde, se sépara du pauvre prêtre, à qui il avait tenu pendant si longtemps une si étrange compagnie. (…) La paix de mon âme a été bien chèrement achetée ; l'amour de Dieu n'était pas de trop pour remplacer le sien » [128]

Aussi, la trame narrative de *La Morte amoureuse* prend-t-elle la forme de deux parcours quelque peu similaires : le premier est extérieur et repose sur la tension qui se crée entre deux architectures représentatives de deux modes de vie opposés. Le palais Concini s'éclipse à la fin du récit mais le triomphe de l'édifice religieux reste mitigé. Le second est intérieur et traduit le dilemme vécu par Romuald, incapable de renoncer à ses instincts charnels. L'ambiguïté se maintient et le dénouement, dénué de toute dimension moralisante, laisse planer l'ombre de la Clarimonde. Le jeune prêtre n'éprouve aucun sentiment de regret d'avoir cédé à la tentation.

Escaliers spiraliques, tours gothiques ou corridors labyrinthiques, les objets architecturaux ne fonctionnent pas uniquement comme simple cadre de la fiction, ils peuvent être, encore moins, réduits à des espaces à valeur référentielle. Exploités en tant que signes d'un langage hautement codifié, utilisés comme symboles d'une pensée qui a du mal à s'extérioriser, les éléments architecturaux composent avec le récit afin de dévoiler les rêves de Gautier et ses hantises et afin de montrer au lecteur la voie à suivre dans l'exploration de l'univers gautiéresque. Il convient, donc, de s'interroger sur la place qu'occupe l'architecture sur l'échiquier « actantiel » et de savoir quel rôle lui est attribué.

3-3- Architecture et rôle actantiel

Grâce aux apports de la sémiotique narrative, l'étude du niveau narratif a permis d'établir un schéma actantiel, devenu presque traditionnel, un schéma qui distribue les rôles en faisant la distinction : sujet /objet, destinateur/destinataire, adjuvant/opposant. C'est pourquoi, avant d'étudier l'architecture en tant qu'opposant ou qu'adjuvant, il importe de donner la définition de ces termes dans *La Sémiotique du récit :*

[128] - Ibid., p. 552.

> « Plutôt que véritablement des actants, l'adjuvant et l'opposant sont « des participants circonstanciels » qui font partie de la sphère du sujet et peuvent être ramenés à l'axe du désir. L'actant sujet est, en effet, constitué d'un ensemble de rôles actantiels ou « modalités » relatives à sa quête de l'objet : il est celui qui sait, doit, peut…obtenir objet.
>
> Lorsque la modalité du pouvoir-faire est figuré par un actant distinct de celui qui supporte les autres propriétés de l'actant sujet, on a pris l'habitude de parler d' « adjuvant » (ou d' « opposant » dans le cas d'une perte du pouvoir). L'adjuvant et l'opposant ne doivent donc pas être considérés comme des actants, mais comme des acteurs qui jouent un des rôles actantiels appartenant à la sphère du sujet : l'adjuvant est un acteur qui joue le rôle actantiel du pouvoir-faire en fonction du désir du sujet, et l'opposant est un acteur qui exerce ce même rôle dans un sens opposé au désir du sujet. »[129]

Définissant l'adjuvant et l'opposant comme étant des « participants circonstanciels », la sémiotique les rattache à l'axe du désir en les situant du côté du « pouvoir–faire ».

Dans sa thèse *Descriptions et descriptif dans la prose romanesque de Théophile Gautier*, Lisette Tohme Jarrouche est sensible à la fonction des descriptions architecturales dans l'économie du récit ; elle distingue le descriptif opposant et le descriptif adjuvant. Nous retenons deux des exemples analysés : *Le Capitaine Fracasse* et *Fortunio.* Dans *Le Capitaine Fracasse,* la description inaugurale qui occupe la quasi-totalité du chapitre fait figure d' « opposant » et « semble nier toute possibilité d'intrigue puisque tout est mort, désert, et connoté péjorativement ». [130] De même, dans *Fortunio,* la description qui s'étend sur le premier chapitre ralentit le processus narratif et crée un effet de retardement.

Cellules sombres et humides, tavernes sales et mal fréquentées, bouges insalubres et austères, tels sont, communément, les lieux qui pourraient jouer le rôle d'opposant dans un récit. Or, si Gautier se conforme à ces topoï dans plusieurs de ses récits, il fait montre d'innovation en investissant d'autres éléments architecturaux de pouvoirs maléfiques. Dans *Partie Carrée* comme dans *Mademoiselle Dafné*, l'architecture acquiert une fonction sémiotique déterminante dans l'évolution de la trame narrative. Le cadre architectural devient un actant qui persécute le sujet, contrecarre ses projets. L'exemple qui illustre le mieux cette représentation de l'architecture comme opposant est *Partie Carrée.*

---

[129] - Nicole Everaert-Desmedt, *Sémiotique du récit*, op. cit., p. 43.

[130] - Lisette Tohme Jarrouche, *Descriptions et descriptif dans la prose romanesque de Théophile Gautier*, op. cit., p. 146.

Paru d'abord dans *La Presse*, en 1848, sous le titre *Les Deux Etoiles*, ce roman paraîtra en 1851 sous le titre de *Partie carrée*. En fait, le chiffre « deux » a plus d'une signification dans ce récit. Tout d'abord, deux alliances sont annoncées au début du récit : la première devrait unir par le lien du mariage Amabel Vyvyane et Benedict Arundell, la seconde, moins heureuse réunirait Edith Harley et M. de Volmerange ; point de rencontre de ces deux couples : l'élément architectural avec la célébration du mariage à l'église Sainte Margareth.

Par conséquent, deux intrigues sont menées symétriquement, entraînant une dissolution des couples initiaux et une recomposition autre : les couples se défont puis se reforment donnant naissance, à la fin du récit, au couple heureux Edith/Benedict ; alors que le couple Amabel/Volmerange aura un sort tragique puisque Miss Amabel meurt brûlée tandis que M. de Volmerange perdra la raison. Sur le plan spatial, deux mondes sont opposés : l'un, se référant à l'Occident, situe les péripéties du récit en Angleterre, la cité des brumes avec son atmosphère suffocante et ses constructions grisâtres; l'autre, renvoyant à l'Orient, installe la fiction en Inde, pays des magnificences asiatiques, déjà présent dans *Fortunio*, et qui le sera, plus tard, dans *Avatar*. Enfin, deux architectures religieuses renforcent la symétrie entre ces deux mondes : la première se rattache au culte chrétien. De style gothique, l'église de Sainte Margareth perd toute fonction spirituelle pour devenir une scène d'enlèvements et de complots. La deuxième révèle la poésie mystérieuse de l'Inde avec sa philosophie mystique et décrit l'espace exotique du temple de Shiva. Mais quel que soit le cadre décrit, l'architecture fait davantage figure d'obstacle dans ce roman d'aventures et entrave les projets des personnages.

Dès le chapitre III, la description charge l'espace architectural d'une connotation péjorative : la façade de la maison où se rendait l'inconnu est assimilée à un être infirme, déchu :

> « (…) sa façade étroite et comprimée par les façades voisines, épanouies plus largement, avait un air de gêne et de contrainte, comme un fripon en bonne compagnie. Ses murailles de briques d'un jaune malsain produisaient l'effet d'un teint aigre et blême d'un débauché à côtés des faces rougeaudes et bien portantes des édifices juxtaposés. Ce logis, de peur d'être borgne ou louche, s'était fait aveugle. Toutes les fenêtres étaient fermées, et rien de la maison ne regardait dans la rue pour éviter la réciprocité »[131]

[131] - Th. Gautier, *Partie carrée*, in *Romans, contes et nouvelles*, op. cit., pp. 21-22.

L'aspect lugubre de cette construction est mis en valeur de différentes manières. Tout d'abord, on souligne le jeu de contraste entre la physionomie des constructions attenantes (épanouies, faces rougeaudes, bien portantes) et celle de la maison, cadre de l'action (comprimée, jaune malsain,…). Ensuite, on relève le recours aux figures d'analogie qui établissent un rapprochement entre le bâti et l'humain et filent l'image du bâtiment estropié : en premier temps, le narrateur utilise la comparaison (« avait un air de », « comme », « produisait l'effet de »), puis la personnification (« de peur d'être borgne ou louche, s'était fait aveugle »). La description de l'intérieur de cette maison renforce l'impression de départ. Le « jour louche et douteux »,[132] les gribouillages gravés sur les murs accentuent le caractère repoussant de cette architecture, mais ont surtout un effet annonciateur : ils préfigurent la menace et disent en sourdine le complot qui se tisse dans ce bouge londonien :

> « Tout cela était tracé à grands traits, et sans beaucoup de respect de la figure voisine ; des dates, des chiffres et des lettres d'une calligraphie hasardée, compliquaient cet effroyable grimoire, où les seuls mots lisibles étaient : paresse, vice et crime ».[133]

La description fonctionne comme une mise en abîme du récit, alors que l'architecture nous plonge dans l'atmosphère sinistre du roman noir. La suite de *Partie carrée* le confirmera puisque dans les chapitres suivants, d'autres architectures hostiles font l'objet de descriptions détaillées. La première est la chapelle Sainte Margareth. Architecture gothique au caractère imposant, elle est choisie comme lieu où devraient se célébrer deux événements heureux, à savoir l'alliance de Miss Amabel Vyvyan et de Sir Benedict Arundell et le mariage de Miss Edith Harley à M. de Volmerange, mais l'église Sainte Margareth contrecarre les projets des protagonistes et se présente comme une véritable créature monstrueuse :

> « La haute tour enfonçait dans la brume sa couronne de clochetons invisibles et semblait décapitée ; le porche, fuligineux et sombre comme la voûte d'un four, ouvrant son arcade béante, avait l'air de la gueule d'une orque ou de quelque bête démesurée soufflant de la fumée par les mâchoires. Le brouillard, qui baignait l'arceau gigantesque, produisait l'effet de l'haleine de ce monstre architectural. »[134]

En usant de la comparaison, la description glisse du monde réel vers un univers fantastique et transforme le lieu de célébration des deux mariages en un guet-apens.

---

[132] - Ibid., p. 23.
[133] - Ibid., p. 24.
[134] - Ibid., p. 36.

En effet, les outils de comparaison dans la description de cet édifice se multiplient et le lexique décrivant un être monstrueux s'associe au lexique architectural :

Comparé (cadre réel)	Comparant (imaginaire fantastique)	Outil comparatif	Effet produit
La haute tour enfonçait dans la brume sa couronne	décapitée	semblait	Expansion verticale + dissimulation de la couronne de la tour par la brume = homme à la tête tranchée ; idée de violence, de mutilation
Porche (…) ouvrant son arcade béante	la gueule d'une orque ou de quelque bête démesurée soufflant de la fumée par les mâchoires	avait l'air de	Rapprochement par la forme et par la couleur : structure arquée + ton noirâtre et charbonneux.
Le brouillard, qui baignait l'arceau gigantesque	l'haleine de ce monstre architectural	produisait l'effet de	Caractère vaporeux et du brouillard et de l'haleine

Filant l'image d'une architecture-monstre, la description ne se contente pas d'insister sur le caractère lugubre de cette construction, elle porte les germes d'une violence qui marquera le déroulement des événements et anticipe la fin tragique du récit. Les personnages eux-mêmes reconnaissent le rôle d'opposant de cette architecture. Miss Amabel, se confiant à sa tante Lady Eleanor dit : « Cette église avait un air si funèbre ! Un frisson mortel m'a saisie en dépassant le seuil. »[135]

Cependant, l'architecture de Sainte Margareth n'est la seule à revêtir un aspect angoissant. La lumière étouffée, le règne du brouillard et des couleurs sombres et opaques entretiennent le mystère et favorisent l'irruption du fantastique. Toute la ville, touchée par le maléfice de cette magie noire, devient un lieu de poursuites, de machinations et de crimes, une scène où sévissent l'insécurité et la brutalité. Le tableau esquissé de Londres en donne une configuration étrange :

[135] - Ibid., p. 49.

> « A quelque distance, les objets estompés se contournaient en formes étranges et fantastiques, les voitures avaient l'air de Léviathans et de behemots, les passants incertains de géants et de fantômes, les murailles sombres des édifices prenaient des apparences de babels et de lylacqs, et il fallait toute l'habitude des cochers pour ne pas se perdre dans cet air opaque où mouraient les vibrations sonores, et qui semblait avoir ouaté les rues avec le duvet des nuages. » [136]

Les frontières entre le réel et l'imaginaire se brouillent et le cadre londonien se transforme en espace mythique peuplé d'êtres monstrueux (léviathans et behemots sont, d'après la légende, des monstres cités par les textes religieux).[137] Cette même image de la ville est dépeinte au moment de la fuite de Miss Edith Harley :

> « Les édifices qui longent le fleuve, magasins, entrepôts, usines aux longs obélisques panachés de flammes, débarcadères aux larges rampes, églises élevant au-dessus des maisons leurs vieilles flèches normandes ou leurs campaniles d'imitation classique, perdaient dans l'ombre ce que le jour peut y faire trouver de mesquin et prenaient des proportions cyclopéennes et colossales. Les toits devenaient des terrasses orientales, les cheminées des obélisques et des phares, l'enseigne gigantesque en lettres découpées faisait l'effet de la balustrade trouée à jour d'un balcon aérien ; et le tout, sombre, immense, confus, semblait une Ninive sur qui passait le nuage de la colère de Dieu. – Un graveur à la manière noire en eût fait, avec quelques rayons de lumière livide, une de ces effrayantes estampes bibliques où les Anglais excellent. »[138]

Deux architectures, diamétralement opposées, se superposent : l'une, « réelle », se réfère à un cadre occidental, avec des constructions modernes mais triviales, des usines, des cheminées, des entrepôts, etc. ; l'autre, fruit de l'imagination, renvoie à un Orient exotique, éloigné aussi bien dans le temps que dans l'espace. Mais loin d'être un lieu féerique comme c'est le cas de *La Mille et Deuxième Nuit*, c'est un Orient frappé de malédiction, terni par « la colère de Dieu ».

L'atmosphère ténébreuse qui y règne contamine le cadre naturel qui subit à son tour une métamorphose. La nature orageuse devient une architecture funéraire et le ciel embrumé de Londres ressemble désormais à « la voûte d'un tombeau qu'enfument les torches des visiteurs. »[139]Même architecture de l'horreur se trouve décrite au moment de la tentative d'évasion de Benedict.

---

[136] - Ibid., p. 35.
[137] - Léviathans et behemots sont des créatures monstrueuses évoquées par le livre de Job XI, 15,32, voir note 2, édition de la Pléiade, p. 1267.
[138] - Th. Gautier, *Partie carrée*, op. cit., p. 71.
[139] - Ibid., p. 70.

Victime d'une séquestration mystérieuse, Sir Benedict Arundell est enfermé dans une cellule à l'intérieur de laquelle il découvre une trappe. Mais bercé par le rêve de retrouver la belle Amabel, il tente de s'évader, et c'est alors que commence une véritable aventure dantesque dans une architecture qui ressemble aux architectures piranèsiennes. Arundell se retrouve dans un décor de roman noir, digne d'Anne Radcliffe ou de Gregory Lewis : escalier en colimaçon, passages souterrains, murs humides et glissants, descente infernale qui débouche sur un échec.

Enfin, dernier exemple qui confère à l'architecture une fonction dramatique : la chambre nuptiale. Détournée de sa fonction première, le *thalamus* n'est plus un refuge d'amour ; c'est un lieu de violence et de torture, un lieu de repentir où Edith Harley devient la *Madeleine* expiant ses péchés, implorant, en vain, le pardon et la clémence de Volmerange. Bref, architecture et narration ne se dissocient pas dans *Partie carrée.* Au-delà des détails extérieurs qui fonctionnent, dans la description, comme des signes avant-coureurs prédisant un malheur, l'architecture elle-même joue un rôle dans l'élaboration de la trame narrative.

En outre, si le déplacement des personnages peut justifier, comme dans *Le Capitaine Fracasse,* le passage d'une description architecturale à une autre, c'est souvent le caprice du narrateur qui est à l'origine de cette description déambulatoire. Le narrateur ne tisse pas, à priori, de lien entre les différents éléments architecturaux, il reconnaît obéir dans son écriture à sa fantaisie. Dans le passage d'une description à une autre, nous pouvons lire :

> « Usant des privilèges du romancier, nous allons sauter, sans transition aucune, du sombre bouge que nous venons de décrire, dans une élégante maison du West-End. Cet écart, loin de nous éloigner de notre histoire, nous y ramène. La scène est bien différente ; mais nous n'avons pas cherché le contraste »[140]

ou encore,

> « Bien que la maison devant laquelle nous avons conduit notre lecteur soit d'une apparence médiocrement engageante, nous espérons qu'il voudra bien, sous notre conduite, devancer de quelques pas l'inconnu et son guide, et y pénétrer avec nous. »[141]

[140] - Ibid., p. 30.
[141] - Ibid., p. 21.

Mais, la discontinuité n'est que d'apparence et les éléments disparates finissent par s'assembler pour faire de l'univers de la fiction un « monde où tout se tient et tout s'enchaîne ». L'espace architectural, aussi contrasté soit-il, s'apparente à un puzzle. Chaque développement descriptif fournit un élément de ce puzzle, chaque détail dévoile une part du mystère et nous renseigne un peu plus sur la nature des rapports qui s'instaurent entre les personnages.

Conclusion

D'un récit à l'autre, la représentation de l'architecture échappe à toute tentative de catégorisation ou de classement. Cadre spatial nécessaire à l'ancrage de l'action, espace fonctionnel fournissant aux personnages des lieux de vie et de rencontre, l'architecture n'a pas, en somme, un rôle décoratif mais se met au service du mouvement narratif. Qu'il s'agisse de constructions riches ou délabrées, de lieux profanes ou sacrés, les descriptions architecturales s'intègrent au tissu narratif, s'y confondent au point de brouiller les frontières traditionnelles entre narration et description. Elles deviennent des acteurs « distributeurs » de narrativité que ce soit en déclenchant, en freinant ou en accélérant le processus de transformation.

Mais, au-delà de sa fonctionnalité, l'architecture peut être représentée comme métaphore ou comme symbole. Les digressions architecturales, générant un ensemble de métaphores, permettent des rapprochements entre ce qui est bâti et ce qui est végétal, entre ce qui est psychologique et ce qui est architectural, entre le matériel et le spirituel et chargent la représentation d'une dimension symbolique. Or, « si les métaphores se manifestent dans l'appareil descriptif, précise Chantal Brière, elles s'intègrent également à la dynamique narrative et à son processus transformationnel. Elles construisent des histoires d'hommes, d'édifices qui, semblablement, vivent, luttent, souffrent et meurent. »[142]

De même, considérées dans leur valeur symbolique, les architectures littéraires perdent toute fonction référentielle et sont perçues comme « un effet d'écriture »[143] pour reprendre une expression de Jean Roudaut ; une description est, somme toute, une « construction textuelle », une aventure dans et par les mots.

---

[142] - Chantal Brière, *Victor Hugo et le roman architectural*, op.cit., p. 398.
[143] - Jean Roudaut, *Les villes imaginaires dans la littérature française*, Collection Littérature, Hatier, Paris, 1990, p. 34.

Appliquant l'équation écrire = construire, la description architecturale donne à Gautier l'occasion de bâtir avec les mots et d'ériger son propre édifice littéraire, mais chemin faisant, l'œuvre romanesque permet à la pensée gautiéresque de *prendre forme*. Cette fièvre de construction qui anime l'œuvre de Gautier, nous la retrouvons dans les récits où l'écriture se fait reconstitution et où la narration frôle la restauration archéologique.

Chapitre 2 :

Gautier et le projet de reconstruction architecturale

Introduction

> « Les idées ont des formes, les choses se passent dans des milieux, les individualités revêtent des costumes que l'archéologie bien entendue peut leur rendre. C'est là son rôle ».[144]

Bien avant Gautier, l'intérêt porté à la ruine a suscité une curiosité particulière et de multiples réflexions. De Pétrarque à Hugo en passant par Diderot, Volney et Chateaubriand, la ruine a séduit en raison de son pouvoir suggestif et de la richesse de sa charge signifiante ; elle a donné lieu à des représentations et des usages littéraires qui diffèrent d'un auteur à l'autre. « Chacun y a projeté sa personnalité, ses hantises, sa culture, sa conception du monde et sa vision de l'histoire » nous confie Roland Mortier.[145]

Héritier de Pétrarque, contemporain de Chateaubriand et fils spirituel de Hugo, Gautier est aussi émerveillé par l'œuvre mutilée et par ces vestiges des temps révolus. Dans ce chapitre, nous nous intéressons à la poétique des ruines chez Gautier en portant notre attention à l'entreprise gautiéresque de reconstruction à travers l'exploration de deux lieux : Pompéi et Thèbes. Mais tout projet de construction ou de reconstruction exige le déploiement d'un espace où s'érigent ces architectures du passé.

C'est pourquoi, notre étude de ce projet doit s'intéresser à « la production de l'espace »[146]aussi bien dans *Arria Marcella* que dans les récits d'inspiration pharaonique. Et pour ce faire, nous avons consulté le livre de Bertrand Westphal : *La géocritique*. Partant d'une approche interdisciplinaire, Westphal se propose d'étudier la représentation des espaces en littérature et dans ce qu'il appelle « les arts mimétiques ».

---

[144] - Th. Gautier, *Voyage en Egypte*, La Boîte à Documents, Paris, 1996, p. 136.
[145] - Roland Mortier, *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo.* Librairie Droz, Genève, 1974, p. 12.
[146] - Henri Lefebvre a écrit un ouvrage intitulé *La production de l'espace*, Editions Anthropos, Paris, 1974.

Se basant aussi bien sur les apports des sciences humaines (notamment la géographie) que sur les travaux des urbanistes, des philosophes et des hommes de lettres, il reprend la distinction faite par Gilles Deleuze et Félix Guattari entre l'espace strié, espace homogène qui marque des balises et astreint à un ordre axiologique, et l'espace lisse, espace hétérogène qui permet l'écart et la transgression. Il écrit en ce sens :

> « L'espace strié est alors l'espace qu'occupe l'appareil d'Etat. C'est l'espace de la *polis*, du politique, du policé, de la police, contre l'espace du *nomos* qui est espace lisse. […] L'espace lisse, marque du dispars, est celui qui se déploie entre les points, entre des points que peuvent relier autant de lignes qu'il y a d'options. Virtuellement ouvert sur l'infini, il agence l'ensemble des minutes de la vie de chaque individu. A chaque minute son récit, à chaque arpent le sien ? »[147]

Mais cette distinction n'est pas toujours facile à déterminer car le même espace peut être tour à tour lisse et strié. « Le strié peut devenir lisse, de même que le lisse est exposé au striage »[148]explique Westphal.

A la lumière de cette étude, nous interrogerons l'œuvre de Gautier afin de montrer quelle représentation de l'espace s'en dégage et comment les espaces représentés produisent des architectures spécifiques. Le premier texte est *Arria Marcella.* Le récit prend forme au fur et à mesure que la ville se construit et le projet narratif se double du projet de reconstitution urbanistique et architecturale : la fantasmagorie et l'archéologie se mêlent pour ressusciter la ville ensevelie sous les laves du Vésuve. Quant aux récits d'inspiration pharaonique comme *Une Nuit de Cléopâtre*, *Le Roman de la Momie* ou *Le Pied de la Momie*, ils nous transportent vers Thèbes, la cité des anciens Pharaons, et nous font découvrir le faste d'une Egypte de fantaisie et la grandeur cyclopéenne des anciennes architectures nilotiques.

Nous essayerons de déceler le rôle du cadre architectural dans l'économie de la trame narrative et découvrirons comment Gautier se transforme tantôt en archéologue dont la mission consiste à restaurer les ruines du passé et à rendre à la vie la cité engloutie dans la lave du Vésuve, tantôt en architecte-urbaniste ayant pour objectif de reconstruire la cité romaine et de retrouver le faste et l'opulence de Pompéi.

---

[147] - Bertrand Westphal, *La géocritique, réel, fiction, espace*, les éditions de Minuit, Paris, 2007, pp. 68-69.
[148] - Ibid., p. 70.

Nous analyserons la place qu'occupe l'architecture dans *Arria Marcella* et montrerons dans quelle mesure les descriptions architecturales de Gautier servent à transgresser les espaces balisés et à créer une ambiance de fantaisie, exprimant le rêve d'amour, de liberté et de beauté idéale.

Le second volet de ce chapitre nous transportera vers la cité des pharaons et les questions que nous soulèverons sont les suivantes : qu'est-ce qui caractérise les espaces nilotiques représentés et comment s'opère le passage d'un espace-temps à un autre? de quelle manière l'entreprise de reconstruction gautiéresque se met-elle au service de l'élaboration de son roman historique et quels en sont les enjeux ?

1- *Arria Marcella* : la résurrection de Pompéi

> « Il est un rêve que fait naître en 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 les rues qui gardent encore l'empreinte des chars, on les repeuple de leurs passants antiques ; en visitant ces maisons que la vie semble avoir abandonnées hier et auxquelles il ne manque guère qu'une toiture, on les restitue 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 chimères.»[149].

La vogue pompéienne en art et en architecture n'a pas vu le jour au XIXe siècle. Déjà, entre 1739 et 1740 sont publiés les *Mémoires sur la ville souterraine d'Herculanum* et *Lettres Familères Ecrites d'Italie*. Et dès 1765, Pompéi sera une étape obligée pour tout voyageur en Italie. Goethe, Chateaubriand, Lamartine, Stendhal, Nerval et bien d'autres encore, tous évoqueront l'effet produit par leur séjour en Italie et l'impression que font naître les ruines de Pompéi.[150] Pour Gautier, le rêve de découvrir l'architecture pompéienne sera réalisé dans *Arria Marcella* en effectuant un voyage rétrospectif et en retrouvant les formes du passé. Restaurer, construire en vue d'y loger sa fantaisie, tel semble être l'objectif du romancier. En se faisant, tour à tour, architecte bâtisseur et archéologue restaurateur, Gautier cherche à restituer la splendeur des civilisations révolues et à retrouver tout le clinquant de l'antiquité gréco-romaine.

---

[149] - Th. Gautier, *L'Artiste du 29 novembre 1857*.

[150] - Voir la thèse de Lisette Tohme Jarrouche, *Descriptions et descriptif dans la prose romanesque de Théophile Gautier*, p.59. Selon Lisette Tohme Jarrouche, Gautier se conforma à la mode pompéienne de l'époque. En fait, de 1835 à 1860, Dumas est directeur des fouilles de Pompéi et du musée de Naples ; il écrit *Impressions de voyage en Italie* en 1842. Nerval, quelques années plus tard, choisit L'Italie comme cadre de ses récits : *Les filles du feu*, *Octavie* et *Isis* se déroulent à Pompéi.

En effet, dans ce récit, tout tourne autour de la dualité déconstruction / reconstruction. L'auteur commence par rompre la linéarité temporelle et par effectuer une percée dans le temps. Ce faisant, il brise le continuum spatio-temporel et plonge le lecteur dans une dimension temporelle tout à fait différente de celle dans laquelle nous vivons. « Cette déstructuration de la ligne temporelle conduit à une spatialisation de la temporalité »[151]affirme Bertrand Westphal. Le sujet gautiéresque entreprend un voyage dans le temps et dans l'espace dans le but de réaliser le rêve de reconstruire la ville de Pompéi, ensevelie depuis des siècles sous les laves du Vésuve.

La première pierre dans ce projet d'édification est le fragment de statue qui a attiré le regard d'Octavien et qui se trouve dans la maison en ruines d'Arrius Diomèdes :

> « (…) c'était un morceau de cendre noire coagulée portant une empreinte creuse : on eût dit un fragment de moule de statue, brisée par la fonte ; l'œil exercé d'un artiste y eût aisément reconnu la coupe d'un sein admirable et d'un flanc aussi pur de style que celui d'une statue grecque. »[152]

Modulant le thème de « la partie qui appelle le tout », Gautier exploite les bribes du passé pour accomplir le prodige de résurrection de Pompéi. Poussé par « un désir rétrospectif »,[153] le personnage d'Octavien revient sur les lieux de la cité en ruines et la promenade nocturne se transforme magiquement en un voyage en l'an 79 de notre ère. L'objet perçu et désiré par le personnage va permettre au passé de surgir sur la scène du présent et à la ville morte ou plutôt momifiée de ressusciter.

L'investissement du passé est favorisé par le spectacle des ruines qui joue le rôle de médiation entre deux moments. Dans son introduction de *L'œuvre fantastique de Gautier*, Michel Crouzet explique l'attrait exercé par la cité pompéienne en ces termes :

---

[151] - Bertrand Westphal, *La géocritique, réel, fiction, espace*, les éditions Minuit, Paris, 2007, p. 34.
[152] - Th. Gautier, *Arria Marcella*, in *Romans, contes et nouvelles*, p. 287.
[153] - « Le désir rétrospectif » est une notion fondamentale chez Gautier. Ce thème du désir rétrospectif, qui est étroitement lié à celui de la morte amoureuse, parcourt la fiction gautiéresque, depuis *La Cafetière* jusqu'à *Spirite* en passant par *Le Roman de la Momie*. Dans *La Cafetière*, Théodore tombe amoureux de la belle Angéla, morte depuis deux ans ; alors que, dans *Spirite*, Guy de Malivert est épris de Lavinia, la morte qui appelle le vivant à rejeter la vie terrestre et à réaliser une union des âmes dans une vie surnaturelle. Lord Evandale est, quant à lui, « rétrospectivement amoureux de Tahoser, fille du grand prêtre Pétamounoph, morte, il y a trois mille cinq cents ans » (*Le Roman de la Momie*, p.634)

> « Si Pompéi n'est pas " une ruine ruinée ", si elle fascine Gautier comme une palingénésie permanente, une jonction du passé et du présent, c'est que la ville présente des traces d'une vie arrêtée, les éléments d'une existence non éteinte mais suspendue, et surtout des " formes " intactes d'une réalité seulement évanouie. C'est une ville-moule, une ville-forme, une ville-contenant en attente de son contenu ; comme l'empreinte du sein, les ornières, les rainures, les maisons vides ; c'est une vacuité en attente de substance. »[154]

Partant du rapprochement entre le projet de reconstitution de Pompéi et une *« palingenesia »*, Crouzet insiste sur le mouvement de l'« éternel retour » et sur les possibilités de régénération des formes du passé. De quelle manière, alors, Gautier assure-t-il cette « jonction du passé et du présent » et quel rapport installe-t-il entre l'architecture des anciens et sa propre architecture ? Comment s'effectue le processus de reconstruction et quels en sont les soubassements éthiques et esthétiques ?

Les références architecturales sont prégnantes dans *Arria Marcella* : lieux publics ou lieux d'intimité, maison, théâtre, boutique, thermes antiques, toutes ces architectures font l'objet de descriptions, mais la structuration du récit est surtout régie par un ensemble d'oppositions : opposition entre le vide et le plein, entre le passé et le présent, entre architecture intérieure et architecture extérieure, entre espace lisse et espace strié. En fait, le récit met en parallèle des mondes différents et repose sur un rapprochement des contraires, la jointure de ces mondes étant assuré par le sujet lui-même, qui se présente comme partie-prenante du projet.

1-1- *Arria Marcella :* l'univers des contraires

La première opposition se rattache au projet de reconstruction : le creux du moulage du sein constitue le point de départ dans le travail d'édification. C'est, pour paraphraser Michel Crouzet, la partie qui appelle le tout ; le vide qui attend le trop plein, « la vacuité » qui convoque « la substance ». Le morceau de lave retrouvé déclenche le processus de reconstruction et permet à la ville en ruines de ressusciter et de prendre forme. M. Crouzet remarque, à bon escient, que :

> « le creux du moulage du sein, les rainures de la herse, les ornières des chars, les récipients vides, les maisons réduites à leurs murs : le vide, l'absence, font appel au plein, au retour des choses, des êtres, à la complétude idéale. Le sein moulé par la lave, instrument de destruction et de conservation à la fois, est comme la matrice du thème : le moule reproduit, répète et conserve la forme par d'innombrables retours du contenu. »[155]

---

[154] - Michel Crouzet, Introduction à *L'œuvre fantastique de Gautier*, tome 1, les éditions Garnier Bordas, 1992, p. L-LI.
[155] - Ibid., pp. 307-308.

Le processus palingénésique pallie l'absence de forme en rendant la ville de Pompéi à sa splendeur première ; il perpétue la dialectique du contenant et du contenu en assurant la renaissance des formes du passé.

La seconde opposition met en relation passé et présent et nous renvoie à l'expérience du temps. Rejetant la réalité prosaïque, repoussant l'amour tel qu'il est vécu par ses contemporains, le parisien du XIXe siècle semble prédisposé à vivre l'aventure rétrospective et se voit subitement projeté dans un passé lointain. Octavien, franchissant les limites du temps présent, accomplit un voyage rétrospectif. Le retour au passé traduit non seulement sa mélancolie et son refus du présent mais aussi son désir de vivre une passion hors du commun :

> « 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'histoire. »[156]

Cette aversion pour le présent, Gautier n'hésite pas à l'avouer dans un autre récit en faisant dire à D'Albert : « Je suis un homme des temps homériques ; le monde où je vis n'est pas le mien et je ne comprends rien à la société qui m'entoure. »[157] Exprimant sans réserve son malaise de vivre dans une société sans foi ni ambition, Gautier tourne le dos à son époque et préfère plonger dans un passé lointain, dans un âge d'or révolu. Mais le transfert d'un monde à l'autre ne relève pas uniquement du *nostos* ; l'expérience de la temporalité prend des significations particulières.

Tout d'abord, en ramenant sur la scène du présent un passé lointain, Gautier instaure un nouveau rapport entre le passé, le présent et éventuellement l'avenir. Le temps est aboli par « une sorte de coup de force ». Le personnage est animé par un désir fou qui transgresse l'ordre de la temporalité et qui ouvre la brèche ; il est mu par un amour « qui avait eu la force de faire reculer le temps, et de passer deux fois la même heure dans le sablier de l'éternité ».[158] C'est « un fragment de moule de statue », une empreinte d'un « sein admirable », ardemment désiré, qui produit le dérapage temporel et instaure la faille dans le temps réel.

---

[156] - Th. Gautier, *Arria Marcella*, op. cit., p. 297.
[157] - Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., p. 368.
[158] - Th. Gautier, *Arria Marcella*, op. cit.; p. 302.

Le paysage archéologique a, de ce fait même, une fonction importante : les ruines constituent certes les vestiges d'un passé lointain et renvoient sans aucun doute à une époque révolue ; toutefois, échappant à l'érosion implacable du temps, ces fragments permettent de préserver le passé de l'oubli et de la mort et de restituer, presque intégralement la forme des édifices. Plus encore, les ruines ramènent dans le présent les restes d'un passé enfoui et effacent la distance entre le présent et le passé.

Aussi, l'écriture détruit-elle la conception d'un espace-temps homogène. « L'homogénéité euclidienne qui a longtemps constitué le principe directeur de toute lecture du monde est désormais mise à mal »[159] et le temps n'est plus, par conséquent, considéré comme un fleuve qui coule d'une manière continue et irréversible. Le rôle de l'écrivain serait, alors, d'interroger cet espace-temps perçu dans son hétérogénéité. A la manière de l'archéologue, il fouille dans les ruines stratifiées de la mémoire afin d'assembler les différents morceaux du puzzle et de retrouver la forme originelle des édifices en mobilisant, à la fois, son savoir et son imagination. C'est le sens qu'on peut attribuer aux propos de Carlo Pasi,

> « (…) le paysage archéologique, figé dans l'éternel, est aussi un espace troué, agglomérat de ruines et de débris, d'un passé irrécupérable dans sa totalité […] Dans la densité de la matière resplendissante qui défie le temps et resurgit comme aspiration à la totalité et à la plénitude, s'ouvre une béance irréductible où circule le désir. La mort, la dissolution des êtres et des formes, nourrit dans sa perte les cendres du désir. La vie resurgit de l'abîme qui semblait la nier. La distance fend la totalité et fraye de nouveaux chemins à cet amour de l'impossible. Distance et proximité se renversent et changent de signe. Vie et mort se mêlent dans un espace qui assure leur coexistence. »[160]

L'investissement du passé donne, donc, lieu à une nouvelle dimension temporelle et à un nouvel espace où les frontières entre le présent et le passé se dissipent pour laisser libre cours au pouvoir imaginatif de l'écrivain archéologue ou plutôt du conteur fantastique.

La troisième opposition qui sous tend le récit découle de la première puisque le transfert du présent au passé justifie le parallélisme qui s'établit tout au long du récit entre la cité antique et la ville moderne. L'organisation de chacune de ces villes révèle un art de vivre et un mode de penser différents. Et c'est le nomadisme d'Octavien qui va permettre de ressortir l'opposition entre les deux villes.

---

[159] - Bertrand Westphal, *La géocritique, réel, fiction, espace,* op. cit., p. 66.
[160]- Carlo Pasi, *Le fantastique archéologique,* in *BSTG*, n° 6, 1984, p. 87.

L'exemple se rattachant à une architecture funéraire met bien en exergue cette opposition dans la perception de l'espace mortuaire entre les anciens et les contemporains. Dans *La production de l'espace*, Henri Lefebvre précise que le monument funéraire transcende la mort. « Par le monument et par l'intervention de l'architecte démiurge, l'espace de mort se nie, se transfigure en espace vivant, prolongement du corps … ».[161] Octavien découvre la proximité entre les lieux de vie et les lieux de mort en parcourant la ville ressuscitée. Les monuments funèbres de la cité gréco-romaine sont des lieux de joie « si gaiement dorés par le soleil »[162]alors que dans les villes modernes, les cimetières sont des lieux tristes et sinistres, souvent situés aux confins de la ville vivante.

Ce contraste s'explique par deux visions complètement opposées de la mort : pour les anciens, la mort horrifie peu, la morale païenne la dédramatise au point que les constructions funéraires se transforment en lieux de beauté et de création.

> « (…) les tombeaux, au lieu d'un cadavre horrible, ne contenaient qu'une pincée de cendres, idée abstraite de la mort.[…] L'art embellissait ces dernières demeures, et, comme dit Goethe, le païen décorait des images de la vie les sarcophages et les urnes. »[163]

En revanche, l'homme moderne, imprégné par la morale chrétienne, perçoit la mort comme un sinistre qui afflige l'être et l'accable.

Le second exemple permettant de comparer la ville antique et la ville moderne se réfère à l'architecture des lieux de spectacle. A l'incommodité du théâtre français, Gautier oppose la beauté et la commodité du théâtre antique :

> « Octavien pensa aux émanations fétides qui vicient l'atmosphère de nos théâtres, si incommodes qu'on peut les considérer comme des lieux de torture, et il trouva que la civilisation n'a pas beaucoup marché. »[164]

La conception des gradins, la répartition des places, les décorations et même les billets témoignent, aux yeux de Gautier, du savoir-faire des anciens et de leur sagesse :

---

[161] - Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, op. cit., p. 255.
[162] - Th. Gautier, *Arria Marcella*, op. cit., p. 292.
[163] - Ibid., p. 292.
[164] - Ibid., p. 304.

> « Les gradins demi-circulaires, terminés de chaque côté par une magnifique patte de lion sculptée en lave du Vésuve, partaient en s'élargissant d'un espace vide correspondant à notre parterre, mais beaucoup plus retreint, et pavé d'une mosaïque de marbres grecs ; un gradin plus large formait, de distance en distance, une zone distinctive, et quatre escaliers correspondant aux vomitoires et montant de la base au sommet de l'amphithéâtre, le divisaient en cinq coins plus larges du haut que du bas. Les spectateurs, munis de leurs billets, consistant en petites lames d'ivoire où étaient désignés, par leurs numéros d'ordre, la travée, le coin et le gradin, avec le titre de la pièce représentée et le nom de son auteur arrivaient aisément à leurs places. »[165]

Ce développement descriptif a plusieurs fonctions. D'une part, il permet de poser le décor et de situer le personnage dans un cadre spatial bien précis. Dans sa verve descriptive, Gautier se soucie de l'agencement des détails et cherche à reproduire, avec précision, la distribution du théâtre antique en s'inspirant du *Voyage à Pompéi* de Romanelli et des *Ruines de Pompéi* de Mazois. Or, si l'on se fie aux annotations de Pierre Laubriet, la reconstruction de Gautier ne se conforme pas, tout à fait, à la description que Mazois fait de l'Odéon. En fait, l'amphithéâtre est formé de six escaliers et non de quatre. Cette erreur, explique Laubriet, se justifie par le fait que Gautier s'est référé aux planches et non au texte : « sur les planches n'apparaissaient clairement que quatre des escaliers, les deux autres se trouvant sur les côtés du demi-cercle et peu visibles. »[166]

D'autre part, le développement descriptif s'accompagne de l'expression d'un plaisir : plaisir des yeux, celui de pouvoir regarder la foule des spectateurs et apprécier la beauté de leur costume antique ; plaisir olfactif, celui de humer l'air parfumé de safran qui se répandait dans le théâtre (contrairement à la puanteur qui émanent des théâtres modernes); plaisir artistique, celui d'assister à une représentation théâtrale et d'admirer le jeu des acteurs et enfin plaisir esthétique que fait naître la contemplation des œuvres d'art et de l'architecture.

Enfin, la description de l'édifice marque un tournant important dans le récit. L'édifice remplit un rôle sémiotique fondamental puisque c'est dans ce lieu qu'Octavien rencontrera le « regard velouté » de la belle Pompéienne, et c'est également à la sortie du théâtre qu'il sera abordé par Tyché, la servante d'Arria. Ce qui nous amène à étudier la dernière opposition qui structure *Arria Marcella,* celle qui réside dans le passage d'une architecture extérieure à une architecture intérieure.

---

[165] - Ibid., p. 304.
[166] - Pierre Laubriet, annotation d'*Arria Marcella*, op. cit., note 65, p. 1306.

L'exploration de différentes architectures permet à la trame narrative de progresser si bien que l'aventure architecturale ne se détache pas de l'aventure romanesque. Avant de pouvoir rencontrer Arria Marcella, Octavien doit passer par plusieurs épreuves. Tout d'abord, la rencontre de Rufus Holconius permet à Octavien de profiter des avantages d'« une visite guidée ». L'exploration de la ville gréco-romaine s'apparente à un « parcours nomade en espace lisse »[167] pour reprendre une expression de Bertrand Westphal. En compagnie de ce cicérone, Octavien se trouve au cœur d'une cité vivante, habitée par une foule discrète et affairée, agitée par le bruit des chars antiques. Il savoure les plaisirs de la vie nocturne en se rendant à l'Odéon et en assistant à une représentation théâtrale. L'emploi à foison des inscriptions latines et la référence à des noms propres provenant de la culture gréco-romaine créent un effet de couleur locale et font de la ville de Pompéi un cadre de l'action. En effet, les boutiques où l'on peut lire l'inscription *h*ic *habitat felicitas*, l'auberge d'Albinus, la porte du faubourg d'Augustus Felix, l'hôtellerie de Sarinus, fils de Publius, tous ces détails assurent le transfert d'un monde à l'autre et posent le décor dans lequel évoluera, désormais, le héros.

La seconde exploration de la ville se fait en compagnie de Tyché. Il découvre les dédales de la cité pompéienne et foule de plain-pied « des quartiers de Pompéi que les fouilles n'ont pas découverts, et qui lui étaient en conséquence, complètement inconnus. » [168] Accompagné de Tyché, il parcourt les rues de Pompéi et traverse les chemins labyrinthiques de la cité romaine avant de parvenir enfin à la maison d'Arrius Diomède ; il franchit le seuil d'une porte dérobée et se trouve, alors, dans la cour de cette construction vieille de plusieurs siècles. Le regard avisé de l'esthète s'émerveille devant la beauté d'une architecture polychrome :

> « Octavien se trouva dans une cour entourée de colonnes de marbre grec d'ordre ionique peintes jusqu'à moitié de leur hauteur, d'un jaune vif, et le chapiteau relevé d'ornements rouges et bleus ; une guirlande d'aristoloche suspendait ses larges feuilles vertes en forme de cœur aux saillies de l'architecture comme une arabesque naturelle, et près d'un bassin encadré de plantes, un flamant rose se tenait debout sur une patte, fleur de plume parmi les fleurs végétales. »[169]

[167] - Bertrand Westphal, *La géocritique*, op. cit., p. 69.
[168] - Th. Gautier, *Arria Marcella*, op. cit., p. 307.
[169] - Ibid., p. 308.

A l'opposé des constructions modernes à l'architecture monochrome et aux couleurs uniformes, la maison antique se présente comme une palette qui associe savamment les tons chauds et les tons froids. C'est une architecture qui ne privilégie pas l'utile au détriment du beau. Bien au contraire, le confort est à la fois matériel et artistique, et le souci fonctionnel va de pair avec le souci esthétique. L'intérieur de la maison est d'autant plus harmonieux qu'il allie peinture, architecture et nature : motifs décoratifs, arabesques végétales et présence animale se marient pour former un tableau magnifique.

Mais cet espace architectural décrit avec tant de précision, n'a rien à voir avec le réel. Comme elle le fait avec le temps, l'écriture aménage un espace qui semble être davantage une représentation au second degré de l'architecture romaine. Il s'agit, comme l'explique Erich Auerbach, de la représentation que la conscience conçoit d'une réalité révolue.[170] Fait de mots, l'espace décrit est, d'ailleurs, rendu accessible, car, comme l'affirme Westphal,

> « l'interface entre le réel et la fiction est dans les mots, dans une certaine manière de les disposer le long de l'axe du vrai, de la vraisemblance, du mensonge, à l'écart de toute velléité mimétique aussi, de toute axiologie. »[171]

C'est ce qui explique la facilité déconcertante avec laquelle Octavien entre dans l'intimité d'Arria, sans se heurter à aucun obstacle, intérieur ou extérieur.

En effet, une fois l'exploration de la maison terminée, Octavien se remet entre les mains des « esclaves baigneurs qui firent subir à son impatience toutes les recherches des thermes antiques »,[172] le bain serait une sorte d'épreuve initiatique : il scelle le transfert d'un monde à l'autre et permet au sujet de se renouveler. Le rituel du bain se confond avec le *regressus ad uterum ;* Octavien, purifié, débarrassé de tout ce qui le rattachait à son époque, renaît tout neuf ; il se prépare à s'introduire dans l'espace de l'intimité d'Arria Marcella. La chambre à coucher d'Arria constitue l'espace architectural où se dénoue la trame narrative. La perception de cet espace obéit à un double mouvement : vertical et horizontal.

---

[170] - Erich Auerbach, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, éditions Gallimard, collection *Tel*, 1968.
[171] - Bertrand Westphal, *La géocritique*, op. cit., p. 129.
[172] - Th. Gautier, *Arria Marcella*, op. cit., p. 308.

La description part du plafond pour souligner la pureté des lignes et l'éclat du coloris, puis descend vers le pavé en « mosaïque de Sosimus » parfaitement exécutée. La perception en fonction de l'horizontalité laisse apparaître la richesse et la sensualité qui se dégagent de ce lieu d'intimité : l'ameublement de la pièce est formé d'un *biclinium* où s'étend voluptueusement la belle Arria, d'une table incrustée de matières précieuses, et sur laquelle se trouvent des plats en or et en argent.

Il appert que le récit d'*Arria Marcella* fait surgir les oppositions entre deux mondes : le monde du passé à travers lequel se dégagent la sagesse des anciens, leur goût du luxe et leur souci du beau et de la perfection en même temps que leur goût raffiné du confort le plus sensuel; et le monde moderne où règnent la laideur et la trivialité. Toutefois, une autre opposition peut être relevée, celle qui permet de distinguer entre la part du réel et celle de l'imaginaire dans ce récit.

1-2- Entre l'archéologie et la fantasmagorie

Si Gautier emploie l'expression « fantasmagorie archaïque »[173] pour parler de l'aventure vécue par Octavien, plusieurs critiques se plaisent à qualifier *Arria Marcella* de « fantaisie archéologique ». Cette désignation explique, en réalité, -de façon très juste bien que concise-, la spécificité de ce récit. D'une part, le mot « fantaisie », issu du latin *fantasia*, signifie imagination et renvoie à l'idée d'originalité et de créativité. D'autre part, l'adjectif « archéologique » se réfère à une science ayant pour objet l'étude les vestiges concrets et visibles du passé et présuppose rigueur et objectivité scientifiques.

Quelle est, alors, la part de création dans le récit gautiéresque ? Où commence la fiction et où s'arrête l'exactitude archéologique ? Gautier se transforme-t-il en archéologue qui scrute les traces stratifiées du passé ou le poète donne-t-il libre cours à ses rêves et à ses fantasmes les plus extravagants ?

Certes, la reconstitution du décor architectural pompéien n'est pas le fruit de l'imagination gautiéresque. Les lectures de Gautier, les observations effectuées lors de ses voyages ainsi que son érudition lui ont fourni la matière première à son récit.

---

[173] - Ibid, p. 307.

Elles lui ont permis de restaurer les ruines avec une grande précision et de restituer les édifices dans toute leur intégrité. Peu attiré par la ville de Pompéi de 1850, Gautier rêve d'aller au-delà de ses propres limites et de transcender le carcan du quotidien, c'est pourquoi, à l'image de la ville morte, il préfère opposer celle de la ville ressuscitée par son imagination.

Par ce fait même, il choisit de marcher sur les pas de son ami Nerval et réexploite l'idée de la visite nocturne à Pompéi et celle de la résurrection de la cité antique. En effet, dans son récit *Isis,*[174] Nerval parle d'une véritable « tentative palingénésique »[175]et fait vivre à son personnage une aventure dont s'inspirera Gautier : le héros remonte le cours des siècles pour retrouver la Pompéi antique : « l'Antiquité se montre pour ainsi dire dans un déshabillé modeste. »[176]

Toutefois, la principale source de Gautier, précise Pierre Laubriet, reste les textes de Romanelli et de l'architecte- archéologue, François Mazois. D'ailleurs, dans sa présentation d'*Arria Marcella*, P. Laubriet montre l'importance des travaux de Mazois dans la genèse du récit gautiéresque. *Le Palais de Scaurus*, *Les Ruines de Pompéi* ainsi que les planches qui ont accompagné ce dernier ouvrage ont facilité la reconstitution du cadre architectural dans *Arria Marcella :*

> « Mazois offrait à Gautier le cadre des amours d'Arria en donnant la description, les plans et les dessins des deux maisons, celle d'Arrius et celle d'Actéon, la première disposant de cet appartement secret où Arria reçoit Octavien. Ainsi Gautier trouvait-il à la fois des suggestions et des documents précis capables de solliciter son imagination. Son récit en pouvait être aussi fortement implanté dans la réalité que sérieusement amarré au monde des rêves et de l'imagination. »[177]

Laubriet précise qu'au-delà des données archéologiques, c'est Mazois qui est à l'origine de l'anecdote d'*Arria Marcella* puisqu' « il a été frappé de la beauté du sein de la jeune fille retrouvé dans la maison d'Arrius Diomède, la beauté d'une œuvre d'art, et il se sent pris de pitié pour celle qui a péri alors. »[178]

---

[174] - Gérard de Nerval publie ce texte en 1847, dans *L'Artiste*, *Isis* figurera en 1854 dans *Les filles du feu*, précision fournie par Pierre Laubriet in *Romans, contes et nouvelles,* tome 2, notice, op. cit., p. 1290.
[175] - Gérard de Nerval, *Les filles du feu*, *Œuvres Complètes,* Bibl. de la Pléiade, tome 1, Paris, 1974, pp. 612-613, cité par Pierre Laubriet in *Romans, contes et nouvelles,* tome 2, notice, op. cit., p. 1290.
[176] - Ibid., p. 612.
[177] - Pierre Laubriet in *Romans, contes et nouvelles,* tome 2, notice, op. cit., p. 1289.
[178] - Ibid., p. 1289.

De même, *le Voyage à Pompéi* de Romanelli et les dessins de Piranèse ont contribué à nourrir l'imaginaire gautiéresque et l'ont aidé à retrouver le décor architectural gréco-romain. Pierre par pierre, ou plutôt mot par mot, Gautier se lance, donc, dans un grand projet de reconstitution et met tout en œuvre pour garantir la réussite d'un tel projet. Il opère progressivement. Il commence par choisir un moment bien précis, « une nuit qui se colore et s'illumine des teintes du jour »[179] :

> « La lune illuminait de sa lueur les maisons pâles, divisant les rues en deux tranches de lumière argentée et d'ombre bleuâtre. Ce jour nocturne avec ses teintes ménagées, dissimulait la dégradation des édifices. L'on ne remarquait pas, comme à la clarté crue du soleil, les colonnes tronquées, les façades sillonnées de lézards, les toits effondrés par l'éruption ; les parties absentes se complétaient par la demi-teinte, et un rayon brusque, comme une touche de sentiment dans l'esquisse d'un tableau indiquait tout un ensemble écroulé. Les génies taciturnes de la nuit semblaient avoir réparé la cité fossile pour quelque représentation d'une vie fantastique. »[180]

L'éclairage en demi-teinte n'a pas uniquement pour rôle d'annoncer le processus de reconstruction, il y prend part. De même, l'apparition de la ville se charge d'une double dimension : d'une part, le jeu de clair-obscur, la distribution de l'éclairage font de la ville une représentation picturale, un tableau; le recours à la comparaison,- « comme une touche de sentiment dans l'esquisse d'un tableau »-, confirme cette dimension picturale. D'autre part, l'emploi de l'épithète « fantastique » place l'entreprise de reconstitution sous le régime fantastique. « Cette restauration étrange, faite de l'après-midi au soir par un architecte inconnu »[181] se caractérise par un état de complétude parfaite.

Les ruines disparaissent pour céder la place à des constructions restaurées, les rues désertes s'animent, les façades lézardées ou écroulées se dressent dans un état d'intégrité exceptionnelle et la cité pompéienne est restituée dans le moindre détail. Perçue comme espace lisse, Pompéi est alors exposée au « striage » que s'emploie à lui appliquer Gautier. La ville ressuscitée est d'autant plus impressionnante qu'elle n'offre aucun désagrément, aucune difficulté d'accès, ni aucun problème de communication. Tout apparaît sans aucune tâche d'ombre, sans enfilades ni couloirs mystérieux. Tout se passe comme si le narrateur promenait sa caméra dans un espace d'une clarté absolue :

---

[179]- Slaheddine Chaouachi, *Les sensations orientales et le merveilleux dans l'œuvre de Théophile Gautier,* op. cit., p. 322.
[180] - Th. Gautier, *Arria Marcella,* p. 298.
[181] - Ibid., p. 299.

> « Le mystérieux reconstructeur avait travaillé bien vite, car les habitations voisines avaient le même aspect récent et neuf ; tous les piliers étaient coiffés de leurs chapiteaux ; pas une pierre, pas une brique, pas une pellicule de stuc, pas une écaille de peinture ne manquaient aux parois luisantes des façades, et par l'interstice des péristyles, on entrevoyait, autour du bassin de marbre du cavaedium, des lauriers roses et blancs, des myrtes et des grenadiers. »[182]

La ville n'a pas « d'arrière-plan » ; elle se situe entièrement dans un « premier-plan » sans ombre pour emprunter l'expression à Eric Auerbach.[183] La description de l'architecture de la villa d'Arrius Diomède, prototype de la maison romaine, reflète cette perfection dans le travail de restauration. Gautier s'attarde sur la description de cette maison, lieu où le programme narratif et le projet architectural se rejoignent car c'est là où l'intrigue se joue, c'est là où l'édifice textuel et l'édifice architectural prennent forme. Avant que ne commence le travail de réparation miraculeuse, le narrateur est déjà fasciné par l'architecture de cette maison, il commence par donner le plan de la villa :

> « Ils arrivèrent ainsi à la villa d'Arrius Diomèdes, une des habitations les plus considérables de Pompéi. On y monte par des degrés de briques, et lorsqu'on a dépassé la porte flanquée de deux petites colonnes latérales, on se trouve dans une cour semblable au *patio* qui fait le centre des maisons espagnoles et moresques et que les anciens appellent *impluvium* ou *cavoedium* ; quatorze colonnes de briques recouvertes de stuc, forment des quatre côtés, un portique ou péristyle couvert, semblable au cloître des couvents, et sous lequel on peut circuler sans craindre la pluie. Le pavé de cette cour est une mosaïque de brique et de marbre blanc d'un effet doux et tendre à l'œil. (…) Cela produit un singulier effet d'entrer ainsi dans la vie antique et de fouler avec des bottes vernies des marbres usés par les sandales et les cothurnes des contemporains d'Auguste et de Tibère. »[184]

La conception architecturale de cette maison est reprise avec encore plus de précision dans l'article publié dans *L'Artiste* du 29 novembre 1857 et intitulé « Une maison de Pompéi, Avenue Montaigne ». On retrouve, dans cet article, le rapprochement avec l'*atrium* de la maison antique, le patio des constructions espagnoles et la cour de la bâtisse moresque. En outre, le choix et l'application des couleurs, l'exécution des ornements donnent à cette architecture polychrome un aspect singulier tant prisé par Gautier et révèlent à ses yeux le savoir faire des anciens.

---

[182] - Ibid., p. 299.

[183] - Dans *La cicatrice d'Ulysse,* Eric Auerbach compare le style d'Homère et celui du texte biblique. Il écrit : « (…) ce procédé subjectiviste et perspectiviste, qui crée un premier plan et un arrière-plan, et manifeste ainsi le présent à travers la profondeur du passé, est totalement étranger au style homérique ; ce style ne connaît que le premier plan, qu'un présent également éclairé, également objectif », voir *Mimésis,* op. cit., p. 16.

[184] - Ibid., pp. 292-293.

D'ailleurs, dans son article, comme dans le récit d'*Arria Marcella*, il apprécie le caractère sobre et pur des lignes et l'aspect riche et gai de cette architecture et met en exergue le caractère polychrome de cette construction qu'il préfère à l'architecture monochrome :

> « (…) les anciens, avec leur admirable bon sens, ne séparaient jamais la ligne de la couleur. L'architecture et la statuaire monochromes sont, au rebours de ce qu'on pense, des inventions modernes et relativement barbares. (…)La couleur discrètement appliquée et d'après certaines règles, arrête le dessin, fait saillir les reliefs, varie les surfaces planes, ménage des repos, et par ses différentes valeurs agrandit la construction. »[185]

La couleur se met au service de l'architecture dont elle fait ressortir les motifs. Cependant, force est de constater que Gautier ne respecte pas toujours l'exactitude dans son projet de reconstitution et que la fantaisie l'emporte parfois sur l'archéologie. L'auteur s'écarte du référent pour créer son propre univers si bien que l'espace décrit par Gautier est un espace *autre*, différent de celui décrit par les archéologues. La ville de Pompéi que Gautier ressuscite par le travail de l'écriture n'est pas tout à fait identique à la cité historique décrite par Mazois et Romanelli. Les boutiques romaines ressemblent davantage aux boutiques de la ville arabe que Gautier a vues à Alger et à Constantinople. Slaheddine Chaouachi écrit, à ce propos : « La ville finit par « s'arabiser » dans un télescopage des périodes et des ères, télescopage qui fait que notre héros perd ses repères. »[186]

Ainsi, cherchant à redonner vie à la cité « embaumée », Gautier adopte un mode opératoire qui n'est pas sans originalité. Cherchant à remplir le vide par la convocation de la substance disparue, il procède à la manière d'un archéologue passionné : il part du vieux fossile pour habiller d'os et de chair le corps de la femme, exploite le morceau de lave exposé au musée de Naples comme pierre angulaire dans la restauration les édifices. L'antiquité retrouvée répond, alors, aux exigences de Gautier : grandeur des architectures qui pérennise le savoir faire des Anciens, conception ingénieuse aussi bien des lieux de vie que des lieux de mort, beauté et immensité des théâtres antiques qui révèlent l'art de vivre des Romains, configuration originale de l'espace urbain qui rompt avec l'uniformité des villes modernes et immersion de l'art dans le quotidien.

---

[185]- Th. Gautier, *L'Artiste* du 29 novembre 1857, « Une maison de Pompéi, Avenue Montaigne », p.193.
[186] - Slaheddine Chaouachi, *Les sensations orientales et le merveilleux…*, op. cit., p. 323.

Mais *Arria Marcella* ne se limite pas à une reproduction des architectures gréco-romaines. L'archéologie se double de poésie et le bâtisseur se confond au « fantastiqueur » pour effectuer « cette restauration étrange, faite de l'après-midi au soir par un architecte inconnu ».[187] Grâce au pouvoir de l'imagination et à la magie du regard, l'écriture gautiéresque « exotise »[188] les lieux, donne à la cité gréco-romaine une couleur orientale et suscite de ce fait même un état d'enchantement.

La restitution des formes du passé fait intervenir les rêves et les fantasmes de Gautier et favorise le travail de l'imagination, ce qui pousse Chaouachi à parler de l'effet de miracle dans l'apparition de la ville et à opter pour un mode de réception que résument ces propos : « Le texte impose une manière de le lire, exclusive de toutes les autres : seule la lecture fantastique est autorisée. »[189] Mais ce « mode fantastique » est-il aussi opérationnel dans la reconstitution de l'Egypte ancienne ?

2- L'architecture dans le projet de reconstruction de Thèbes

> « Aucun peuple ancien ou moderne n'a conçu l'art et l'architecture sur une échelle aussi sublime, aussi grandiose, que le firent les vieux Egyptiens ; ils concevaient en hommes de six pieds de haut, et nous en avons tout au plus cinq pieds huit pouces. L'imagination qui, en Europe, s'élance bien au-dessus de nos portiques, s'arrête et tombe impuissante aux pieds des cent quarante colonnes de la salle hypostyle de Karnak.»[190]

La grandeur des monuments égyptiens et l'intérêt qu'accorde l'Egypte ancienne aux formes et aux processions somptueuses n'ont cessé de fasciner Gautier. L'auteur de « *Nostalgies d'obélisques* », rêvant du faste des demeures pharaoniques, cherche, à travers l'expérience de l'écriture, à restituer les splendeurs de cette civilisation révolue et à retrouver les formes architecturales aux proportions massives, colossales. Dans sa « Présentation » de *Voyage en Egypte*, Paolo Tortonese explique l'attrait exercé par l'Egypte en ces termes : « Si Gautier s'en est si souvent occupé, c'est que l'Egypte lui offrait des matériaux particulièrement propres à s'adapter dans son univers d'écrivain, et à le nourrir en même temps.»[191]

---

[187] - Th. Gautier, *Arria Marcella*, op.cit., p. 299.
[188] - Le verbe « exotiser » est employé par Alain Guyot dans « Gautier en voyage ou l'ailleurs à deux pas d'ici » in *L'Ailleurs depuis le Romantisme*, Guyot écrit : « c'est la vision du poète et la magie de son écriture qui sont susceptibles d'exotiser les lieux à première vue bien éloignés de *l'ailleurs* tel qu'on pourrait l'attendre », op. cit., p. 127.
[189] - Slaheddine Chaouachi, *Les sensations orientales et le merveilleux*…op. cit., p. 322.
[190] - Jean-François Champollion , *Lettres écrites d'Egypte et de Nubie*, 1828-1829.
[191] - Paolo Tortonese, Présentation de *Voyage en Egypte*, La Boîte à Documents, Paris, 1996, p. 17.

Multiples aspects retiennent l'attention de Tortonese dans l'Egypte de Gautier, et plus particulièrement, la résistance au temps, la rêverie que fait naître le monde des pyramides, la fascination par la momie,- fascination que le romancier exploite dans la thématique des amours contrariées-, et enfin l'étendue infinie de signes et de dessins.

Trois récits témoignent, principalement, de cet envoûtement de Gautier par la magie de l'Egypte antique dans la prose romanesque de Gautier : le premier est *Une nuit de Cléopâtre*, publié en 1838 *;* le second est *Le Pied de momie*, qui parut deux ans plus tard, et le dernier est *Le Roman de la Momie*, daté de 1857. Notre objectif est d'étudier de plus près le projet de reconstitution de Gautier et de déterminer, d'une part, les assises sur lesquelles repose cette reconstitution du monde antique, d'autre part, l'image de l'Egypte qui ressurgit, à chaque fois, à travers ces récits de fiction.

Tous les critiques s'accordent à dire que, chez Gautier, le rêve égyptien est né grâce au tableau de Marilhat : *La Place de l'Ezbékieh.* Pour Paolo Tortonese, Gautier « avait construit son Caire personnel autour d'un tableau de Marilhat ».[192] Slaheddine Chaouachi, de son côté, précise que

> « L'Egypte qui fascine, l'Egypte aimée est bien celle qui est vue à travers l'œuvre de Marilhat. Quelques touches servent à représenter le tableau : le caroubier et son ombre, les maisons et les moucharabys, l'enfant et sa mère et surtout la lumière et le silence. Les formes apparaissent dans leur originalité absolue, aucunement atténuées par le pinceau du peintre. »[193]

Gautier lui-même avoue :

> « *La Place de l'Esbekieh au Caire* ! Aucun tableau ne fit sur moi une impression plus profonde et plus longtemps vibrante. J'aurais peur d'être taxé d'exagération en disant que la vue de cette peinture me rendit malade et m'inspira la nostalgie de l'Orient, où je n'avais jamais mis le pied. Je crus que je venais de reconnaître ma véritable patrie, et, lorsque je détournais les yeux de l'ardente peinture, je me sentais exilé ».[194]

Mais la découverte de l'Egypte *in situ* s'est effectuée sur le tard, plus précisément en 1869, ce qui implique que la représentation de l'architecture égyptienne dans la fiction de Gautier n'est pas le fruit d'une expérience réelle et concrète mais qu'elle s'appuie sur un savoir « de seconde main », pour ainsi dire.

---

[192] - Ibid., p.13.
[193] - Slaheddine Chaouachi, *Les sensations orientales et le merveilleux dans l'œuvre de Théophile Gautier*, op.cit., p. 242.
[194] - Th. Gautier, *Voyage en Egypte*, La Boîte à Documents, Paris, 1996, p. 104.

Partant du principe de l'ouverture de la littérature sur les autres arts, Gautier exploite son expérience de lecteur et de critique d'art : peintres, graveurs, archéologues et écrivains lui ont, donc, fourni les matériaux nécessaires à son projet de reconstruction.

Dans l'étude du cycle nilotique, nous proposons de découvrir la représentation de l'Egypte en deux temps : d'abord, nous nous intéresserons à l'image de l'ancienne Egypte dans les deux récits de jeunesse, notamment *Une nuit de Cléopâtre* et *Le Pied de momie* ; puis nous porterons notre attention à l'Egypte du *Roman de la Momie.* Ce choix, sans être arbitraire, se justifie tant par le critère diachronique et l'écart temporel qui sépare la publication des deux récits que par l'évolution de l'état d'esprit et de la pensée gautiéresque.

2-1- L'image de l'Egypte dans *Une nuit de Cléopâtre* et *Le Pied de momie*

Si *Le Pied de momie* rejoint, à plusieurs égards, la « fantasmagorie archaïque » d'*Arria Marcella,* le récit d'*Une nuit de Cléopâtre* s'en démarque sensiblement. En effet, comme dans *Arria Marcella,* le personnage du *Pied de momie,* lui-même narrateur, effectue le voyage rétrospectif et se voit projeté dans un autre monde ; comme dans *Arria Marcella*, le dérapage temporel, entraînant l'irruption du passé dans le présent, instaure le mystère et transporte le narrateur vers une antiquité tant rêvée ; comme dans *Arria Marcella*, c'est la partie qui appelle le tout et qui lance le processus de reconstitution archéologique puisque c'est « un pied charmant », retrouvé chez « un de ces marchands de curiosités dits marchands de bric-à-brac »,[195] qui donne corps à la princesse Hermonthis et qui déclenche l'aventure fantastique.

En revanche, dans *Une nuit de Cléopâtre*, le lecteur est placé, d'emblée, dans l'ancienne Egypte. Le récit débute par une précision du cadre spatio-temporel :

> « Il y a, au moment, où nous écrivons cette ligne, dix-neuf cents ans environ qu'une cange magnifiquement dorée et peinte descendait le Nil avec toute la rapidité que pouvaient lui donner cinquante rames longues et plates rampant sur l'eau égratignée comme les pattes d'un scarabée gigantesque ».[196]

[195] - Th. Gautier, *Le Pied de momie,* in *Romans, contes et nouvelles*, op. cit., p. 855.
[196] - Th. Gautier, *Une Nuit de Cléopâtre,* in *Romans, contes et nouvelles*, op. cit., p. 741.

Le narrateur, signalant, dès le départ, la duplicité temporelle et la distance qui sépare deux époques, se contente de prendre en charge la relation des événements, mais n'y participe pas, -comme c'est le cas d'*Arria Marcella* ou du *Pied de momie*-.

Mais en dépit des variations dans le choix de l'instance narrative, les deux récits d'inspiration égyptienne donnent lieu à une reconstitution de l'Egypte antique. Dans un cas comme dans l'autre, le projet narratif ne se dissocie pas de l'entreprise de reconstruction ; dans un cas comme dans l'autre, la restauration architecturale oscille entre le désir d'exactitude archéologique d'un architecte bâtisseur et les fantaisies capricieuses d'un poète rêveur.

Le souci de précision peut être décelé, d'abord, à travers la place qu'occupe la description dans le récit : dans *Une Nuit de* Cléopâtre, par exemple, et d'un point de vue quantitatif, sur les trente-huit pages du récit, vingt-huit pages sont descriptives, ce qui réduit remarquablement la dynamique narrative. De même, sur les six chapitres qui forment le récit, trois sont fortement marqués par les descriptions architecturales. Dans le chapitre II, Cléopâtre, en proie à l'ennui, se livre à une description des architectures écrasantes de l'Egypte assimilée à « un grand couvercle de tombeau, un dôme de nécropole. »[197] Le chapitre V est consacré à la description des bains de Cléopâtre ; quant au dernier chapitre, il réserve un long développement à la description de la salle du festin avant de se livrer à une description jubilatoire de l'orgie.

Il est ensuite perceptible à travers les lectures et la documentation qui précèdent la confection et la genèse d'une œuvre. Relation de voyage, ouvrages d'archéologues et production artistique de peintres orientalistes fournissent aux descriptions de Gautier une caution archéologique. Lecteur dilettante et critique d'art averti, Gautier rejette la facilité dans l'art ; il consulte les écrits de Champollion notamment *Lettres écrites d'Egypte et de Nubie* en 1828 et *Monuments de L'Egypte et de La Nubie,* en 1829. Il se réfère à l'ouvrage et aux planches de Wilkinson,- *Manners and Customs of the Ancient Egyptians.* Il prend connaissance des récits de voyage de ses prédécesseurs et de ses contemporains, et en particulier, le récit de Vivant Denon : *Voyage dans la Basse et la Haute Egypte.* Il se fait également imprégner des toiles exposées dans les salons de l'époque.

[197] - Ibid., p.747.

D'ailleurs, dans ses annotations d'*Une Nuit de Cléopâtre*, Laubriet mentionne l'importance de l'inspiration picturale et le rôle des peintres comme Gros, Guérin, Marilhat, et Martynn dans l'élaboration des descriptions architecturales. Toutefois, aussi riche et variée que soit cette documentation, elle est loin d'être la seule source de Gautier. La vision archéologique de cet auteur ne se soumet pas aux seules exigences de la rigueur scientifique. L'Egypte ressuscitée apparaît plutôt comme un lieu de fantaisie où l'imagination l'emporte sur le réel et où « l'hallucination archéologique »[198] supplée l'exactitude historique.

Dans le chapitre II d'*Une Nuit de Cléopâtre*, c'est l'état d'âme du personnage qui donne une coloration sombre à l'architecture pharaonique : le regard triste et mélancolique de Cléopâtre perçoit l'Egypte comme un lieu hostile et horrifiant et transforme le cadre architectural en immense nécropole :

> « L'imagination n'y produit que des chimères monstrueuses et des monuments démesurés ; cette architecture et cet art me font peur ; ces colosses, que leurs jambes engagées dans la pierre, condamnent à rester éternellement assis les mains sur les genoux, me fatiguent de leur immobilité stupide ; ils obsèdent mes yeux et mon horizon. Quand viendra donc le géant qui doit les prendre par la main et les relever de leur faction de vingt siècles ? le granit lui-même se lasse à la fin ! »[199]

Le choix de la focalisation interne explique, en partie, l'image négative dépeinte de l'Egypte puisque l'ennui qui ronge le personnage de la princesse est à l'origine de la représentation chaotique. « A droite, à gauche, de quelque côté que l'on se tourne, ce ne sont que des monstres affreux à voir, des chiens à têtes d'homme, des hommes à têtes de chien. »[200] D'ailleurs, la description use et abuse des épithètes comme « monstrueux », « lourd », « effrayant », « ténébreux », « affreux », « hideux », « horrible », etc.

Néanmoins, la psychologie du personnage n'est pas la seule à déterminer cette image sombre de L'Egypte. En réalité, Cléopâtre, fille du pays, devrait être habituée à un tel paysage architectural. Mais la voix actorielle se double de la voix auctoriale ; et Gautier, fasciné par cet Orient mythique, soucieux de créer un décor fantastique à sa fiction, insiste sur l'étrangeté de cette Egypte antique et met tout en œuvre pour entretenir le mystère.

---

[198] - L'expression est empruntée à Slaheddine Chaouachi, *Les Sensations orientales…*, op.cit., p. 454.
[199] - Th. Gautier, *Une Nuit de Cléopâtre*, op. cit., p. 747.
[200] - Ibid., p. 747.

Chaque développement descriptif associe architecture égyptienne et énigme indéchiffrable. Nous pouvons relever des expressions telles que :

- « (…) tout y est *sombre, énigmatique, incompréhensible* !»[201]
- « Du *mystère* et du granit, voilà l'Egypte (…) l'on ne voit que symboles menaçants, et funèbres, des *pedum*, des tau, des globes allégoriques, des serpents enroulés, des balances où l'on pèse les âmes- *l'inconnu*, la mort, le néant !»[202]
- « Sur les murs, sur les colonnes, sur les plafonds, sur les planches, sur les palais et sur les temples, dans les couloirs et les puits les plus profonds des nécropoles, jusqu'aux entrailles de la Terre, où la lumière n'arrive pas, où les flambeaux s'éteignent faute d'air, et partout et toujours, d'interminables hiéroglyphes sculptés et peints racontant en langage *inintelligible*[203] des choses que l'on ne sait plus… »[204]

L'emploi intense des énumérations et des accumulations, la prédominance du pluriel, l'utilisation du superlatif et de termes à valeur hyperbolique (tout ; partout ; toujours) montrent l'aspect écrasant de cette Egypte énigmatique. Le cadre architectural, ainsi décrit, suggère, certes, le désespoir de la princesse dans ce monde où tout est pétrifié, mais elle révèle aussi les angoisses de Gautier et sa fascination par ce pays étrange où tout est hiéroglyphe. Les hiéroglyphes sont, en fait, l'incarnation du mystère par excellence, ils représentent la langue de « sphinx aux syllabes de granit » : les murs couverts de panneaux d'hiéroglyphes disent le caractère éternel de cette écriture ; ils apportent la preuve de cette alliance de la sculpture, la peinture et l'architecture, mais réalisent, de plus, l'union de l'art et de la littérature puisqu'ils sont à la fois texte et image, dessin et écriture.

> « Dans l'Egypte que décrit Gautier, écrit Lisette Tohme Jarrouche, tout semble recouvert d'hiéroglyphes ; tout se prête à voir, à lire, tout est écriture. […] Les hiéroglyphes s'inscrivent dans la pierre pour immortaliser l'Egypte qui devient tout entière tableau et icône. »[205]

Outre le charme mystérieux exercé par une architecture de surface, l'Egypte fascine par l'expansion en profondeur de la cité pharaonique. A l'image des catacombes d'Herculanum, la nécropole s'étend indéfiniment, défiant, ainsi, le temps et la destruction. Mais, cette fascination de Gautier, elle est à lire, en filigrane, à travers l'exaspération de Cléopâtre :

---

[201] - Ibid., p. 747.
[202] - Ibid., p. 748.
[203] - Nous avons choisi l'orthographe en italique pour attirer l'attention sur l'aspect mystérieux de cette Egypte.
[204] - Th. Gautier, *Une Nuit de Cléopâtre*, op. cit., p. 747.
[205] - Lisette Tohme Jarrouche, *Descriptions et descriptif dans la prose romanesque de Théophile Gautier*, op. cit., p. 278.

> « Et puis, Charmion, je te le dis, j'ai une pensée qui me fait peur ; dans les autres contrées de la terre on brûle les cadavres, et leur cendre bientôt se confond avec le sol. Ici, l'on dirait que les vivants n'ont d'autre occupation que de conserver les morts ; des baumes puissants les arrachent à la destruction ; ils gardent tous leur forme et leur aspect ; l'âme évaporée, la dépouille reste. Sous ce peuple, il y a vingt peuples ; chaque ville a les pieds sur vingt étages de nécropoles ; chaque génération qui s'en va fait une population de momies à une cité ténébreuse (…) vous fouillerez toujours que vous en trouverez toujours ! »[206]

L'héroïne, en proie à un mal de vivre plus romantique que pharaonique, voit la mort partout. Par ailleurs, la ville souterraine est présentée comme un espace stratifié si bien que l'exploration de la nécropole s'apparente à une aventure herméneutique qui exige la reconstitution des différents morceaux du puzzle.

Quelques années plus tard, dans son *Voyage en* Egypte et en parlant de l'œuvre d'Ernest Feydeau, *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens*, Gautier se constitue en archéologue qui observe la stratification de la cité des momies :

> « Comme les couches de limon du Nil s'ajoutent les unes aux autres depuis une insondable antiquité, ainsi les générations de l'Egypte se rangent en ordre au fond des syringes, des hypogées, des pyramides, des nécropoles, avec leurs formes intactes, que le ver du sépulcre n'ose attaquer, repoussé par les âcres parfums du bitume. »[207]

Dans *Le Pied de Momie*, l'architecture de la nécropole est, de nouveau, évoquée à travers l'épisode de la descente dans la cité des morts, sauf que dans ce cas, c'est la princesse Hermonthis qui guide le narrateur dans les corridors labyrinthiques de la cité ténébreuse.

En somme, qu'il s'agisse de l'architecture de surface ou de profondeur, l'insistance sur le silence, l'immobilité et le mystère prend une signification particulière dans l'économie du récit. Au-delà d'une exposition du cadre de l'action, la place de ces descriptions au début du récit porte en puissance les germes du narratif : le descriptif traduit aussi bien une attente qu'un désir de changement.

La deuxième architecture décrite dans *Une Nuit de Cléopâtre* est le palais de la princesse. Reste à signaler que, selon Pierre Laubriet, les descriptions de Gautier renvoient plus à une architecture imaginaire qu'à une construction réelle. Il écrit en ce sens :

---

[206] - Th. Gautier, *Une Nuit de Cléopâtre* , op. cit., p. 748.
[207] - Th. Gautier, *Voyage en Egypte*, La Boîte à Documents, Paris, 1996, p. 138.

> « (…) il arrive que l'Egypte ancienne soit curieusement transformée. Les monuments évoqués (…) en particulier le palais de Cléopâtre, que ce soit les bains ou la salle du festin, ne ressemblent guère à ce qu'étaient les demeures des pharaons en Haute-Egypte, constructions légères en brique dont il ne reste rien. Gautier a-t-il pris, comme ce fut fréquent avant une connaissance plus précise de l'Egypte, les temples, seules constructions grandioses et durables, pour des palais ? »[208]

Faire du palais de Cléopâtre une architecture massive qui résiste à l'épreuve du temps, un lieu de volupté où s'épanouissent les amours de Cléopâtre traduit davantage les rêves de Gautier et ses fantasmes personnels. Car, si les anciens Egyptiens accordaient une grande importance à l'architecture des temples et s'ils se souciaient de la pérennité de leurs constructions mortuaires, ils négligeaient tout ce qui est en rapport avec l'architecture domestique : palais et maisons étaient, donc, construits en brique et ne résistaient que peu à l'épreuve du temps.

Deux éléments architecturaux apportent, d'ailleurs, la preuve de cette absence de précision archéologique : d'abord, la description des bains de Cléopâtre, ensuite la salle de festin. En effet, une grande partie du chapitre V est consacrée à la description de l'ingéniosité des Egyptiens dans leur architecture thermale. Or, la première imprécision, signale Laubriet, réside dans le fait que les bains de Cléopâtre se trouvaient non pas à Thèbes mais à Alexandrie. La seconde fantaisie de Gautier associe espace égyptien et cadre babylonien puisque l'architecture naturelle au milieu de laquelle il construit les bains de Cléopâtre s'inspire des fameux jardins suspendus de Babylone :

> « Les bains de Cléopâtre étaient bâtis dans de vastes jardins remplis de mimosas, de caroubiers, d'aloès, de citronniers, de pommiers persiques, dont la fraîcheur luxuriante faisait un délicieux contraste avec l'aridité des environs ; d'immenses terrasses soutenaient des massifs de verdure et faisaient monter les fleurs jusqu'au ciel par de gigantesques escaliers de granit rose ; des vases de marbre pentélique s'épanouissaient comme de grands lis au bord de chaque rampe, et les plantes qu'ils contenaient ne semblaient que leurs pistils ; des chimères caressées par le plus habile des sculpteurs grecs, et d'une physionomie moins rébarbative que les sphinx égyptiens et leur attitude morose, étaient couchées mollement sur le gazon tout piqué de fleurs (…) ».[209]

Faute de rigueur archéologique dans la description, Gautier déploie ses connaissances livresques et artistiques pour reconstituer l'Egypte de ses rêves.

---

[208] - Pierre Laubriet, *Notice* de « *Une Nuit de Cléopâtre* » in *Romans, contes et nouvelles*, op. cit., p.1405.
[209]- Th. Gautier, « *Une Nuit de Cléopâtre* », op.cit., pp. 761-762.

Afin d'insister sur « les raffinements de l'art balnéatoire antique »,[210] il multiplie les références et les comparaisons et compare les jardins qui abritent les bains de Cléopâtre tantôt à « un morceau de la vallée de Tempé »[211] tantôt aux « fameux jardins de Sémiramis [qui] n'étaient rien auprès de cela ».[212] De même, Gautier met l'accent sur la parfaite harmonie entre l'architecture et la nature et fait de l'espace égyptien un lieu de luxe et de volupté, un paradis à travers lequel se dégage une sensualité que nous pouvons lire dans des expressions telles que « caresser », « coucher mollement ». Cette sensualité sert de prélude à la scène du bain, puis à celle de l'orgie.

Cédant à la tentation des mots, Gautier propose une « ébauche rapide » [213]de la salle du banquet. L'organisation de la description, explique-t-il, vise à « faire comprendre l'ordonnance de cette construction formidable ».[214] C'est ce qui explique la ponctuation des passages descriptifs par des indications spatiales comme « Au second étage », « Un troisième étage », « Entre chaque pilier », etc. Par le biais de cette description, Gautier évoque, certes, le goût des Egyptiens pour la parade, mais, il traduit également ses propres désirs.

En fait, pour mettre en exergue la grandeur du monde antique et le caractère spectaculaire du festin organisé par Cléopâtre, Gautier use, dans ses descriptions, du lexique relatif à l'immensité : « des proportions <u>énormes</u> et <u>babyloniennes</u> », « la profondeur <u>incommensurable</u> », « de <u>monstrueuses</u> colonnes », « de <u>gigantesques</u> arcades de granit », « un sphinx <u>colossal</u> », « ces <u>grandes</u> <u>masses</u> d'architecture », « ses proportions <u>hors de toute mesure humaine</u> »[215], etc. Ce lexique traduisant les proportions gigantesques des architectures égyptiennes se retrouve également dans *Le Pied de momie* où nous pouvons lire :

---

[210] - Ibid., p.762.
[211]- Ibid., p.762. Selon Laubriet, cette vallée est dans l'Antiquité le symbole d'une région riante. Gautier se serait souvenu de deux passages des *Géorgiques* de Virgile qui évoque la « fraîche vallée de Pénée » ; voir note 4, p. 1423.
[212]- Ibid., p. 762.
[213] - Ibid., p. 768.
[214] - Ibid., p. 768.
[215] - Ibid., p. 768.

« (…) nous débouchâmes dans une salle si vaste, si énorme, si démesurée que l'on ne pouvait en apercevoir les bornes ; à perte de vue s'étendaient des files de colonnes monstrueuses… ».[216]

L'emploi répétitif de l'adverbe d'intensité insiste sur le gigantisme de cette architecture. Par ailleurs, les interventions fréquentes du narrateur, notamment dans *Une Nuit de Cléopâtre*, trahissent le rêve de démesure qui hante Gautier et mettent en opposition la magnificence du monde antique et la médiocrité du monde moderne. Parmi ces interventions, nous pouvons retenir :

> « Notre architecture actuelle offre peu de points de comparaisons avec ces constructions immenses dont les ruines ressemblent plutôt à des éboulements de montagne qu'à des restes d'édifices »[217]

L'opposition entre la petitesse des constructions modernes et la grandeur des architectures anciennes est aussi perceptible dans ces lignes qui ouvrent le sixième chapitre :

> « Notre monde est bien petit à côté du monde antique, nos fêtes sont mesquines auprès des effrayantes somptuosités des patriciens romains et des princes asiatiques ; leurs repas ordinaires passeraient aujourd'hui pour des orgies effrénées ; et toute une ville moderne vivrait pendant huit jours de la desserte de Lucullus soupant avec quelques amis intimes. Nous avons peine à concevoir, avec nos habitudes misérables, ces existences énormes, réalisant tout ce que l'imagination peut inventer de hardi, d'étrange et de plus monstrueusement en dehors du possible. Nos palais sont des écuries où Caligula n'eût pas voulu mettre son cheval ; le plus riche des rois constitutionnels ne mène pas le train d'un petit satrape ou d'un proconsul romain. »[218]

Les structures antithétiques qui prédominent dans ce passage, le recours à la négation et l'association de tout ce qui est petit et mesquin à la première personne du pluriel montrent la vision sombre qu'a Gautier de l'univers occidental et sa volonté de créer un nouvel espace qui serait une négation de cet Occident misérable et miséreux.

Mais l'antiquité dont il est question est plus romaine qu'égyptienne. Plutôt que de se référer à la dynastie des Pharaons, Gautier choisit d'évoquer Lucullus, le consul romain dont la richesse et le raffinement gastronomique sont devenus légendaires, et Caligula, l'empereur romain devenu personnage mythique en raison de ses extravagances ; il préfère parler de « patriciens romains » et de « princes asiatiques »

---

[216] - Th. Gautier, *Le Pied de momie*, op. cit., p. 864.
[217] - Th. Gautier, *Une Nuit de Cléopâtre*, op. cit., p.768.
[218] - Ibid., p. 766.

car, ce qui importe à ses yeux dans son entreprise de reconstitution, ce ne sont ni les précisions historiques ni la fidélité à la civilisation pharaonique ; ce qui importe le plus c'est pouvoir s'enfuir de ces « ruches de plâtre sur un damier de pavés »,[219] échapper à la platitude et à l'uniformité de son monde réel. Il suffit pour s'en convaincre d'être attentif à certaines comparaisons relevées dans ce récit.

Dans la description de la barque égyptienne, les chambres de l'embarcation royale sont comparées aux « châteaux-gaillards de ces bizarres galères du XVIe siècle dessinés par Della Bella». [220] Les sandales de Cléopâtre sont plutôt assimilées aux « souliers à la poulaine des châtelaines du Moyen Âge ».[221] L'attrait exercé par les civilisations révolues autorise le rapprochement entre l'Egypte ancienne et l'antiquité grecque de sorte que Gautier fait dire à Cléopâtre :

> « (…) avec l'amour, cette Egypte aride et renfrognée me paraîtrait plus charmante que la Grèce avec ses dieux d'ivoire, ses temples de marbres blanc, ses bois de lauriers-roses et ses fontaines d'eau vive. Je ne songerais pas à la physionomie baroque d'Anubis et aux épouvantements des villes souterraines. »[222]

Quelques années plus tard, Gautier se livre, encore une fois, et avec la même ardeur, à une critique de la civilisation moderne. En effet, nous retrouvons, de nouveau, dans le *Roman de la momie*, l'opposition entre la médiocrité de son époque et la supériorité des anciens pharaons. Il fait dire à Lord Evandale:

> « Nous sommes stupidement fiers de quelques ingénieux mécanismes récemment inventés, et nous ne pensons pas aux colossales splendeurs, aux énormités irréalisables pour tout autre peuple de l'antique terre des pharaons. Nous avons la vapeur ; mais la vapeur est moins forte que la pensée qui élevait les pyramides, creusait ces hypogées, taillait les montagnes en sphinx, en obélisques, couvrait les salles d'un seul bloc que tous nos engins ne sauraient remuer, ciselait des chapelles monolithes et savait défendre contre le néant la fragile dépouille humaine, tant elle avait le sens de l'éternité. »[223]

En somme, Gautier cherche à vivre en imagination son rêve de grandeur et à se retrouver au cœur de ces « villes désordonnées faites d'un inextricable entassement d'édifices cyclopéens avec (…) leurs rampes colossales, leurs superpositions de terrasses, leurs tours au faîte baigné de nuages, leurs palais géants,… ».[224]

---

[219] - Ibid., p. 767.
[220] - Ibid., p. 741.
[221] - Ibid., p. 745.
[222] - Ibid., p.749.
[223] - Th. Gautier, *le Roman de la momie*, op.cit., p. 513.
[224] - Th. Gautier, *Une Nuit de Cléopâtre*, op. cit., pp.767-768.

Pliant ses descriptions aux exigences de la narration, colorant l'espace égyptien en fonction des états d'âme de Cléopâtre, il ne respecte que très peu l'exactitude archéologique. En fait, *Une Nuit de Cléopâtre* esquisse deux tableaux complètement opposés de l'Egypte. Dans la première partie du récit, la picturalisation du cadre égyptien va de pair avec une putréfaction ; le paysage décrit est, comme nous l'avons mentionnée antérieurement,[225] identique à celui de l'obélisque de Luxor : c'est un lieu de la mort et de la fixité, un monde de l'immobilité et de l'ennui.

Cléopâtre fait part de l'horreur que lui inspire cette Egypte. Les sphinx, emblème de la sagesse pharaonique, deviennent, sous le regard de Cléopâtre, des chiens de garde agaçants et ennuyeux. Les divinités thériomorphes, qui constituent une réussite de la statuaire égyptienne, apparaissent comme des figures effrayantes et hideuses. Osiris, « dieu du Bien, dieu civilisateur, symbole de la résurrection générale des morts »[226] s'associe aux divinités redoutables.

Confondant sphinx égyptien, symbole de la force dans l'ancienne Egypte, et sphinx grec associé au mystère et à l'énigme, mélangeant indistinctement divinités grecques et égyptiennes, dieux du Mal et du Bien, Gautier met en branle son imagination et son savoir pour donner de l'Egypte une image qui reflète l'ennui de Cléopâtre et son mal de vivre. D'ailleurs, nature et architecture se rejoignent pour dépeindre ce tableau d'une terre sans vie :

> « tantôt (…) des palais démesurés faisaient saillir sur l'horizon les lignes horizontales et sévères de leur entablement, où le globe emblématique ouvrait ses ailes mystérieuses comme un aigle à l'envergure démesurée, des temples aux colonnes énormes, grosses comme des tours, où se détachaient sur un fond d'éclatante blancheur des processions de figures hiéroglyphiques ; toutes les prodigiosités de cette architecture de titans ; tantôt des paysages d'une aridité désolante ; des collines formées par de petits éclats de pierre provenant des fouilles et des constructions (…) des montagnes exfoliées de chaleur, déchiquetées et zébrées de rayures noires, semblables aux cautérisations d'un incendie ; des terres bossues et difformes accroupis comme le criocéphale des tombeaux,…»[227]

[225] - Dans le chapitre intitulé « Gautier, architecte de poèmes », nous avons fait le rapprochement entre le décor égyptien dépeint dans « *L'obélisque de Luxor* » et celui du récit fantastique *Une Nuit de Cléopâtre.*
[226] - Pierre Laubriet, note 5 du chapitre II, p. 1418.
[227] - Th. Gautier, *Une Nuit de Cléopâtre,* op. cit., p. 743.

L'hostilité et la violence que suggèrent les expressions telles que « éclats de pierre », « exfoliées », « déchiquetées », « difformes », etc. sont accrues par une lumière enflammée et menaçante, un « soleil rouge, sanglant, qui vous regarde comme l'œil d'un cyclope »[228] se plaint Cléopâtre à Charmion. En proie à un morne ennui, la princesse perçoit la terre de ses aïeux comme « un grand couvercle de tombeau, un dôme de nécropole, un ciel mort et desséché comme les momies qu'il recouvre ».[229]

Dans la deuxième partie du récit, le rêve d'un amour possible transforme le cadre extérieur. La richesse de la végétation se substitue à l'aridité des paysages et la sévérité des lignes verticales et horizontales s'atténue par l'apparition des lignes courbes et voluptueuses. L'amour de Meïamoun fait l'effet d'une baguette magique si bien que l'Egypte de la fixité s'anime et que tout devient mouvement. Sous l'effet d'un délire orgiaque ou d'une passion déchaînée, Meïamoun perçoit différemment le réel :

> « (…) la salle du festin tourbillonnait autour de lui comme un immense cauchemar architectural ; il voyait à travers ses éblouissements, des perspectives et des colonnades sans fin ; de nouvelles zones de portiques se superposaient aux véritables, et s'enfonçaient dans les cieux à des hauteurs où les Babel ne sont jamais parvenues. »[230]

L'outil comparatif « comme », employé en premier temps, marque la distance qui sépare le comparé du comparant; le monde réel du monde imaginaire, mais, très vite, la métaphore supplante la comparaison et efface cette distance, assurant, ainsi, le transfert d'un monde à l'autre. La musique, l'amour, le vin provoquent une ivresse extatique qui modifie la perception de l'espace extérieur et donne naissance à une vision chimérique : le référent architectural se dissipe pour céder la place à une architecture onirique.

---

[228] - Ibid., p. 746.
[229] - Ibid., p. 747.
[230] - Ibid., p. 770.

La danse voluptueuse de Cléopâtre, plus andalouse qu'égyptienne, -juge Laubriet[231]-, ne fait qu'accentuer la sensation d'un bonheur vertigineux qui transporte le personnage vers d'autres sphères. La danse papillonnante de Cléopâtre mime le retour interminable de motifs architecturaux et entraîne Meïamoun dans un mouvement spiralique. L'allusion à la tour de Babel, dans ce cas, a un retentissement symbolique car si le texte de Gautier convoque ce mythe fondateur, c'est pour le dépasser. L'image d'un édifice élancé vers le ciel, et auquel l'accès est rendu possible par un parcours qui le contourne en colimaçon, est modifiée. Et Meïamoun, aspirant à atteindre son idéal, porte son regard vers des « hauteurs où les Babel ne sont jamais parvenues ». Ainsi, partant du réel du personnage, la magie des mots opère : à la réalité se substitue l'imagination, à la construction architecturale se substitue une construction littéraire

Aussi, le talent descriptif de Gautier permet-il le passage d'un cadre extérieur à un espace intérieur, d'une architecture de l'Egypte antique à l'évocation d'une réalité psychologique. Dans *Le Pied de momie,* L'Egypte décrite n'en est pas moins fantaisiste. L'état d'ivresse du personnage favorise le glissement vers le monde des songes et l'émergence du fantastique. L'espace naît de la fantaisie de Gautier est un espace de la transgression, dira Bertrand Westphal. En effet, dans son livre *La Géocritique,* B. Westphal remonte à l'origine du mot « transgression » et en donne la définition suivante :

> « *Transgresser* dérive du latin *transgredi* dont le sens était à l'origine spatial. Chez les Romains, on transgressait lorsqu'on passait de l'autre côté d'une borne ou d'un fleuve »

Il ajoute quelques lignes plus tard :

> « La *transgressio* pouvait aussi bien être une infraction : on ne franchit pas une limite sans sortir de la norme. »[232]

---

[231] - Voir note 16, chap. VI, p. 1428, in *Romans, contes et nouvelles*, tome 1, op.cit., Laubriet écrit : « Cette danse de Cléopâtre semble plus espagnole, et plus précisément andalouse qu'égyptienne : le mouvement des bras, la cambrure du corps qui lui donne une pose voluptueuse, l'alternance de frénésie et de pâmoison évoquent parfaitement ce que la danseuse Dolorès Serral, une Gaditane, avait révélé au public de l'Opéra en janvier 1834, la danse espagnole ». Par ailleurs, Laubriet cite un autre passage de Gautier où il parle de la danseuse Fanny Elssler, un passage qui rappelle la danse de Cléopâtre : « Là voilà qui s'élance (…). Comme elle se tord ! comme elle se plie ! quel feu ! quelle volupté ! quelle ardeur ! ses bras pâmés s'agitent autour de sa tête qui se penche ; son corps se courbe en arrière… » (*Souvenirs de théâtre, d'art et de critique,* Paris, Charpentier, 1833, p. 143).

[232] - Bertrand Westphal, *La géocritique,* chap. 2 : *Transgressivité,* op. cit., p. 72.

Dans le cas de Gautier, la transgression réside dans la sortie d'un univers normatif à tous les points de vue : spatial, temporel, architectural et axiologique et la mise en place d'un univers de la *transgressio.* Le sujet gautiéresque détruit l'espace strié, - espace apprivoisé et maîtrisé -, et construit à la place un espace lisse, fait de fantaisie, - espace où s'érigent des édifices à la mesure de son appétit esthétique. Plusieurs détails en sont la preuve.

Le premier détail est d'ordre architectural, la ville souterraine que la princesse Hermonthis fait découvrir au personnage-narrateur ressemble davantage à « une fantasmagorie à la John Martynn » ou à un décor piranésien. En effet, si l'entrée de tombeaux, creusée dans le roc, se conforme à celle déjà décrite dans *Une Nuit de Cléopâtre* ou à celle dépeinte, quelques années plus tard, dans *Le Roman de la momie,* la description de l'intérieur du tombeau est « des plus fantaisistes et ne correspond nullement à sa configuration réelle. »[233] La proportion gigantesque de ces demeures funéraires ne respecte que peu la réalité égyptienne.

De même, la rapidité de la description est telle que l'Egypte perd son caractère spécifique pour être un simple cadre de l'action, un décor de théâtre ou plutôt un lieu de l'imaginaire où se réalise l'aventure hoffmannesque vécue par les personnages. Pour Michel Crouzet, le périple du personnage dans cette architecture funèbre est un rituel de passage d'un monde à l'autre, le voyage effectué « conduit à la crypte initiale et centrale du monde, vers un ciel d'en-bas, un infini souterrain, un enfer piranésien. »[234]

Le second détail est historique, Gautier mêle mythe et réalité et fait fi de toute chronologie. En faisant parler Hermonthis un cophte très ancien, Gautier fait la confusion entre la langue de l'Egypte chrétienne et celle de l'Egypte des Pyramides. Cette confusion est également perceptible dans l'énumération des noms des pharaons :

> « Tous les pharaons étaient là, Chéops, Chephrenès, Psametichus, Sesostris, Amenoteph, tous les noirs dominateurs des pyramides et des syringes ; sur une estrade plus élevée siégeaient le roi Chronos et Xixouthros, qui fut contemporain du déluge, et Tubal Caïn, qui le précéda. »[235]

---

[233] - *Une nuit de Cléopâtre,* voir les notes 27-28 de Pierre Laubriet, p. 1466.
[234] - Michel Crouzet, *Introduction à l'œuvre fantastique de Théophile Gautier*, t. I, p. XC
[235] - *Le Pied de momie,* op. cit., p. 864.

Or, si l'on se fie aux annotations de Pierre Laubriet, Chéops, Chephrenès sont de la IVe dynastie et se situent entre 2700 et 2620 av. J.C., Sesostris renvoie à la XIIe dynastie (entre 2000 et 1850 av. J.C), Psametichus appartient à la XXVIe dynastie (entre 660 et 525 av. J.C). Quant à Chronos, Xixouthros et Tubal Caïn, ce sont des rois mythiques qui se réfèrent plus à la mythologie grecque qu'à l'Egypte pharaonique.[236]

Le troisième détail est en rapport avec les personnages. Gautier donne à sa princesse égyptienne non pas le nom d'une personne mais celui d'une ville puisque Hermonthis est, en réalité, une ville située aux alentours de Luxor où les anciens Egyptiens organisaient des fêtes pour célébrer diverses solennités De même, la description du pied d'Hermonthis s'appuie essentiellement sur des références au statuaire antique : le pied est, d'abord, pris pour « un fragment de Venise antique », puis pour « un airain de Corinthe » et enfin pour « une fonte de Lysippe ».[237] Xixouthros, de son côté, a une physionomie qui rappelle moins l'apparence des anciens pharaons que la figure légendaire de Barberousse.

La comparaison entre le texte de Heine qui décrit le personnage de Frédéric Barberousse et la description de Gautier en est la preuve :

Le texte de Heine	Le texte de Gautier
« Plusieurs assurent que l'empereur, dans sa montagne, est assis devant une table de pierre et dort, ou songe aux moyens de reconquérir l'empire. Il balance constamment la tête et cligne les yeux. Sa barbe descend maintenant jusqu'à terre. »[238]	« La barbe du roi Xixouthros avait tellement poussé qu'elle avait déjà fait sept fois le tour de la table de granit sur laquelle il s'appuyait tout rêveur et tout somnolent. »[239]

La fantaisie se donne à lire, finalement, dans la description du sceptre du pharaon.

[236] - Voir les annotations de Pierre Laubriet, pp.1467- 1468.
[237] - *Le Pied de momie*, op. cit., p. 857.
[238] - Heine, *De l'Allemagne*, dans *Œuvres*, Pris, Renduel, 1835, t.II, p. 205, cité par Pierre Laubriet, note 35, in *Romans, contes et nouvelles*, op. cit., p. 1468.
[239] - Th. Gautier, *Le Pied de momie*, op. cit., p. 864.

En fait, dans la civilisation pharaonique, papyrus et lotus ont, chacun, une signification symbolique : le papyrus est l'emblème de la royauté tandis que le lotus, rattaché à Rê, le dieu Soleil, rappelle l'origine divine du pharaon. Or, au lieu d'orner le sceptre de Xixouthros par une tige de papyrus, comme le font les anciens Egyptiens, Gautier, par caprice peut-être ou par ignorance, choisit la fleur de lotus, probablement parce qu'il a trouvé « le lotus plus poétique que le papyrus »,[240] explique P. Laubriet

Qu'il s'agisse d'*Une Nuit de Cléopâtre* ou du *Pied de momie*, Gautier propose un tableau de l'Egypte ancienne qui se conforme à l'image qu'il s'est faite de cet Orient mythique. Ne découvrant, *de visu et in situ,* l'architecture nilotique que plusieurs années après la publication de ces nouvelles, il n'hésite pas à mêler archéologie et fantaisie dans sa représentation du monde égyptien. Le passage d'une architecture réelle à une architecture de rêve permet au romancier de combler le vide qui risque d'ébranler aussi bien son cadre architectural que sa construction textuelle.

D'ailleurs, le ton enjoué dans *Le Pied de momie,* la distance ironique que prend Cléopâtre vis-à-vis de sa propre légende dans *Une Nuit* précisent que l'objectif du conteur n'est pas de s'en tenir à une vision archéologique rigoureuse mais d'inventer un cadre pittoresque où le fantastique peut émerger et où des personnages hors du commun peuvent évoluer. Partant d'un cadre extérieur, les récits de Gautier quittent le monde égyptien et se tournent vers l'espace de l'intériorité.

Ainsi, dans *Une Nuit de Cléopâtre,* Gautier propose une réécriture du mythe cléopâtrien : la princesse égyptienne se détache de l'image-cliché héritée du mythe, image qui associe Cléopâtre à la cruauté et à la vie dissolue et luxuriante. « Vidée de son identité et de son histoire »[241] comme l'explique Slaheddine Chaouachi, Cléopâtre sort du moule antique et prend un caractère plus moderne : elle apparaît tantôt comme une héroïne romantique, comme un être en proie à un ennui spleenétique ; tantôt comme un personnage shakespearien partagé entre ses désirs de femme et son statut de reine.

---

[240] - Voir note 39 in *Romans, contes et nouvelles*, tome 1, op. cit., p. 1468.
[241] - Slaheddine Chaouachi, *Les Sensations orientales et le merveilleux…*, chap. 2 de la deuxième partie, « L'Orient, cadre du récit », op. cit., p. 455.

Dans un article intitulé « L'image de Cléopâtre dans *Une Nuit de Cléopâtre* », Cassandra Hamrick étudie le caractère complexe de Cléopâtre et écrit en ce sens :

> « Dans *Une Nuit de Cléopâtre*, la tension entre *la stasis* inhérente aux images associées à la légende cléopâtrienne (c'est-à-dire tout ce qui concerne la reine égyptienne) d'un côté, et de l'autre, le dynamisme associé à l'idée d'un Cléopâtre moderne (c'est-à-dire une femme libre des contraintes imposées par son statut de reine et de déesse et par le concept d'*idéal impossible*) est particulièrement évidente dans la fameuse tirade de Cléopâtre (chapitre II). C'est ici que l'héroïne, en réfléchissant aux causes de son profond ennui prend conscience de la complexité de sa situation. »[242]

De par sa révolte et la prise de conscience aigue de sa situation, Cléopâtre incarne le type du personnage moderne, elle est à l'image du héros romantique écrasé par la médiocrité de son réel. Dès lors, l'espace exotique de l'Egypte pharaonique devient la représentation symbolique d'une France monarchique. Hamrick pousse plus loin le parallélisme entre la condition de la reine égyptienne, victime de sa position sociale, et celle de l'homme moderne, contraint à vivre dans les conditions stagnantes imposées par la Monarchie de Juillet :

> « De la même manière que le régime bourgeois étouffe l'imagination et freine l'énergie innovatrice en France, le paysage statique et aride du milieu désertique égyptien anéantit Cléopâtre »[243]

Somme toute, la légende de Cléopâtre fournit à Gautier un alibi qui lui permet d'exprimer en sourdine ses pensées et ses désillusions. Dans *Une Nuit de Cléopâtre* comme dans *Le Pied de momie,* le conteur fantastique franchit les frontières du corps, du temps et de l'espace ; il reconstitue l'Egypte des anciens pharaons et réalise, ainsi, son rêve de grandeur dans un décor d'énormité. Mais, dans un récit comme dans l'autre, L'Egypte décrite reste un lieu de fantaisie dont la reconstruction repose plus sur l'imagination que sur les données archéologiques. Reste à savoir si Gautier se permet la même liberté en proposant une reconstruction de Thèbes dans *Le Roman de la momie.*

2-2- La représentation de l'architecture dans le *Roman de la momie*

La rencontre de Gautier avec l'Egypte antique se fera, de nouveau, en 1857, soit dix-sept ans après la publication du *Pied de momie.* Gautier, mûri, reprend son projet de reconstitution archéologique et se laisse emporter par sa verve descriptive.

---

[242] - Cassandra Hamrick, « L'image de Cléopâtre dans *Une Nuit de Cléopâtre* » in *BSTG*, n° 28, 2006, p. 97.
[243] - Ibid., p. 93.

Contrairement au *Pied de momie* où les descriptions architecturales sont hâtives, brèves et peu précises, *le Roman de la momie* regorge de développements descriptifs (presque la moitié du récit) si bien que certains critiques n'y voient qu'un document archéologique. Jean Richer, réduisant le génie inventif de Gautier à son talent descriptif écrit :

> « Le romancier n'a rien inventé : tantôt il a adopté des textes, tantôt il a décrit des gravures, passant souvent d'une monographie à un dessin, d'un manuel à un récit de voyage, mais respectant toujours l'exactitude des détails. »[244]

Quant à Slaheddine Chaouachi, il établit le lien entre le projet d'écriture romanesque et celui de reconstruction d'un monde disparu et affirme, en ce sens :

> « Chez Gautier le rêve de reconstruction n'est pas simple fantaisie, ni même l'exploration d'un possible narratif. Il est beaucoup plus que cela : le rêve de Gautier est de ramener à la vie, grâce à la puissance d'évocation d'une écriture vouée entièrement à la description, l'Egypte des Pharaons. »[245]

Tout en insistant sur le caractère singulier de l'expérience gautiéresque, S. Chaouachi s'intéresse au traitement littéraire des informations historiques et archéologiques ; il porte son attention au rapport qui s'installe entre histoire et littérature, entre peinture et écriture et étudie le « savant dosage des données objectives et des éléments que l'imagination tisse ».[246] Pierre Laubriet, se penchant sur l'étude de la genèse de cette œuvre romanesque, souligne, à son tour, la richesse et la diversité des sources de Gautier.[247]

En fait, *Le Roman de momie* est avant tout un roman historique. L'action se situe à un moment précis de l'histoire et évoque le conflit opposant Pharaon et Moïse, l'épisode de la traversée de la mer rouge. Gautier se doit donc de respecter les données historiques tant dans le travail de reconstruction architecturale que dans l'élaboration de sa construction romanesque. Sur le plan diégétique, l'Histoire sert de toile de fond à la fiction : l'amour de Tahoser pour Poëri fournit au récit une touche romanesque et explique la tension qui lance le processus narratif.

---

[244] - Jean Richer, *Etudes et recherches sur Théophile Gautier prosateur*, chap. VI, A.-G. Nizet, 1981, p.100.
[245]- Slaheddine Chaouachi, *Les Sensations orientales et le merveilleux dans l'œuvre de Théophile Gautier*, chap.2 de la deuxième partie, op. cit., p. 394.
[246] - Ibid., p. 392.
[247] - Voir Notice de Pierre Laubriet in *Romans, contes et nouvelles*, tome 2, op. cit.

Compte tenu de la donne historique, la recherche de l'exactitude et de la précision dans le détail s'avère indispensable c'est ce qui a poussé Gautier à effectuer un véritable butinage historique, littéraire et artistique. Texte biblique, œuvres plastiques, ouvrages archéologiques et récits de voyage ont alimenté l'imaginaire gautiéresque et lui ont permis de restituer la réalité de l'ancienne Thèbes.

D'une part, Gautier, critique d'art, s'est inspiré d'œuvres picturales telles que les peintures de Gérôme et plus particulièrement « son tableau des deux colosses de Medinet-Habou se dressant devant le paysage surchauffé et désolé de la chaîne libyque »[248] et ses deux toiles *Les Recrues égyptiennes traversant le désert* et *Vue de la plaine de Thèbes*, les peintures de Marilhat et surtout *La Place de l'Ezbékieh*, le tableau de Picon mettant en scène, de nouveau, Cléopâtre. Il a également consulté les ouvrages de Du Camp, notamment ses documents photographiques accompagnés de textes explicatifs, les lettres échangées entre les deux hommes et le récit de voyage de Du Camp intitulé *Le Nil, Egypte et Nubie*.

D'autre part, cherchant à recréer l'ancienne Egypte sans négliger le moindre détail, Théophile Gautier a lu les récits de voyage se rapportant à l'Egypte et les études effectuées par des égyptologues comme Wilkinson, Champollion, Belzoni, etc. Il s'est référé au récit de voyage de Vivant Denon qui a pour titre *Voyage dans la Basse et la Haute Egypte* et aux notes de Flaubert recueillies après son voyage en Egypte (1849-1850). Gautier a, par ailleurs, pris soin de parcourir le *Catalogue raisonné et historique des antiquités découvertes en Egypte* de Passalacqua, les *Lettres* de Champollion, qui renferment une description de la vallée de Biban-el-Molouk et qui mentionnent parmi les rares tombes royales achevées celle de la reine Tahoser, et enfin le texte d'Emmanuel de Rougé : *Notice sur un manuscrit égyptien en caractères hiératique*, texte daté de 1852 et qui s'intéresse à l'histoire de la dynastie de Ramsès II, prédécesseur du pharaon contemporain de Moïse. *La Bible* a permis au romancier d'avoir plus de renseignements sur l'épisode de l'Exode ; la résonance biblique peut être décelée dans les chapitres XV et XVIII du roman : mêlant l'histoire égyptienne et l'épopée biblique, Gautier est sensible à l'éducation égyptienne de Moïse mais ne manque pas d'exploiter la part de romanesque qu'on retrouve dans *le Moïse* de Rossini.

[248]- Pierre Laubriet, Notice du *Roman de la momie*, ibid., p. 1332.

Toutefois, la principale référence de Gautier reste Ernest Feydeau que ce soit à travers son ouvrage *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens* ou à travers ses articles « De l'idéal égyptien ». D'ailleurs, en dédiant *Le Roman de la momie* à Ernest Feydeau, Gautier exprime sa gratitude envers lui. Voici les termes de cette dédicace :

> « Je vous dédie ce livre, qui vous revient de droit ; en m'ouvrant votre érudition et votre bibliothèque, vous m'avez fait croire que je suis savant et que je connaissais assez l'antique Egypte pour la décrire ; (…) vous avez soulevé devant moi le voile de la mystérieuse Isis et ressuscité une gigantesque civilisation disparue. L'histoire est de vous, le roman est de moi ; je n'ai qu'à réunir par mon style, comme par un ciment de mosaïque, les pierres précieuses que vous m'apportiez. »[249]

Gautier reconnaît l'érudition de Feydeau et le rôle crucial que ce dernier a joué dans l'élaboration du *Roman de la momie*. En fait, la présence prégnante du lexique architectural dans cette dédicace prouve que l'ouvrage de Feydeau constitue une « banque de données » où le romancier puise les détails archéologiques nécessaires à son projet de reconstruction.

Ce rôle d'Ernest Feydeau, Gautier en rend compte en partant d'un rapprochement entre Hugo, reconstructeur d'un Paris gothique dans *Paris à vol d'oiseau*, et Feydeau, archéologue se proposant de reconstituer la Thèbes de Pharaons :

> « (…) cette restauration, aussi complète que possible, que nul historien n'avait essayée, se dresse devant les yeux avec la netteté d'un plan en relief et la perspective d'un panorama. Thèbes aux cent portes, disait Homère ! L'antiquité ne nous apprit pas autre chose sur cette aïeule des capitales ; M. Ernest Feydeau, lui, nous promène dans la ville de Ramsès ; nous fait passer en revue tous les monuments, les temples, les palais, les maisons des citoyens, les jardins, le port, les flottilles ; il dessine et colorie les costumes des habitants, il pénètre dans les gynécées, il nous montre les musiciennes ambulantes, les danseuses, les peuples esclaves qui bâtissent pour le compte des Egyptiens, les soldats manœuvrant au champ de Mars, les processions d'Ammon (…), puis il décrit le collège des prêtres, le quartier des embaumeurs, les moindres détails de l'embaumement, les services funèbres, la construction des milliers d'hypogées et de puits funéraires qui doivent recevoir les momies ; enfin il fait défiler à travers les rues de cette ville étrange le convoi d'un scribe royal avec son catafalque traîné par des bœufs, ses légions de pleureuses, son armée de serviteurs portant des armes, des offrandes. »[250]

---

[249]- Th. Gautier, Dédicace du *Roman de la momie*, in *Romans contes et nouvelles*, t. 2, op. cit., p. 485.
[250] - Th. Gautier, *Voyage en Egypte*, op. cit., p. 139.

Lire puis soumettre ce qui est lu au prisme de la subjectivité, voir puis rendre lisible ce qui est visible, décrire à sa manière ce qui est déjà écrit ou vu et passer du statut de lecteur et de récepteur à celui d'auteur, reconstituer l'Egypte ancienne en fonction de ses propres besoins narratifs, telle semble être la tâche de Gautier. Les exemples, révélant l'influence de Feydeau, abondent en ce sens. Nous citons, à titre d'exemple, le développement descriptif qui dépeint le tombeau de Menephta-Seti 1er.

La description suit de près les 12e, 13e et 14e planches de l'ouvrage de Feydeau. En revanche, dans l'évocation de la reproduction du cartonnage de la momie, Gautier s'inspire de la première planche et retient tous les détails nécessaires à la reconstitution du décor, jusqu'au lotus bleu à valeur céleste, qui, déposé sur le cercueil, donne au mort la chance de reprendre vie en le respirant. Les descriptions de Thèbes et du palais sont faites d'éléments empruntés au chapitre XI de *l'Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens*. Nous pouvons lire dans le texte de Feydeau :

> « (…) mille gracieux bouquets de palmiers, de doums et de sycomores balancent doucement leurs fronts chevelus, […] des maisons de plaisance, […] de vastes jardins cultivés […], leurs berceaux de vigne, leurs treilles ombreuses, leurs larges bassins de pierre » ; « C'est le propre palais de Ramsès Meïamoun, palais gigantesque, […] les mâts élevés, plantés droits contre les pylônes ; […] des statues de rois, cinq fois plus grandes que nature […] devant les larges portes de tous les palais, […] tantôt debout, […] tantôt assis dans l'attitude d'un implacable repos. […] du côté du fleuve, décorant la façade du principal pylône, s'élèvent les deux colosses de quarante coudées, les plus grands de l'Egypte et du monde. »[251]

Imprégné du texte de Feydeau, Gautier propose de reproduire presque le même tableau, en utilisant les mêmes « ingrédients ». Pour mettre en relief ces différents points communs, nous faisons recours à l'italique dans le texte de Gautier :

> Au milieu de verdoyantes cultures, d'où jaillissaient des aigrettes de *palmiers-doums*, se dessinaient, vivement coloriés, des *habitations de plaisance*, des palais, des pavillons d'été entourés de *sycomores* et de mimosas. *Des bassins* miroitaient au soleil, *des vignes* enlaçaient leurs festons à *des treillages* voûtés ; au fond se découpait *la gigantesque silhouette du palais de Ramsès Meïamoun*, avec *ses pylônes* démesurés, ses murailles énormes, *ses mâts* dorés et peints, dont les banderoles flottaient au vent ; plus au nord, *les deux colosses* qui trônent avec une pose d'éternelle impassibilité, montagnes de granit à forme humaine (…). »[252]

[251] - Ernest Feydeau, *l'Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens*, chap. XI, pp.136-155, cité par Pierre Laubriet dans les annotations du *Roman de la momie*, notes 30 et 33 chap. II, p. 1378.
[252] - Th. Gautier, *Le Roman de la momie*, op. cit., pp. 534-535.

Paysage naturel à la végétation exotique, cadre architectural aux proportions gigantesques, formes plastiques,- témoin de la perfection de l'art antique- ; tout est repris afin de restituer la grandeur de la civilisation pharaonique.

Néanmoins, le développement descriptif de Gautier ne se limite pas à une seule référence ; il se caractérise par la contamination de plusieurs sources. La description de l'architecture du palais s'appuie aussi bien sur l'ouvrage de Feydeau que sur les dessins et les commentaires de Champollion. Le texte gautiéresque fonctionne, dès lors, comme une boîte à résonance. C'est un palimpseste où l'on retrouve les traces de textes antérieurs. En témoigne ce tableau comparatif qui met en exergue ce jeu d'échos :

Texte de Gautier	Texte de Champollion	Texte de Feydeau
« En recul au-dessus de la muraille d'enceinte se présentait par sa face latérale le temple d'Ammon, et plus à droite s'élevaient le temple de Khons et le temple d'Opht; un gigantesque pylône vu de profil et tourné vers le midi, deux obélisques de soixante coudées de haut marquaient le commencement de cette prodigieuse allée de deux mille sphinx à corps de lion et à tête de bélier, se prolongeant du palais du Nord au palais du Sud »[253]	« C'set devant le pylône nord du Rhamesséion de Louqsor, que s'élèvent les deux célèbres obélisques de granit rose […] Ces deux masses énormes, véritables joyaux de plus de soixante-dix pieds de hauteur, ont été érigées à cette place par Rhamsès-le-Grand »[254]	(…) deux mille sphinx de grès, de dix coudées de hauteur, deux mille sphinx à corps de lion , à tête de bélier […] deux mille sphinx accroupis, face à face, sur deux lignes, relient par une avenue de monstres géants, le palais d'Aménoph aux huit temples, aux trois palais de Karnak. »[255]

[253] - Ibid., pp. 535-536.
[254] - J.F.Champollion, *Lettres écrites d'Egypte et de Nubie*, pp. 214-215, cité par Pierre Laubriet ; voir note 34, chap. II, p. 1378.
[255] - E. Feydeau, *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens*, pp. 144-145 ; voir note 34, chap. II, p. 1378.

Dans le chapitre II du roman, la scène des embarcations qui encombrent le Nil et de la cange de Tahoser, - cange que Gautier a déjà attribuée à Cléopâtre -,[256] est esquissée, à la fois, d'après les gravures de Wilkinson, le *Catalogue* de Passalacqua et l'ouvrage de Feydeau. En effet, la représentation de l'agitation des chevaux qui traversent le Nil est inspirée d'une gravure de Wilkinson représentant un bateau, avec, à son bord, un chariot et des chevaux.[257] Il en est de même pour la cange de Tahoser : Gautier passe, dans ce cas, d'une représentation graphique à une représentation littéraire.

Passalacqua lui inspire le tableau du contremaître qui donne le rythme aux rameurs et qui indique les manœuvres afin d'assurer le passage du bateau « à travers le dédale mouvant des embarcations ».[258] Quant à Feydeau, il fournit à Gautier les détails en rapport avec l'atmosphère bruyante au bord du Nil et avec le remue-ménage des matelots.

La fin du *Roman de la momie* fourmille plutôt de références au texte biblique. Gautier ne se contente pas de faire des allusions à la *Bible* ; il va jusqu'à citer des versets de l'*Exode*. C'est le cas par exemple du dialogue qui s'est déroulé entre Moïse et Pharaon, et que nous pouvons lire au début du chapitre XV :

> « Sans se prosterner comme c'était l'habitude lorsqu'on s'approchait du roi, Mosché s'avança vers le trône de Pharaon et lui dit :
> “ Ainsi a parlé l'Eternel, le Dieu d'Israël : “laisse aller mon peuple, pour qu'il me célèbre une solennité au désert. ”
> Pharaon répondit : “ Qui est l'Eternel dont je dois écouter la voix pour laisser partir Israël ? Je ne connais pas l'Eternel et je ne laisserai pas partir Israël. ” »[259]

Ainsi, en s'appuyant sur les observations et les études d'égyptologues passionnés, et en utilisant les informations véhiculées par les livres d'histoire, de religion et d'archéologie, Gautier semble apporter une caution suffisante pour recréer l'Egypte dans sa grandeur antique. Est-ce à dire que le *Roman de la momie* n'est autre qu'un texte documentaire où se manifeste, encore une fois, la verve descriptive de Gautier et que la fantaisie du poète est étouffée par le souci de précision et d'exhaustivité? Pour répondre à cette question, nous partons d'une réflexion de Laubriet qui affirme :

---

[256] - Th. Gautier, *Une Nuit de Cléopâtre,* op. cit., p. 741.
[257] - Wilkinson, *The Manners and Customs of the Ancient Egyptians,* t. III, pl. III, p. 196, cité par Pierre Laubriet, chap. II, note 24, p. 1377.
[258] -Th. Gautier, *Le Roman de la momie,* op. cit., p. 532.
[259]- Ibid., p. 618.

> « S'il décrit les choses elles-mêmes, […] par l'accumulation des détails précis, mais bizarres, il finit par créer l'impression d'un monde à la beauté barbare et un peu inquiétante, d'un monde fantastique où les objets vivent d'une vie presque menaçante ; la réalité prend l'allure d'une vision intérieure, d'une nature imaginaire à laquelle l'art du poète a donné poids et vérité ; […] c'est dire combien dans ses restitutions de la réalité archéologique interviennent le tempérament, les obsessions, les rêves du peintre, et combien, apparemment objectives, elles sont en fait des plus subjectives. »[260]

Afin de confirmer ces dires, il faudrait « partir au pourchas » du détail pittoresque et traquer les signes de subjectivité dans l'écriture romanesque de Gautier.

Le premier constat que nous pouvons établir est que Gautier puise son pouvoir de reconstructeur non pas d'une exploration *in visu* des vestiges de la civilisation égyptienne mais de son expérience de lecteur et de critique d'art et de son désir de réinventer un espace à la mesure de son rêve architectural. Le projet, longtemps caressé, d'écrire, de nouveau, un récit qui parle de l'Egypte est devenu de plus en plus pressant avec la floraison d'une littérature louant les charmes de cet Orient qui a su donner « l'impulsion aux arts plastiques ».[261]

L'ouvrage de Feydeau ainsi que les encouragements de ce dernier déterminent Gautier à mettre son projet en exécution. C'est alors que commence un grand travail de recherche et de documentation. Lecteur érudit à l'appétit insatiable, Gautier consulte patiemment et passionnément les œuvres des égyptologues comme Champollion, Wilkinson, Prisse d'Avennes ; il scrute les planches et les dessins se rapportant à la contrée des anciens pharaons, et étudie minutieusement les tableaux des peintres orientalistes.

Mais outre ses lectures et ses observations récentes, Gautier a su tirer parti de ses souvenirs littéraires : l'épisode de l'Exode est raconté d'après le texte de Genèse, la description des procédés de momification est inspirée d'Hérodote, le souvenir de *Hamlet* est présent dans la réflexion sur le temps. La contamination des sources, le souci du détail brouillent les frontières entre la réalité historique et l'imagination et donnent lieu à une réalité autre, un espace romanesque recréé par le travail de l'écriture.

---

[260] - Pierre Laubriet, Notice du *Roman de la momie*, op. cit., p. 1338.
[261]- Ibid., p. 1333.

Ce qui implique qu'*in fine*, la représentation de Gautier est le fruit d'une expérience subjective puisqu'elle s'appuie, en définitive, sur « des matériaux déjà élaborés par l'art ».[262]

Le second constat met en relation programme narratif et projet de reconstruction architecturale et fait ressortir l'esthétique de contraste qui régit l'écriture gautiéresque. Cet aspect du roman est bien démontré par l'auteur des *Sensations Orientales et le Merveilleux dans l'œuvre de Théophile Gautier*. Chaouachi précise, en effet, que la ville de Thèbes met en scène l'antagonisme entre « *deux quartiers, deux peuples* » et explique ainsi les termes de l'opposition :

> « Deux mondes s'opposent : le gigantisme du monde de Pharaon et la modestie du monde de Poëri, la froideur du premier s'oppose à la sensibilité frémissante du second. (…) deux mondes diffèrent par leurs dimensions et leur architecture. A la puissance de l'architecture du palais de Pharaon qui semble défier l'éternité et le temps par son gigantisme s'oppose l'architecture de la maison de Poëri, élégante, légère et aérienne »[263]

La construction romanesque est fondée sur l'opposition entre deux architectures, chacune de ces architectures est habitée par des protagonistes de l'action et révèle un mode d'être et de penser différent. D'un côté, l'architecture solide et gigantesque du palais de Pharaon ; de l'autre, l'architecture aérienne de la villa Poëri.

L'architecture massive du palais de Pharaon domine la ville de Thèbes. Construction aux formes écrasantes et aux proportions gigantesques, le palais renvoie à un espace strié, policé, obéissant aux règles et aux normes imposées par le pouvoir absolu, tyrannique du roi :

> « Dans la transparence bleuâtre de la nuit, l'immense édifice prenait des proportions encore plus colossales et découpait ses angles énormes sur le fond violet de la chaîne libyque, avec une vigueur effrayante et sombre. L'idée d'une puissance absolue s'attachait à ces masses inébranlables sur lesquelles l'éternité semblait devoir glisser comme une goutte d'eau sur un marbre. Une grande cour entourée d'épaisses murailles ornées à leur sommet de profondes moulures précédait le palais ; au fond de cette cour se dressaient deux hautes colonnes à chapiteaux de palmes, marquant l'entrée d'une seconde enceinte. Derrière les colonnes s'élevait un pylône gigantesque composé de deux monstrueux massifs, enserrant une porte monumentale plutôt faite pour laisser passer des colosses de granit que des hommes de chair. Au-delà de ces propylées, remplissant le fond d'une troisième cour, le palais proprement dit apparaissait avec sa majesté formidable ; deux avant-corps pareils aux bastions d'une forteresse se projetaient carrément, offrant sur leurs faces des bas-reliefs méplats d'une dimension prodigieuse, qui représentaient sous la forme consacrée le pharaon vainqueur flagellant ses ennemis et les foulant aux pieds. »[264]

---

[262]- Ibid., p. 1339.
[263] - S. Chaouachi, *Les Sensations Orientales…*, op. cit., p. 400.
[264] - Th. Gautier, *Le Roman de la Momie*, op. cit., p. 546.

La description architecturale se charge de plusieurs significations. D'une part, on souligne un agencement strict des éléments constitutifs par l'utilisation intense des indications spatiales : « au fond », « derrière », « au-delà », etc. Ces indications qui structurent la description révèlent une organisation rigoureuse de l'espace architectural. Le plan de la description traduit, en outre, un monde sévèrement ordonné.

D'autre part, tout dans l'architecture du palais dit la ressemblance entre l'édifice et le roi qui y habite. Déjà le rapport inextricable entre l'humain et l'architectural se trouve dans l'étymologie même du mot « pharaon ». Provenant de la transcription de l'expression égyptienne « *per – aâ* », « pharaon » signifie littéralement « la grande maison », c'est-à-dire le palais royal. La grandeur majestueuse de Pharaon se donne à lire non seulement à travers le caractère massif des constructions et leurs proportions immenses, mais aussi à travers les motifs et les bas-reliefs qui ornent les murs du palais et qui retracent les exploits et les prouesses de Pharaon, « pages d'histoires démesurées, écrites au ciseau sur un colossal livre de granit ».[265]

Le caractère imposant de ce palais de granit semble étouffer les personnages qui y habitent. Aucune manifestation de chaleur humaine, aucun signe de véritable vie n'animent ce décor titanesque ; comme si le cadre architectural, contaminé par le pouvoir, perd toute dimension humaine : il n'est plus un lieu de vie pour des hommes mais un édifice froid et glacial où seuls pourraient vivre des « colosses de granit » et des êtres de marbre. C'est ce qui explique le fait que dans sa grandeur et avec sa forte personnalité, Pharaon apparaît comme un être seul et tourmenté.

Plus encore, le pouvoir absolu qu'il détient élargit le fossé qui le sépare des autres hommes et l'esseule. Le Pharaon du *Roman de la momie* ne se détache pas complètement de l'image déjà véhiculée par les textes historiques et religieux ou par les documents archéologiques et les représentations plastiques. Pharaon apparaît comme une figure surhumaine : il incarne le type de l'homme supérieur, du roi tyrannique et impassible.

[265] - Ibid., p. 546.

Mais le personnage romanesque ne se limite pas à cette représentation stéréotypée ; il est une figure complexe. Pharaon est d'abord l'incarnation d'un pouvoir qui s'affirme et se concrétise à travers un déploiement de l'espace. Il est à la tête d'une armée qui fait trembler ses rivaux. C'est un conquérant qui alterne les expéditions militaires et les temps de repos, les espaces lisses et les espaces striés. Le retour glorieux de Pharaon vainqueur s'accompagne d'une célébration de ses victoires.

Par ses conquêtes, Pharaon soumet les nouveaux espaces au striage : « les fortunes des divers combats, le nombre des captifs et des chars de guerre enlevés à l'ennemi, le montant du butin, les mesures de poudres d'or, les dents d'éléphant, les plumes d'autruche, les masses de gomme odorante, les girafes, les lions, les panthères et autres animaux rares », tout cela témoigne de son pouvoir à « homogénéiser » les espaces nomades et à les « dompter ».

Mais, malgré son pouvoir, Pharaon est aussi un homme mal dans sa peau. Comme c'est le cas de Cléopâtre, le roi égyptien est en proie à l'ennui. Conscient de son statut d'être exceptionnel, Pharaon est victime de deux formes de solitude : l'isolement moral né du sentiment de surhumanité et la solitude du cœur causé par le mal d'amour. Aussi, à certains égards, le personnage du pharaon se rapproche-t-il de Fortunio puisque tous les deux souffrent d'un état d'apathie et d'indifférence, tous les deux attendent que l'amour leur permette d'accéder à l'absolu. Pierre Laubriet parle à ce propos d'« anachronisme psychologique » et compare le pharaon de Gautier à « un stratège amoureux » aux manières bourgeoises :

> « (…) de stratège guerrier, il se transforme en stratège amoureux, et comme un gant jaune romantique, il entreprend un siège en règle de celle qu'il aime, et lui propose, comme un bon bourgeois, quand elle a consenti à l'aimer le mariage. »[266]

La ressemblance est plus frappante entre le portrait de Pharaon et celui du sultan Abdul Mejid dans *Constantinople.* Dans son récit *Constantinople,* Gautier décrit, ainsi, le Sultan :

[266] - Pierre Laubriet, Notice du *Roman de la momie*, op. cit., p. 1342.

> « Sa figure immobile m'a paru profondément empreinte des satiétés suprêmes du pouvoir : un ennui fixe et intense toujours égal à lui-même (…) Quant aux yeux, je ne puis les comparer qu'à des soleils noirs arrêtés dans un ciel de diamant ; aucun objet ne semblait s'y réfléchir (…) Cette physionomie n'était du reste, ni sombre, ni terrible, ni cruelle, elle était extra-humaine (…) On sentait que ce jeune homme, assis comme un dieu sur un trône d'or, n'avait plus rien à désirer au monde. »[267]

Dans *Le Roman de la momie,* Gautier voit de la même façon le Pharaon : même expression du visage, même regard impassible, même grandeur désespérante et même emploi imagé :

> « Sa figure lisse, imberbe, aux grands traits purs, qu'il ne semblait au pouvoir d'aucune émotion humaine de déranger et que le sang de la vie vulgaire ne colorait pas (…) On eût dit que ses yeux fixes ne regardaient que l'éternité et l'infini ; les objets environnants ne paraissaient pas s'y réfléchir. Les satiétés de la jouissance, le blasement des volontés satisfaites aussitôt qu'exprimées, l'isolement du demi-dieu qui n'a pas de semblables parmi les mortels, le dégoût des adorations et comme l'ennui du triomphe, avaient figé à jamais cette physionomie, implacablement douce et d'une sérénité granitique. »[268]

Du haut de leur position sociale, Pharaon et sultan Abdel-Mejid incarnent le type de l'homme supérieur. Les deux hommes apparaissent comme des figures surhumaines et c'est ce statut d'être inaccessible qui les condamne à la solitude. Les deux semblent, donc, accablés par le pouvoir et par la gloire.

Cet état d'insatisfaction et d'inquiétude modifie la perception de l'espace et se projette sur le cadre architectural ; le strié devient alors lisse pour paraphraser Bertrand Westphal[269] et le regard rêveur de Pharaon transforme le palais en un lieu fantastique. Dans le chapitre X du *Roman de la momie,* nous pouvons lire :

> Il errait donc par les vastes cours, suivant les dromos de colonnes géantes, passant sous les pylônes démesurés, entre les obélisques élancés d'un seul jet et les colosses qui le regardaient de leurs grands yeux effarés ; il parcourut la salle hypostyle et se perdait à travers la forêt granitique de ses cent soixante-deux colonnes hautes et fortes comme des tours ; les figures de dieux, de rois et d'êtres symboliques peintes sur les murailles semblaient fixer sur lui l'œil inscrit de face en lignes noires sur leur masque de profil, les uræus se tordre et gonfler leur gorge, les divinités ibiocéphales allonger leur col, les globes dégager des corniches leurs ailes de pierre et les faire palpiter. Une vie étrange et fantastique animait ces représentations bizarres, peuplant d'apparences vivantes la solitude de la salle énorme, grande à elle seule comme un palais tout entier. »[270]

---

[267] - Th. Gautier, *Constantinople*, op. cit., pp. 249-250.
[268] - Th. Gautier, *Le Roman de la momie*, chap. III, op. cit., pp. 131-132.
[269] - Bertrand Westphal, s'appuyant sur la réflexion de Deleuze et Guattari quant à la promenade de Miller à Clichy ou à Brooklyn, écrit dans *La géocritique :* « Le strié peut devenir lisse, de même que le lisse est exposé au striage. Comme chez Lefebvre, on parvient ici à la conclusion que l'espace est essentiellement hétérogène mais qu'il est livré à l'homogénéisation. » Op. cit., p. 70.
[270] - Ibid., chap. X, p. 586.

Au-delà d'une reconstitution archéologique précise, le développement descriptif assure le glissement d'un cadre réel à une architecture chimérique habitée par les fantasmes et les visions d'un pharaon ennuyé et tourmenté. D'ailleurs, un travail sur les figures d'analogie laisse apparaître le rôle de l'écriture dans la construction d'un monde imaginaire, éloigné de la réalité égyptienne.

Tout d'abord, la description confond les règnes et mêle le minéral et le végétal en effectuant le rapprochement entre l'architectural et le naturel et en assimilant l'expansion à foison des colonnes à « une forêt granitique ». Ensuite, elle anime le cadre statique et figé. Comme dans *Omphale* ou *La Cafetière*, le cadre spatial devient le lieu d'une aventure fantastique où les peintures se détachent du mur pour vivre d'une autre vie. L'emploi fréquent des verbes d'action dans le passage cité ci-dessus témoigne de cette métamorphose : errer, suivre, passer, parcourir, fixer, se tordre, allonger, gonfler, palpiter,…autant de verbes se rattachant à des peintures murales et à des figures représentées confèrent à ces architectures un caractère étrange.

En outre, l'emploi, à deux reprises, de la comparaison met l'accent sur le gigantisme de l'architecture : « ses cent soixante-deux colonnes hautes et fortes comme des tours » ; « la salle énorme, grande à elle seule comme un palais tout entier. » L'énormité de la construction accentue le sentiment de perdition éprouvé par le personnage.

Ainsi, rongé par le sentiment d'insatisfaction, le Pharaon, au pouvoir divin et inaccessible, apparaît comme un être fragile, lancé dans une aventure angoissante, errant dans les dédales de son palais, devenu désormais une architecture hostile et menaçante.

Quant à Tahoser, elle fuit cette architecture froide et pesante pour trouver refuge dans la demeure légère et accueillante de Poëri. En fait, à l'autre bout de la ville, une autre image de l'Egypte est décrite, donnant à voir des formes plus discrètes et des constructions plus modestes. C'est dans cette partie de la ville que se situe la villa de Poëri :

> « Ce pavillon ne ressemblait en aucune manière aux autres maison de Thèbes : l'architecte qui l'avait bâti n'avait pas cherché la forte assiette, les grandes lignes monumentales, les riches matériaux des constructions urbaines, mais bien une élégance légère, une simplicité fraîche, une grâce champêtre en harmonie avec la verdure et le repos de la campagne.
>
> Les assises inférieures, que le Nil pouvait atteindre dans ses hautes crues, étaient en grès, et le reste en bois de sycomore. De longues colonnes évidées, d'une extrême sveltesse, pareilles aux hampes qui portent des étendards devant les palais du roi, partaient du sol et filaient d'un seul jet jusqu'à la corniche à palmettes, évasant sous un petit cube leurs chapiteaux en calice de lotus.
>
> (…) Toute cette construction était peinte en couleurs tendres et riantes ; les lotus des chapiteaux s'échappaient alternativement bleus et roses de leurs capsules vertes ; les palmettes des corniches colorées d'un vernis d'or s'inscrivaient sur un fond d'azur ; les parois blanches des façades faisaient valoir les encadrements peints des fenêtres, et des filets de rouge et de vert prasin dessinaient des panneaux ou simulaient des joints de pierre »[271]

Cette architecture à l'aspect agréable et avenant s'oppose, en tous points, à l'architecture du palais de Pharaon. La première opposition réside dans le choix des matériaux utilisés : pierre, marbre et granit sont employés dans la construction du palais royal, lui donnant un air froid et reflétant un souci de pérennité, alors que la maison de Poëri est construite en bois et en grès, certes matériaux périssables et incapables de résister au temps, mais qui créent une impression d' « élégance légère ». La seconde opposition réside dans la configuration architecturale. La proximité du naturel et de l'architectural et la richesse de la gamme chromatique rompent avec l'aspect massif et opulent du palais de Pharaon et font de ce pavillon un lieu de quiétude et de sérénité. De même, la sveltesse des motifs décoratifs, la présence des lignes courbes et des formes fines et élancées apportent à cette construction une note humaine et une « sensibilité frémissante »[272] pour reprendre la formule de Chaouachi.

D'ailleurs, contrairement à la description statique qui caractérise le palais de Pharaon et qui laisse dégager une impression de mort et d'immobilité, les verbes d'action - tels que porter, filer, partir, s'échapper- auxquels recourt la description de la maison de Poëri anime le cadre architectural pour en faire un lieu de vie et de jovialité. Ce contraste entre deux architectures, fournit la matière première au programme narratif puisque la tension narrative réside dans l'hésitation entre les deux mondes : Tahoser, fuyant le monde peu humain de Pharaon, cherche à trouver chez Poëri l'amour et la tendresse dont elle est privée. Mais l'intervention de la vieille Thamar contrecarre le projet de Tahoser et l'oblige à revenir au palais.

---

[271] - Ibid., pp. 556-557.
[272] - S. Chaouachi, *Les Sensations orientales et le merveilleux…* op. cit., p. 400.

Ainsi, sans négliger l'apport de l'histoire ou de l'archéologie, Gautier invente une histoire d'amour à travers laquelle il oppose le paganisme déclinant de Pharaon à la spiritualité de Poëri, fervent adepte de la religion monothéiste de Moïse.

Le dernier exemple qui conforte la thèse de subjectivité de Gautier reste la scène finale de Pharaon, défiant Moïse et son Dieu. En effet, cherchant à entretenir l'image d'un être hors du commun, Gautier se plaît à « une amplification épique de la scène biblique »[273] pour reprendre les mots de Laubriet. Plutôt que de mettre en valeur la figure de Moïse, comme c'est le cas du texte religieux qui célèbre l'avènement de cette religion monothéiste, Gautier, nostalgique du paganisme, prend parti en faveur du polythéisme égyptien et porte toute son attention à Pharaon. Il le présente dans la posture d'un héros tragique qui affronte dignement et fièrement sa destinée :

> « Seul, Pharaon, debout dans la conque de son char surnageant, lançait, ivre d'orgueil et de fureur, les dernières flèches de son carquois aux Hébreux arrivant sur l'autre rive ; les flèches épuisées, il prit sa javeline, et déjà plus qu'à moitié englouti, n'ayant plus que le bras hors de l'eau, il la darda, trait impuissant, contre le Dieu inconnu qu'il bravait encore du fond de l'abîme. »[274]

La destruction de Pharaon et de son armée prend, dans ce cas, une dimension tout à fait théâtrale. L'orgueil de Pharaon, luttant jusqu'à la fin, contre ce Dieu inconnu semble être le symbole de l'être qui refuse de se plier devant les forces occultes.

A l'instar des récits antérieurs inspirés par l'Egypte ancienne, *le Roman de la momie* met le lecteur en présence d'un Gautier reconstructeur. Faisant appel à ce qu'il nomme lui-même la « rétrospection évocatrice », le romancier s'affranchit, ne serait-ce que temporairement, des limites spatiales et temporelles et cherche, tant avec les documents qu'avec l'imagination, à restituer les réalisations gigantesques de la civilisation pharaonique. Mais la part qu'occupent les développements descriptifs est telle que plusieurs critiques ont réduit l'intérêt de ce récit à sa valeur archéologique. En étudiant de plus près *le Roman de la momie*, nous avons pu constater qu'une telle lecture demeure restrictive, car, en dépit des précisions archéologiques apportées par les passages descriptifs, notamment les descriptions architecturales, et en dépit de l'apparente objectivité qui accompagne l'entreprise de reconstitution, le récit offre surtout au lecteur l'opportunité d'explorer, de nouveau, l'univers intime de Gautier.

---

[273] - Voir note 14 du chap. XVIII, p. 1405.
[274] - Th. Gautier, *Le Roman de la momie*, op. cit., p.633

La rencontre avec l'Egypte est, en définitive, un moyen grâce auquel Gautier effectue « un exorcisme de ses fantasmes »[275] pour reprendre une expression de Pierre Laubriet. En quête d'un monde qui associe amour et beauté, grandeur et spiritualité, Gautier met tout en œuvre pour y parvenir. Archéologie, peinture, littérature ; tout contribue à l'élaboration de son projet.

Conclusion

Fantaisie pompéienne ou récits d'inspiration égyptienne, le traitement littéraire des données archéologiques et historiques reste déterminé par le programme narratif. Il est vrai que, fasciné par le spectacle des ruines, Gautier fait figure d'archéologue qui parvient, grâce à un tour de force, à ramener sur la scène du présent des civilisations enfouies et à ressusciter, au moyen de l'écriture, des architectures démolies. Il est également vrai que le sens du détail et de la précision pousse Gautier à multiplier les lectures afin de donner une assise archéologique à ses récits et de réussir son entreprise de reconstruction. L'antiquité retrouvée aussi bien dans *Arria Marcella* que dans *Le Roman de la momie* met en place des architectures que les études archéologiques semblent cautionner. Il n'en reste pas moins vrai que la représentation de l'espace dans l'œuvre de Gautier échappe à toute vision normative et canonisée. Le même espace peut être tour à tour lisse et strié. Transfigurées par l'imagination de l'écrivain, les formes du passé ressuscitées ne respectent que peu la donne archéologique et historique et sont plutôt exploitées à des fins littéraires et esthétiques. L'expérience de Gautier reste profondément marquée par son intuition picturale et par ses hantises personnelles. La touche romanesque embellit la cité embaumée, magnifie les bains de Cléopâtre et atténue, grâce au nomadisme amoureux, le caractère massif et imposant du palais de Pharaon.

La reconstitution archéologique s'accompagne de la confrontation de deux architectures, et par ce fait, de deux philosophies. Dans le récit qui remonte à l'antiquité gréco-romaine, le texte gautiéresque met en opposition l'éthique païenne fondée sur le plaisir et l'épanouissement des sens et le christianisme, religion prêchant l'abstinence et le renoncement.

---

[275] - Dans sa Notice du *Roman de la momie,* Laubriet fait le rapprochement entre Gautier et des auteurs comme Flaubert, Leconte de Lisle et Louis Bouilhet ; il explique le désir de chacun de retrouver dans les temps anciens la possibilité de réaliser leurs rêves. Voir Notice, p.1348.

L'apparition de la figure paternelle dans *Arria Marcella* contrarie les amours rétrospectives de la fille et introduit le paradigme de la prohibition. En revanche, en mettant Pharaon face à Moïse, *Le Roman de la momie* oppose deux hommes, deux architectures et deux religions. A la grandeur et au luxe insolent du palais de Pharaon s'opposent la modestie et la simplicité de la villa de Poëri. Au polythéisme égyptien s'oppose le monothéisme hébreu. Toutefois, le roi égyptien, incarnant l'orgueil humain, refuse de s'humilier devant Mosché malgré les preuves qu'apporte le prophète hébreu de la puissance de Dieu, et préfère être englouti par la mer.

Au-delà de toute lecture moralisante, le sens des récits de Gautier est à chercher dans l'alliance de l'éthique et de l'esthétique. Vouant un véritable culte au Beau, cherchant à célébrer les grandeurs des civilisations antiques, Gautier exploite le thème de l'évocation rétrospective pour mettre en exécution son projet de reconstitution. Force est de constater que la re-construction lance un processus de création langagière et que l'écriture gautiéresque débouche sur la ré-invention d'un espace où se mêlent histoire, archéologie et fantasmagorie. S. Chaouachi parle à ce propos du « merveilleux lié à une cité »[276]et fait la distinction entre « le merveilleux païen » dans *Arria Marcella*, « le merveilleux biblique » du *Roman de la momie* et « l'émerveillement par les mots » qui fait, en fin de compte, l'originalité de l'expérience de Gautier.

Dans le chapitre suivant, nous essayerons de mieux explorer le territoire de la merveille chez Gautier et de voir comment émerge le fantastique dans les récits de Gautier, de quelle manière merveilleux et fantastique marquent l'imaginaire de Gautier et quelles significations ils prennent.

[276] - S. Chaouachi, *Les sensations orientales…*, op. cit., chap II de la deuxième partie : « Fantastique et merveilleux », pp.375- 420.

Chapitre 3
L’architecture fantastique

Introduction

> « L'œil visionnaire du poète sait dégager le fantôme de l'objet et mêler le chimérique au réel dans une proportion qui est la poésie même. »[277]

Qualifier une architecture d'ancienne ou de moderne, de gothique ou de rococo, la rattacher à un style baroque ou roman, tout cela n'étonne personne puisque l'identification de chaque style repose sur un ensemble de signes caractéristiques : l'arc brisé ou l'arc-boutant, la voûte d'ogives, l'importance du vitrail, les percements réduisant les murs au profit des ouvertures et introduisant un rapport particulier entre le plein et le vide, tous ces procédés permettent, par exemple, la reconnaissance de la construction gothique ; tandis que la sévérité et la sobriété du style, la prédominance des lignes droites, l'expansion verticale des constructions aux dépens de l'horizontalité caractérisent les architectures modernes. Mais qualifier une architecture de fantastique suscite plusieurs questions.

Quel rapport peut-on établir entre architecture et fantastique ? Comment émerge le fantastique à travers la représentation architecturale ? Et quels sont les vecteurs qui véhiculent le fantastique, le développent et en tracent les contours ?

De multiples réflexions hésitent à déterminer les critères spécifiques de ce qu'on appelle « la littérature fantastique ». Si l'on remonte à l'étymologie du mot « fantastique », on peut constater que les origines grecque et latine du mot le rattachent à l'imagination et à la disposition de l'esprit de créer à partir de rien. En grec, « *phantastikos* » se définit comme « la faculté de créer des images vaines », alors qu'en latin, précise Joël Malrieu, « “ *fantasticus* ” (est) attesté au sens de “ irréel, imaginaire ” ».[278]

---

[277] - Th. Gautier, cité par Michel Crouzet dans son Introduction de *L'œuvre fantastique de Théophile Gautier,* tome1, op cit, p. XII.

[278]- Joël Malrieu, *Le fantastique*, éditions Hachette, Paris, 1992, p. 13. Malrieu s'intéresse à l'évolution du sens du mot « fantastique » ; nous pouvons lire dans ce livre : « Pourquoi ce mot ? L'étymologie nous apprend qu'il est issu du latin *fantasticus*, attesté au sens de irréel, imaginaire, principalement en latin tardif chez les Pères de l'Eglise. Au Moyen Âge, le mot est largement concurrencé par d'autres de sens voisin (fantasial, fantasieus, fantasique) et voit son sens réduit à celui de « insensé, possédé. » Au XVIIe siècle, sans concurrent important, cette fois, il se dilue encore sémantiquement, et peut indifféremment revêtir des connotations péjoratives ou non. »

Le devenir du mot gardera toujours le rapport entre fantastique et imaginaire quoique les définitions soient divergentes. Au XIXe siècle, c'est Charles Nodier qui tentera d'ériger une théorie du genre fantastique en écrivant *Du Fantastique en littérature*. Partant de l'Antiquité pour arriver jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, Nodier rattache le fantastique aux temps de crise et aux époques de décadence et y voit l'expression d'une désillusion, d'un désenchantement. Un siècle plus tard, critiques et théoriciens continuent à lire le fantastique comme la révélation d'un état paroxystique, d'une certaine tension.

Se présentant, selon R. Caillois, comme « un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable »[279] de l'étrange dans le monde réel, défini par Crouzet comme « une rupture, une agression, une menace contre la stabilité des lois immuables »,[280] vu par Pierre Georges Castex comme « une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle »,[281] le fantastique se caractérise par le brouillage des repères, l'incursion de l'inexplicable dans quotidien et la mise en place d'une causalité particulière qui rompt avec la logique rationnelle.

Dans son *Introduction à la littérature fantastique,* Todorov introduit la notion d'incertitude. Le fantastique est lié, selon lui, à un temps d'hésitation : hésitation du narrateur, et avec lui celle du lecteur à donner une explication aux événements; mais aussi hésitation du texte, de par son organisation et son architecture textuelle. Des études plus récentes comme celle de Jean Bellemin-Noël « *Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques* »[282]ou encore celle de Maurice Lévy, « *Le fantastique, théorie et thématique* »[283] mettent l'accent sur le travail d'écriture et se penchent davantage sur l'étude du discours. La « fantasticité » n'est plus à chercher du côté de l'histoire mais du côté de l'écriture. Elle est dans cette fissure qui parcourt le texte.

---

[279] - R. Caillois distingue le merveilleux « qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence » du fantastique qui ébranle l'ordre et la solidité du monde réel. Voir le développement de M. Crouzet in Introduction à *L'œuvre fantastique de Théophile Gautier,* op. cit., p.IX.

[280] - Michel Crouzet, Introduction à *L'œuvre fantastique de Théophile Gautier,* op. cit., p. X

[281] - Pierre Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant,* cité par Louis Vax in *L'art et la littérature fantastiques,* PUF, Paris, 1974, p. 11.

[282] - Jean Bellemin-Noël, " *Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques"* in *Littératures* n° 2, mars 1971, cité par Chérif Seck, "Problématique du fantastique" , Chroniques italiennes. Univ-Paris 3. p. 4.

[283] - Maurice Lévy, "Le fantastique théorie et thématique" in *RAMAN*, n°6, 1973, cité par Chérif Seck, op. cit., p. 5.

Pour lier en gerbe ces réflexions, nous pouvons dire que malgré la résistance du mot « fantastique » et malgré la difficulté de lui donner une définition canonique, l'expérience fantastique reste liée à une perception *subjective* de l'espace réel. Il revient au lecteur de donner corps à ce fantastique et de le ressortir en tenant compte aussi bien du fond que de la forme d'un texte.

Dans le cas de Gautier, le fantastique est la pierre de touche de son œuvre narrative. Que ce soit de sa jeunesse ou pendant sa vieillesse, le fantastique a été, pour lui, à l'origine comme au terme d'une réflexion esthétique et d'une aventure ontologique. Dans son « Introduction » de *L'œuvre fantastique de Théophile Gautier,* Michel Crouzet reconnaît que l'écriture fantastique de Gautier permet au lecteur de déterminer « ce qu'il faudrait nommer le fantastique d'auteur. »[284] Crouzet écrit en ce sens :

> « Son œuvre fantastique est non seulement une expression personnelle, mais c'est une expression de lui-même : la plus intime peut-être. Il s'y met en scène, il s'y confesse : il y fait son portrait, par fragment, tantôt au physique, tantôt au moral, il est toujours un peu son héros, son narrateur, et produit comme terme de cette autobiographie déguisée un portrait en pied de lui-même, une définition de lui-même comme écrivain, comme voyageur, comme *barbare,* comme rêveur et même comme railleur, dans Guy de Malivert. »[285]

L'étude de l'œuvre fantastique est, pour lui, l'occasion de dégager la consubstantialité de l'auteur et de l'œuvre et de saisir la part d'individualité dans l'expérience de cet écrivain fantastique.

Tirant profit de ses études si riches et diversifiées, nous étudierons comment surgit le fantastique au moyen de la représentation architecturale, de quelle manière la description d'une architecture intervient afin de lancer, de justifier ou de freiner l'aventure fantastique et dans quelle mesure le langage contribue à la mise en place d'une architecture fantastique. Tout en tenant compte de l'importance du fantastique dans des récits déjà étudiés comme *La cafetière, Omphale, La morte amoureuse, Le pied de momie,* ou encore *Arria Marcella,* nous nous intéresserons davantage aux récits où la vision fantastique se double d'une expérience hallucinatoire due à une ivresse haschischine, à un rêve cauchemardesque ou à une crise de folie délirante. Nous centrerons notre analyse sur les textes suivants: *Le club des hachichins, La pipe d'opium et Onuphrius.*

---

[284] - Michel Crouzet, Introduction à *L'œuvre fantastique de Théophile Gautier,* op. cit., p. XIV.
[285] - Ibid., p. XVII.

A ces récits de jeunesse, nous opposons, dans le second volet de ce chapitre, deux textes qui se rattachent à la maturité de Gautier et qui terminent son œuvre fantastique. Il s'agit de *Spirite*, considéré souvent comme « le testament spirituel et esthétique de Gautier »,[286] et de *Mademoiselle Dafné*, dernier avatar du mythe piranésien, récit longtemps victime d'un « évident déni de lecture ».[287] La symétrie entre les deux textes, le contraste qui en ressort tant dans la relation entre les personnages que dans la représentation de l'architecture, l'opposition entre l'aspiration vers l'idéal de Malivert et l'engouffrement de Lothario, tous ces éléments nous invitent à interroger ces deux nouvelles afin d'en saisir le sens profond.

1- L'hallucination architecturale dans *La pipe d'opium, Le club des hachichins*

Comme l'indique le titre de chacun de ces récits, c'est sous l'effet de la drogue et du haschisch que surgit le fantastique. Les deux récits débutent dans un cadre familier. Dans *La pipe d'opium*, l'aventure commence chez Alphonse Karr, l'ami de Gautier. L'emploi de la première personne nous met en présence d'un narrateur personnage et n'exclut pas une certaine dimension autobiographique. Après avoir pris de la drogue, le narrateur quitte la maison de Karr. Mais, de retour chez lui, il se voit, de nouveau, chez son ami, confortablement installé dans un divan douillet, « pelotonné dans un tas de coussins ».[288]

Aux effets euphoriques de la drogue s'ajoutent les visions du rêve. Cette double expérience provoque chez le narrateur-personnage un état de « mollesse pleine de béatitude »[289]et donne lieu à des visions fantastiques. Dans *Le Club des hachichins*, l'action démarre à l'hôtel Pimodan, lieu où Gautier, Baudelaire, Pradier et bien d'autres s'y rendaient pour assister aux réunions du « club des Haschischins » et se livrer à l'expérience du haschisch.[290]

---

[286] - Ibid., p.VII

[287]- Marie-Claude Schapira, « L'imaginaire des profondeurs dans *Mademoiselle Dafné* » in *BSTG* n°10, 1998, *L'imaginaire de Théophile Gautier*, p. 46.

[288] - Théophile Gautier, *La pipe d'opium*, in *Romans, contes et nouvelles*, op. cit., p. 732.

[289] - Ibid., p. 732.

[290]- Dans la notice du *Club des hachichins*, Peter Whyte affirme "l'authenticité de la matière première » de ce récit. Il écrit à ce propos : « En 1845, il (Gautier) avait participé aux réunions du « club des Haschischins » organisées par le peintre Boissard de Boisdenier à l'hôtel Pimodan. Boissard l'invita à y

Caractéristiques de cet hôtel parisien : emplacement dans un quartier éloigné qui en fait une véritable thébaïde, une « espèce d'oasis de solitude au milieu de Paris, que le fleuve, en l'entourant de ses deux bras, semble défendre de l'empiètement de la civilisation »,[291] caractère ancien de cette architecture qui rompt avec les constructions modernes du nouveau Paris. D'ailleurs, dans ce chapitre placé sous l'adresse « l'hôtel Pimodan », l'adjectif « ancien » est employé à deux reprises (ancien hôtel, bâtiments d'architecture ancienne) ; alors que l'adjectif « vieux » revient quatre fois (vieil édifice, vieil architecte, vieux pêne rouillé, vieille portière).

Dans *La pipe d'opium*, le lieu où se déroule l'action est un cadre architectural bien connu de Gautier puisqu'il a eu l'occasion de s'y rendre. Il s'agit de l'appartement de son ami Alphonse Karr. Dans un récit comme dans l'autre, le cadre architectural se présente comme un espace structuré et bien délimité, un espace obéissant à une construction logique et à une configuration géométrique.

Toutefois, l'expérience commune à l'opiomane et au haschischin occasionne une perception qui métamorphose ce cadre et bouleverse l'univers physique et psychologique du sujet. Cette expérience jette le hachichin dans le tourbillon des sens et génère des visions fantastiques qui donnent lieu à une véritable hallucination architecturale. D'ailleurs, cet état hallucinatoire est reconnu par le narrateur lui-même qui avoue « L'hallucination, cet hôte étrange, s'était installée chez moi » ; [292] il ajoute : « la réalité ne servait que de point de départ aux magnificences de l'hallucination ». [293] De même, le mot « fantastique » est employé plus d'une fois : il est, tantôt, rattaché à un objet architectural, -« j'avais de la peine à croire les plafonds aussi fantastiques que cela »-,[294] tantôt à un élément du décor que le haschischin en délire invente, -« je cherchais à me cacher derrière des roseaux fantastiques, pour éviter le monstre à pieds de bouc ».[295]

---

prendre du haschisch le 3 novembre […] et de nouveau le 22 décembre […]. Selon toute probabilité, la *fantasia* décrite dans *Le Club des hachichins* prend comme point de départ la séance du 22 décembre à laquelle assista aussi Balzac » voir Notice de ce récit in *Romans, contes et nouvelles,* op. cit., p. 1523.

[291] - Th. Gautier, *Le Club des hachichins,* op. cit., p. 1005.

[292] - Ibid., p. 1010.

[293] - Ibid., p. 1011.

[294] - Th. Gautier, *La pipe d'opium,* op. cit., p. 733.

[295] - Th. Gautier, *Le Club des hachichins*, op. cit., p. 1017.

Le surgissement du fantastique bascule les certitudes du sujet dans un monde ordinaire et participe d'une composition autre de l'espace, du mouvement et de la perception. L'hallucination architecturale est marquée par le bouleversement des lois, l'agrandissement des visions et la mise en place d'une réalité autre. Optant pour une approche interdisciplinaire de l'espace-temps, Bertrand Westphal explique cette « mise à mal » de « l'homogénéité euclidienne » en termes de transgression :

> « La transgression intervient dès lors que se dessine une alternative à la ligne droite du temps, aux figures trop géométriques de l'espace policé. Elle est dans le *sidestep* qui laisse percevoir les incalculables de l'espace-temps. Le code fait de l'espace temps un bloc unique et voué à le demeurer. Or la transgression impose l'hétérogène, donc de la polychronie (la conjugaison des temporalités différentes) et la polytopie (la composition des spatialités différentes). »[296]

Pour Crouzet, l'expérience hallucinatoire entraîne « une dissolution radicale des catégories objectives, l'instauration d'un univers mouvant et fluide, en constante métamorphose».[297] Tout d'abord, la vision fantastique se caractérise par l'animation de l'inanimé puisque les objets échappent à leur état d'immobilité et prennent vie : les plafonds, personnifiés, changent de physionomie, de proportion et de couleur; ils se chargent même d'une dimension psychologique. Dans *La pipe d'opium*, Gautier fait dire à Karr :

> « - Le plafond s'ennuyait apparemment d'être noir, il s'est mis en bleu ; après les femmes, je ne connais rien de plus capricieux que les plafonds ; c'est une fantaisie de plafond, voilà tout, rien n'est plus ordinaire. »[298]

Dans *Le Club des hachichins*, le regard du « mangeur de haschisch » perçoit la même « vapeur bleuâtre » mais anime, de surcroît, les peintures ornant le plafond. Celles-ci se détachent du mur : « Peu à peu, le salon s'était rempli de figures extraordinaires, comme on n'en trouve que dans les eaux- fortes de Callot et dans les aquatintes de Goya. »[299] Les représentations picturales s'animent et deviennent des créatures fantasques qui peuplent l'espace. La référence artistique aux œuvres goyesques ou à celles de Callot constitue un des ingrédients de l'alchimie fantastique.

---

[296] - Bertrand Westphal, *La géocritique, réel, fiction, espace*, op. cit., p. 75.
[297] - Michel Crouzet, *Introduction de l'œuvre fantastique de Théophile Gautier*, op. cit., p. LXIV.
[298] - Th. Gautier, *La pipe d'opium*, op. cit., p. 733.
[299] - Th. Gautier, *Le Club des hachichins*, op. cit., p. 1012.

De même, la vision hallucinatoire s'accompagne de ce que Rimbaud appellera, quelques années plus tard, « le dérèglement des sens » ; elle trouble la logique « ordinaire », sature la réalité de détails et entraîne un ensemble de métamorphoses, non seulement des formes et des contours mais également des substances et des identités. La matière perd de sa consistance ; elle passe de l'opacité à la transparence, de la solidité à la fluidité. La maison d'Alphonse Karr devient « transparente » ;[300] quant à l'hôtel Pimodan, il est complètement transformé par le souffle fantastique :

> « (…) les marches étaient molles et s'enfonçaient sous moi, ainsi que les échelles mystérieuses dans les épreuves de franc-maçonnerie. Les pierres gluantes et flasques s'affaissaient comme des ventres de crapauds ; de nouveaux paliers, de nouveaux degrés, se présentaient à mes pas résignés, ceux que j'avais franchi se replaçaient d'eux-mêmes devant moi. »[301]

Ce changement de substance et d'identité ne touche pas uniquement le cadre architectural, il atteint aussi l'homme. L'hallucination haschischine fait perdre au narrateur ses propriétés humaines et son pouvoir de mobilité et lui fait vivre le processus de pétrification :

> « (…) je sentais mes extrémités se pétrifier et le marbre m'envelopper jusqu'aux hanches comme la Daphné des Tuileries (…) j'étais statue jusqu'à mi corps, ainsi que ces princes enchantés des *Mille et Une Nuits*. Mes talons durcis résonnaient formidablement sur le plancher, j'aurais pu jouer le Commandeur dans *Don Juan* »[302]

Rêve de pierre ou vision cauchemardesque ? difficile de trancher puisque la pétrification semble rapprocher le narrateur d'un certain idéal artistique. Il se réfère tantôt à la sculpture en se comparant à la « Daphné des Tuileries », tantôt à la littérature pour se mettre dans la peau d'un prince des *Mille et Une Nuits* ou d'un personnage donjuanesque.

Sans nous attarder sur le sens d'une telle hésitation, idée qui sera développée ultérieurement, nous pouvons, cependant, affirmer que l'hallucination transgresse l'ordre de la réalité, modifie le rapport que l'homme entretient avec son cadre de vie, notamment avec le cadre architectural. En effet, si habituellement, l'habiter est proportionnel à celui qui l'habite, avec l'hallucination haschischine, la proportion est détruite :

---

[300] - Dans ce passage de *La pipe d'opium*, Gautier écrit : « (…) je reconnus bientôt que c'étaient les poutres des étages supérieurs de la maison devenue transparente » op. cit., p. 733.
[301] - Th. Gautier, *Le Club des hachichins*, op. cit., p. 1020.
[302] - Ibid., p. 1019.

> « O Karr ! concevez-vous qu'Esquiros, qui n'étaient pas là tout à l'heure, soit entré sans qu'on ait ouvert la porte ?
> - Rien n'est plus simple, répondit Karr. L'on entre par les portes fermées, c'est l'usage ; il n'y a que les gens mal élevés qui passent par les portes ouvertes. Vous savez bien qu'on dit comme injure : grand enfonceur de portes ouvertes. » [303]

Outre la transgression des lois, qui, dans le réel, paraissent immuables, la vision fantastique se joue des proportions et s'accompagne souvent d'un changement des dimensions.

Pour Bachelard, ce jeu des proportions qui se concrétise par les images de miniature et d'immensité est en rapport avec la vie onirique du rêveur. Le minuscule et l'immense sont le fruit du travail de l'imagination et, au-delà de l'opposition dans la dimension, la miniature, précise Bachelard, est « un des gîtes de la grandeur ».[304] Partant de quelques exemples de miniature littéraire, l'auteur de « La *Poétique de l'espace* » charge les images du minuscule et les petits espaces d'une valeur positive : le pépin de la pomme décrit dans un texte de Cyrano de Bergerac serait producteur de chaleur conservatrice alors que le Petit Poucet commandant le cheval est le symbole de la force primitive. Le minuscule est considéré comme une porte étroite qui « ouvre un monde. Le détail d'une chose, explique Bachelard, peut être le signe d'un monde nouveau, d'un monde qui, comme tous les mondes, contient les attributs de grandeurs ».[305]

D'ailleurs, c'est dans cette même voie que Bachelard inscrit les images d'immensité. Le grand, le vaste, l'infini, ne sont pas, dans la perspective phénoménologique, en rapport avec le monde extérieur, ils sont plutôt les produits de l'être intime ou pour dire en termes bachelardiens de « la conscience imaginante » :

> « L'immensité est en nous, [écrit Bachelard]. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est des caractères dynamiques de la rêverie tranquille. »[306]

Dans le cas de Gautier, l'aventure fantastique vécue dans *La pipe d'opium* par le sujet gautiéresque l'introduit dans un espace architectural au caractère singulier et aux proportions minuscules :

---

[303] - Th. Gautier, *La pipe d'opium*, op. cit., p. 733.
[304] - Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Quadrige, PUF, Paris, 1957, p. 144.
[305] - Ibid., p. 144.
[306] - Ibid., p. 169.

> « (…) nous arrivâmes à une ville, à moi inconnue, dont les maisons d'une architecture singulière, vaguement entrevue dans les ténèbres, me parurent d'une petitesse à ne pouvoir être habitées ».[307]

En revanche, *dans Le Club des hachichins*, l'extase haschischine entraîne le narrateur dans une rêverie de l'immensité si bien que tout prend des proportions démesurées : le salon de l'hôtel Pimodan est « une énorme pièce », tandis que l'escalier avait « des proportions cyclopéennes et gigantesques ».[308] Le dérèglement des sens causé par l'expérience du haschisch modifie la perception de l'espace réel. A l'agrandissement des visions s'ajoute l'embellissement du réel puisque « tout était plus grand, plus riche, plus splendide. »[309]

Mais l'expérience fantastique ne se réduit pas à une aventure spatiale ; elle est aussi une aventure temporelle. Le fantastique ouvre une brèche dans le temps et introduit une temporalité autre. L'heure et le temps se plient aux exigences de la vision fantastique. Contrairement à *Arria Marcella* et au *Pied de momie* où le fantastique, lié au temps, se révèle à travers le voyage rétrospectif et la résurrection d'anciennes civilisations enfouies dans un passé lointain, ce sont les caprices du hachichin qui sont à l'origine du bouleversement des dimensions temporelles. Le temps s'allonge indéfiniment :

> « Je me levai avec beaucoup de peine et me dirigeai vers la porte du salon, que je n'atteignis qu'au bout d'un temps considérable […] A mon calcul, je mis dix ans à faire ce trajet. »[310]

Pour commenter la durée de la descente de l'escalier, le narrateur avoue : « Ce manège dura mille ans, à mon compte ».[311]Une telle perception offre à l'homme l'opportunité d'échapper, ne serait-ce que provisoirement, à sa condition humaine. Dans *Onuphrius*, également, le dérèglement temporel donne le coup d'envoi à l'aventure fantastique et constitue le signe avant-coureur de la folie délirante dans laquelle sombrera le personnage de ce récit éponyme. En fait, l'heure n'est plus la même pour les personnages du récit : alors que les aiguilles de la montre marquent onze heures et demie pour Jacintha, il n'était que dix heures pour Onuphrius, cet « admirateur d'Hoffmann » qui se croit victime de quelque mauvais tour :

---

[307] - Th. Gautier, *La pipe d'opium*, op. cit., p. 736.
[308] - Th. Gautier, *Le Club des hachichins*, op. cit., p. 1018.
[309] - Ibid., p. 1011.
[310] - Ibid., p. 1019.
[311] - Ibid., p. 1020.

> « Midi ! murmura-t-il entre ses dents ; il faut que quelque diablotin se soit amusé à pousser ces aiguilles ; c'est bien 10 heures que j'ai vu ! »[312]

Modifiant au même temps le rapport au temps et à l'espace, l'expérience fantastique reste avant tout une expérience vécue dans et par le langage. Dans le chapitre premier du *Club des hachichins,* le développement descriptif consacré à l'architecture de l'hôtel Pimodan déploie un ensemble d'adjectifs tels que « énigmatique»,« inintelligible»,« mystérieux », « bizarre » ou encore « extravagant », « pittoresque »,[313] qui installe l'étrange. Le mot acquiert une valeur primordiale et devient lui-même fondateur d'une architecture fantastique.

En outre, l'écriture fantastique fait appel à des procédés tels que les rapprochements insolites, l'association inattendue de l'inanimé à des verbes d'action, le recours intense à certains adjectifs, etc. D'ailleurs, dans son étude des « formes de l'imaginaire dans les contes fantastiques de Gautier »,[314] Cécilia Rizza ne manque pas de rattacher le fantastique au langage et de porter son attention aux techniques d'écriture qui permettent l'émergence de ce fantastique. Les procédés grâce auxquels le fantastique s'installe, précise-t-elle, « ont paru essentiellement d'ordre verbal et stylistique car nous les avons vu dépendre du choix des mots, de la suggestion des épithètes, de l'emploi des figures - métaphores et comparaisons ».[315]

L'hallucination architecturale, qui prend forme par le jeu d'analogie en est le meilleur exemple. En effet, dans son rêve d'opium, le sujet se plaît à établir un ensemble de rapprochements qui modifient complètement sa perception du cadre réel. Il décrit les constructions qui défilent sous ses yeux dans un espace en total mouvement :

> « A mesure que la voiture allait, les objets prenaient autour de moi des formes étranges : c'étaient des maisons rechignées, accroupies au bord du chemin comme de vieilles filandières, des clôtures en planches, des réverbères qui avaient l'air de gibets à s'y méprendre (…) une interminable procession de petits arbres fluets courait, en sens inverse de la voiture, des deux côtés du chemin ; l'on eût dit une armée de manches à balai en déroute. »[316]

---

[312] - Th. Gautier, *Onuphrius , Les Jeunes-France* in *Romans, contes et nouvelles,* t.1, op. cit., p. 41.
[313] - Voir *Le Club des hachichins,* chap. I, pp. 1006-1007.
[314] - Cécilia Rizza, « Les formes de l'imaginaire dans les contes fantastiques de Théophile Gautier » in *BSTG, L'imaginaire de Théophile Gautier,* n° 10, 1988, p. 12.
[315] - Ibid., p. 13.
[316] - Th. Gautier, *La pipe d'opium* op. cit., p.735.

Le premier rapprochement s'appuie, dans ce cas, sur l'alliance de ce qui est architectural et de ce qui est humain : les maisons sont comparées à des filandières « accroupies » ; les qualifications « vieilles », « rechignées » donnent un aspect répugnant aussi bien au comparé qu'au comparant. Les deux autres comparaisons introduites par les expressions « avaient l'air », « on eût dit » ne font que conforter cette image sombre : les réverbères apparaissent comme des « gibets », des outils de supplice alors que les arbres ressemblent à « une armée de manches à balai ». En multipliant les figures d'analogie, le texte nous introduit dans le monde onirique de l'opiomane : celui-ci voit le cadre réel se dissiper et se trouve, désormais, dans un espace de la transgression : une ville noire et menaçante, un lieu de sorcellerie et de magie noire.

Dans *Le Club des hachichins,* c'est plutôt la personnification qui se met au service de la vision hallucinatoire. Les objets qui meublent le salon de l'hôtel s'animent et tentent de séduire le hachichin :

> « Des meubles de tapisserie, canapés, fauteuils et bergères, d'une largeur à permettre aux jupes des duchesses et des marquises de s'étaler à l'aise, reçurent les hachichins dans leurs bras moelleux et toujours ouverts.
>
> Une chauffeuse, à l'angle de la cheminée, me faisait des avances, je m'y établis, et m'abandonnai sans résistance aux effets de la drogue fantastique. »[317]

L'utilisation intense des verbes d'action (recevoir, s'étaler, faire, s'établir, s'abandonner) prête une sorte de vie mystérieuse au décor de cette architecture intérieure. Plus encore, les expressions comme « bras moelleux », « faisait des avances », « m'abandonnai sans résistance » transforment le rapport qu'établit le hachichin avec le cadre extérieur en une scène d'amour et de séduction. Mais, à mesure que le narrateur plonge dans l'état d'ivresse haschischine, la sensualité cède le pas à l'hilarité. Le plafond peint donne naissance à un véritable « carnaval des formes » et devient le lieu d'un dynamisme époustouflant :

> « Je regardai alors au plafond, et j'aperçus une foule de têtes sans corps comme celle des chérubins, qui avaient des expressions si comiques, des physionomies si joviales et si profondément heureuses, que je ne pouvais m'empêcher de partager leur hilarité.- Leurs yeux se plissaient, leurs bouches s'élargissaient, et leurs narines se dilataient ; c'étaient des grimaces à réjouir le spleen en personne. Ces masques bouffons se mouvaient dans des zones tournant en sens inverse, ce qui produisait un éblouissant et vertigineux.

[317] - Th. Gautier, *Le Club des hachichins,* op. cit., p. 1010.

> […] la formidable hilarité allait toujours croissant, le vacarme augmentait d'intensité, les planches et les murailles de la maison se soulevaient et palpitaient comme un diaphragme humain, secoués par ce rire frénétique, irrésistible, implacable.
> […] Cela grouillait, cela rampait, cela trottait, cela sautait, cela grognait, cela sifflait, comme dit Goethe dans la nuit de Walpurgis. »[318]

Des êtres chimériques envahissent le lieu de l'action et entraîne le narrateur dans une « fureur hallucinatoire des formes et des silhouettes ».[319] Deux champs lexicaux témoignent de cette vie palpitante et tumultueuse : l'un relatif au mouvement ; l'autre à un état d'enjouement hilarante :

Lexique relatif au mouvement	Lexique relatif à l'hilarité
Se plisser, s'élargir, se dilater, se mouvoir, tourner, produire, augmenter, se soulever, palpiter, secouer, grouiller, ramper, trotter, sauter,…	Comiques, joviales, heureuses- hilarité, réjouir, bouffons, rire frénétique,…

Les peintures du plafond fournissent les matériaux nécessaires à la vision fantastique et font fonction de passeur puisque les figures représentées vont assurer le lien entre le réel et le surréel.

Dotées d'une existence singulière, ces figures sont mues d'une jovialité contagieuse. D'ailleurs, aux champs lexicaux s'ajoutent l'emploi récurrent des adverbes d'intensité (si, profondément, toujours) et des adjectifs fortement connotés (éblouissant, formidable, irrésistible, implacable,…), le recours à l'accumulation et à la citation, -notamment la référence à Goethe. Tous ces procédés sont mis en œuvre pour réaliser le transfert d'une architecture réelle marquée par l'immobilité des objets et des motifs décoratifs à une architecture fantastique qui se caractérise par l'activité intense des objets et qui « prend l'allure d'un tourbillon, d'une danse frénétique »[320] pour reprendre une expression de C. Rizza.

---

[318] - Ibid., pp. 1012-1013-1014.
[319] - Dans son Introduction de *L'œuvre fantastique de Gautier*, Michel Crouzet souligne « l'explosion des caprices » dans ce récit, « la fureur des formes et des silhouettes », op. cit., voir p. LXXXIV.
[320] - Cécilia Rizza, « Les formes de l'imaginaire dans les contes fantastiques de Théophile Gautier », op. cit., p. 8.

Se préparant dans le réel, née de l'ivresse haschischine, la vision hallucinatoire se détache des *realia* et s'ouvre sur un autre monde. L'entrée en activité des éléments du décor et des objets réalise le glissement d'un cadre architectural familier vers une architecture fantastique. Ces mêmes éléments garantissent le passage d'un monde à l'autre et permettent au protagoniste de retrouver le réel. La fin du récit coïncide souvent avec le retour à la réalité et l'achèvement de l'aventure fantastique ; elle constitue, si l'on se fie à la typologie de C. Rizza, le troisième volet de cette structure tripartite qui régit les contes fantastiques de Gautier.[321] Mais ce retour n'est pas vécu de la même manière par tous les personnages. Si « le rêve d'opium (…) ne me laissa d'autre trace qu'une vague mélancolie »[322] nous confie le personnage, et si « les dernières vapeurs soulevées par le hachich » se sont dissipées pour lui permettre de retrouver sa raison et sa lucidité, Onuphrius, lui, sombre, définitivement, dans la folie.

Avant d'étudier le délire architectural d'Onuphrius, nous devons signaler que des similitudes existent entre l'expérience fantastique déclenchée par l'ivresse haschischine et celle vécue par Onuphrius. Dans un cas comme dans l'autre, le fantastique fait basculer l'équilibre entre l'espace géographique réel et l'espace onirique, entre le temps historique, objectif et le temps « subjectif ». Dans un cas comme dans l'autre, le surgissement du fantastique fait vaciller les certitudes sécurisantes d'un espace homogène et unique, celui de la réalité *hic et nunc* et d'un temps qui coule comme un fleuve dans un sens irréversible.

2- *Onuphrius :* délire et architecture

> « Sorti de l'arche du réel, il s'était lancé dans les profondeurs nébuleuses de la fantaisie et de la métaphysique ; mais il n'avait pu revenir avec le rameau d'olive ; il n'avait pas rencontré la terre sèche où poser le pied et n'avait pas su retrouver le chemin par où il était venu ; il ne put, quand le vertige le prit d'être si haut et si loin, redescendre comme il l'aurait souhaité, et renouer avec le monde positif. […] Pour avoir trop regardé sa vie à la loupe, car son fantastique il le prenait presque toujours dans les événements ordinaires, il lui arriva ce qui arrive aux gens qui aperçoivent, à l'aide du microscope, des vers dans les aliments les plus sains, des serpents dans les liquides les plus limpides. Il n'ose plus manger ; la chose la plus naturelle, grossie par son imagination, lui paraissait monstrueuse. »[323]

---

[321] - Dans « Les formes de l'imaginaire dans les contes fantastiques de Théophile Gautier », Cécilia Rizza constate la présence récurrente d'une structure tripartite dans les contes de Gautier, structure qui obéit au schéma suivant : « cadre réaliste du début - aventure fantastique – brusque retour à la réalité ». Elle précise par ailleurs que dans le troisième volet du triptyque, -autrement dit le retour à la réalité-, le protagoniste garde les traces de l'aventure fantastique et cite à titre d'exemples les blessures d'Heinrich, la cafetière brisée, l'amulette d'hermonthis,… voir p. 2.

[322] - Th. Gautier, *La pipe d'opium*., op. cit., p. 738.

[323] - Th. Gautier, *Les Jeunes-France, Onuphrius*, in *Romans, contes et nouvelles*, op. cit., p. 66.

Inspiré du fantastique hoffmannesque comme l'indique explicitement le titre choisi par Gautier : « *Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann* », ce récit nous met en présence d'un personnage qui renvoie aussi bien à Gautier qu'à Nerval. D'une part, Onuphrius se rapproche de Gautier puisqu'il est porté par ses lectures et qu'il est attiré à la fois par la poésie et par la peinture ; d'autre part, il rappelle à certains égards, l'histoire de Gérard de Nerval. Comme Nerval, Onuphrius n'a pas eu le sens de la mesure ; comme lui, il a un regard imaginatif qui possède le pouvoir de « faire jaillir quelque chose de fantastique et d'inattendu » en partant du « détail le plus commun et le plus positif » ;[324]comme lui, enfin, l'exercice démesuré de l'imagination l'a entraîné dans le chemin du non-retour au point qu'il sera définitivement dépossédé de son intelligence.

Dans ce récit où l'état d'hallucination se confond avec la vision délirante, l'expérience de l'espace se place sous le signe de la transgression territoriale. L'aventure architecturale permet non seulement de présenter allégoriquement les méandres dans lesquels s'engouffre la raison d'Onuphrius, mais aussi de traduire les fantasmes et les obsessions qui le hantent. Faisant part au narrateur de l'une de ces visions cauchemardesques, Onuphrius imagine, en effet, sa propre mort. Séparée du corps, l'âme vit une aventure spatiale à travers laquelle elle découvre une configuration architecturale faite de détours tortueux, de ruelles labyrinthiques et de chambres en enfilade. Le caractère sinueux d'une telle disposition, la prégnance de la ligne courbe concrétisent le parcours difficile que doit suivre l'âme avant de s'élever. Le motif de l'escalier représente, quant à lui, le moyen grâce auquel s'effectue l'élévation spirituelle.

Débarrassée de la pesanteur infligée par le corps, l'âme plane au-dessus de l'espace urbain. C'est alors que l'œil de l'âme porte un regard critique sur la société de l'époque. Mêlant humour et fantastique, Gautier donne une vue d'ensemble de ce Paris ; il fait dire à son personnage : « je ne vis rien de bien beau, et (…) je ne recueillis rien de piquant »[325] et se livre, ainsi, à une critique de l'architecture moderne. Une promenade au Louvre puis au théâtre entraîne l'âme, libérée de son enveloppe charnelle, dans le cauchemar du dédoublement et de la dépossession.

---

[324] - Ibid., p. 44.
[325] - Ibid., p. 55.

D'espace en espace, le sujet passe de la congratulation à la déploration. La visite au Louvre permet au personnage de réaliser, ne serait-ce que momentanément, ses rêves de réussite artistique : il se voit attribué les lauriers de la gloire et devenir un grand peintre dont le talent égale celui de grands maîtres comme Delacroix, Decamps et Ingres ; mais, très vite, le cauchemar de la dépersonnalisation chasse la rêverie euphorique et prive le rêveur de ce succès puisqu'il en est dépossédé par un ami sans scrupules. Il choisit comme seconde escale le théâtre, où de nouveau, il se voit, en tant que dramaturge, applaudi par une foule d'admirateurs, puis, de nouveau, renié parce qu'il réalise qu'en fin de compte, « Je est un autre » pour dire en termes rimbaldiens.

D'ailleurs, les crises de folie provoquant une sensation de dépersonnalisation rythment la narration. A la fin du conte, le personnage en délire se voit pris au piège d'une architecture de plus en plus menaçante. L'espace se peuple de monstres et de fantômes :

> « Chaque lanterne était un œil sanglant qui l'espionnait ; il croyait voir grouiller dans l'ombre des formes sans nom, pulluler sous ses pieds des reptiles immondes ; il entendait des ricanements diaboliques, des chuchotements mystérieux. Les maisons valsaient autour de lui ; le pavé ondait, le ciel s'abaissait comme une coupole dont on aurait brisé les colonnes (…) les rues et les ruelles s'en allaient bras dessus bras dessous, caquetant comme de vieilles portières ».[326]

Forme, son et mouvement confirment la donne fantastique. La danse frénétique des éléments du décor (valse des maisons, animation du pavé et des ruelles), la métamorphose des objets (assimilation de la lanterne à un monstre aux aguets), le choix des adjectifs (sanglant, immondes, diaboliques, mystérieux) et enfin la comparaison du ciel à une architecture menaçante, en pleine déconstruction ; tous ces procédés sont une révélation de la menace qui pèse sur Onuphrius. Franchissant les limites de la matière, l'âme triomphe du corps et fait désormais d'Onuphrius une « substance impalpable »,[327] un être sombrant dans un « état de somnambulisme et de catalepsie »[328] permanents. Reprenant un cliché fantastique qui rappelle, sans ambages, *L'homme sans reflet* d'Hoffmann, adoptant un ton qui confond fantastique et humour, Gautier pose la question du même et de l'autre.

[326] - Ibid., p. 65.
[327] - Ibid., p. 66.
[328] - Ibid., p. 66.

L'hallucination architecturale, présentée comme un dédoublement de l'univers ordinaire, devient, pour lui, une manière de dire les remous qui agitent la psyché humaine et la menace de dépersonnalisation qui entraîne la scission du moi.

> « La mise en scène fantastique, écrit Crouzet, contient alors une morale et même une leçon spirituelle. Le récit fantastique devient une *psychomachie* au sens propre, il se présente comme *une allégorie de Psyché et de ses souffrances et combats et victoires.* »[329]

Il suffit pour s'en convaincre de se référer à l'œuvre fantastique de Gautier. Outre *Onuphrius, Le chevalier double, Avatar, Spirite* ou encore *La morte amoureuse* sont tous des récits qui constituent une modulation du thème du dédoublement.

Dans *Le Chevalier double,* comme nous l'avons expliqué précédemment,[330] le personnage d'Oluf est entraîné dans l'aventure vertigineuse du dédoublement physique : le combat fantastique entre le moi et son double est préfiguré par la prégnance de la ligne spiralique. La crise de représentation de soi vécue par Oluf se projette sur le cadre extérieur. Deux espaces sont alors superposés : le premier renvoie au réel et représente une nature hivernale avec son manteau de neige et sa couleur argentée ; le second, plus menaçant, s'apparente à un espace mythique, peuplé d'ombres et d'animaux fabuleux. La neige constitue, dans ce cas, un vecteur qui véhicule le fantastique :

> « Voici le bois de sapins ; pareils à des spectres, ils étendent leurs bras appesantis chargés de nappes blanches ; le poids de la neige courbe les plus jeunes et les plus flexibles […]. La noire terreur habite dans cette forêt, où les rochers affectent des formes monstrueuses, où chaque arbre, avec ses racines, semble couver à ses pieds un nid de dragons engourdis. »[331]

Métaphore et comparaison font de la forêt enneigée un espace animé d'une vie fantastique. A mesure que l'action narrative progresse, la perception du paysage extérieur évolue. Le questionnement identitaire d'Oluf, symbolisé par un corps à corps sanglant entre le chevalier à l'étoile verte et le chevalier à l'étoile rouge, s'achève sur une victoire du premier et sur une nouvelle perception du cadre extérieur. Grâce à l'amour salvateur,

---

[329] - Michel Crouzet, Introduction à *L'œuvre fantastique de Théophile Gautier*, op. cit., p. CXXX
[330] - Voir chap. 2 de la deuxième partie : symbole de la spirale.
[331] - Th. Gautier, *Le Chevalier double,* in *Romans, contes et nouvelles,* op. cit., p. 848.

> « l'enfant du noble seigneur Lodbrog a enfin vaincu l'influence maligne de l'œil orange, du corbeau noir, et de l'étoile rouge : l'homme a terrassé l'incube. »[332]

Cette victoire s'accompagne d'un changement dans la physionomie du personnage, « le jais de ses yeux s'était changé en azur »,[333] et dans le cadre architectural. Rappelons qu'au début du récit, le vieux château nous transporte dans le décor lugubre du roman gothique :

> « (…) il faisait un terrible temps, cette nuit-là ; les tours tremblaient dans leur charpente, les girouettes piaulaient, le feu rampait dans la cheminée, et le vent frappait à la vitre comme un importun qui veut entrer. »[334]

La description annonce, d'emblée, la couleur fantastique, et ce par le choix d'une nature orageuse, l'emploi intensif des verbes d'action pour animer ce qui est inanimé. En revanche, le *happy end* a lieu dans un château accueillant, éclairé d'une nuit « claire et bleue »,[335] sous un ciel sans nuage.

Avatar présente une autre variante du thème du double. Le mot avatar, précise Claudine Lacoste-Veysseyre, signifie en sanscrit « *descente* » et désigne dans la mythologie de l'Inde « l'incarnation d'un dieu, principalement Vishnu ».[336] Partant de cette définition, nous pouvons lire ce conte comme une aventure intérieure, comme un regard qui sonde les profondeurs de l'être et interroge le rapport âme-corps. Le fantastique recourt au spiritualisme de l'Inde pour enrichir ce récit des dédoublements; il exploite magnétisme et métempsycose afin de permettre au docteur Balthazar Cherbonneau de parvenir à ses fins.

Transgressant « la monologie du code » pour reprendre une expression de Bertrand Westphal,[337] refusant de se laisser enfermer dans les limites imposées par le positivisme de la société occidentale, le docteur Cherbonneau décide de bousculer les règles et d'instaurer la faille. L'expérience qu'il fait vivre à Olaf Labinski et à Octave de Saville entraîne le divorce entre la matière et l'esprit, entre l'âme et le corps. Le moi se voit vivre : il se constitue en spectacle.

---

[332] - Ibid., p. 851.
[333] - Ibid., p. 851.
[334] - Ibid., p. 843.
[335] - Ibid., p. 851.
[336] - Notice de Claudine Lacoste Veysseyre, in *Romans, contes et nouvelles*, t. II op. cit., p. 1310.
[337] - Bertrand Westphal, *La géocritique*, op. cit., p. 75.

Mais contrairement au comte Labinski qui, fort de son amour pour Prascovie, habite de nouveau son corps et retrouve, à la fin du récit, l'unité première de la chair et de l'esprit ; Octave, lui, se libère de « sa prison d'argile » pour s'élever vers d'autres sphères. D'ailleurs, l'image de la maison concrétise parfaitement cette dualité du spirituel et du matériel :

> « (…) le docteur reconduisit à sa demeure primitive l'âme du comte Olaf Labinski, qui suivit d'un vol empressé le geste du magnétiseur.
>
> Pendant ce temps, l'âme d'Octave s'éloignait lentement du corps d'Olaf, et au lieu de rejoindre le sien, s'élevait comme toute joyeuse d'être libre, et ne paraissait pas se soucier de rentrer dans sa prison. Le docteur se sentit pris de pitié pour cette psyché qui palpitait des ailes, et se demanda si c'était un bienfait de la ramener vers cette vallée de misère. »[338]

Le corps jeune d'Octave servira de réceptacle à l'âme du docteur Cherbonneau. Exploitant la sagesse de l'Inde et l'ascétisme des fakirs indiens, celui-ci utilise sa science pour vivre les avatars de la transmigration des âmes : il quitte son corps fatigué et réalise son rêve de réincarnation.

Ainsi, le besoin de se voir, de prendre conscience de soi, pousse souvent les personnages à se regarder afin d'avoir un reflet de leur Moi. Or, dans *Onuphrius*, la séquence de contemplation dans le miroir, évoquée plus d'une fois, suscite l'angoisse du personnage. Nous pouvons lire au début du récit : « Le soir, il ne se fût pas regardé dans une glace pour un empire, de peur d'y voir autre chose que sa propre figure. »[339] La même crainte est exprimée à la fin : « (…) il s'obstinait à ne pas voir son image dans les glaces et son ombre sur le plancher. »[340]

Le miroir, en tant qu'objet d'une architecture, sert de trait d'union entre deux mondes ; il constitue un « lieu de passage pour les êtres surnaturels qui vivent dans l'idéalité », une « surface de surgissement de tout ce qui double la vie ordinaire ».[341] La contemplation dans le miroir, tout en donnant le coup d'envoi à l'aventure fantastique et tout en assurant l'ouverture sur un autre monde, devient une figuration de l'insondable profondeur de soi.

---

[338] - Th. Gautier, *Avatar*, op. cit., p. 394.
[339] - Th. Gautier, *Onuphrius*, op. cit., p. 46.
[340] - Ibid., p. 66.
[341] - M. Crouzet, Introduction à *L'œuvre fantastique de Théophile Gautier*, op. cit., pp. CXVII-CXX.

La glace de Venise « faisait un espace vide dans la muraille, une fenêtre ouverte sur le néant, d'où l'esprit pouvait plonger dans des mondes imaginaires. »[342] Dans le cas d'Onuphrius, la contemplation dans le miroir suscite un sentiment de peur intense. Cette peur s'explique non pas par le fait de se trouver face à face avec son exacte réplique mais par le fait de perdre son ombre et de ne pas pouvoir se retrouver. La perte de son propre reflet est l'expression d'une menace, menace de dépersonnalisation et de mort. La folie d'Onuphrius en est la preuve :

> « Qui se regarde trop, explique Michel Crouzet, ne se voit plus, ne se reconnaît plus ; le moi se perd dans l'excès de conscience de soi, il s'engouffre dans une subjectivité sans fin et sans fond ; la conscience fait de l'être une ombre, un théâtre d'ombres ; l'amoureux de son image en souffre et en jouit : il s'aime et se hait, il souhaite et redoute sans fin de se métamorphoser et de se quitter. »[343]

Toutefois, le miroir fantastique se charge d'une fonction double, si ce n'est paradoxale. Certes, il fait vivre les personnages dans deux mondes parallèles et leur offre l'opportunité d'échapper momentanément à leur réel, mais ce point de fuite est aussi le lieu d'oscillation entre l'engouffrement et l'élévation. En fait, si Onuphrius est terrifié à l'idée de se priver de son reflet et finit par s'engloutir dans le gouffre abyssal de la déraison, Guy de Malivert, lui, voit surgir Lavinia dans le miroir de Venise et va vivre l'expérience de l'ascension, accédant à une immatérialité transcendante.

Ainsi, le regard transgressif, s'éloignant d'une conception euclidienne des espaces figés, perçoit plutôt l'espace dans sa mouvance et sa mobilité. D'ailleurs, cette dynamique qui régit l'espace fantastique gautiéresque se dégage à travers deux textes : *Mademoiselle Dafné* et *Spirite*.

3- *Mademoiselle Dafné* : le cauchemar des architectures piranésiennes

Quelques mois après la publication de *Spirite*, Gautier publie une nouvelle dans *La revue du XIXe siècle* du 1er avril 1866 qu'il intitule *Mademoiselle Dafné de Montbriand, Eau-forte dans la manière de Piranèse*.

---

[342]- Th. Gautier, *Onuphrius*, op. cit., p. 58.
[343] - M. Crouzet, Introduction à *L'œuvre fantastique de Théophile Gautier*, op. cit., p. CXX.

Et même si, longtemps, cette nouvelle a été victime d'un « évident déni de lecture »,[344]elle suscite, de plus en plus, l'intérêt des critiques contemporains. « Récit en toc ?» s'interroge Martine Lavaud,[345] « oeuvre de circonstance »[346] affirme Pierre Laubriet, contrepoint de *Spirite* explique Marie-Claude Schapira,[347] *Mademoiselle Dafné* est, nous le démontrerons, tout cela à la fois. Si *Mademoiselle Dafné* peut paraître un texte déroutant, c'est, en effet, en raison de l'ambivalence des tons et de la diversité des références, il l'est encore plus par le caractère cauchemardesque des architectures souterraines et par l'atmosphère mystérieuse de roman noir qui y règne.

Mademoiselle Dafné est un récit dont la richesse et l'exubérance de la trame narrative émanent de l'architecture. L'organisation de tout le texte obéit à une géométrie qui distingue l'architecture du haut de celle du bas. L'action démarre à Paris, et plus particulièrement dans la Paris mondain où le narrateur désenchanté évoque le règne de l'artifice.

En « ce siècle de maquillage »[348]et du simulacre, Mademoiselle Dafné, courtisane fort sollicitée, semble être l'incarnation de la fausseté et préfigure l'aventure qui aura lieu dans la villa Pandolfi. Le simulacre est déjà dans le nom du personnage. Le nom véritable « Mélanie Tripier » a une résonance péjorative puisque le tripier est le commerçant qui vend les tripes ; alors que Dafné de Boisfleury fait rêver : « Dafné » est un personnage de la mythologie, « de » est une particule de noblesse et « Boisfleury » valorise par le renvoi à une nature en fleurs. Le simulacre est aussi dans son apparence physique : la courtisane cache sa vraie nature : « Blonde primitivement, la Dafné, pour se conformer à la mode qui régnait alors, était devenue rousse par l'usage de certains cosmétiques renouvelés de la parfumerie vénitienne du XVI e siècle ».[349]

---

[344] - Dans *L'imaginaire de Théophile Gautier*, *BSTG*, n° 10, 1988, Marie-Claude Schapira consacre un article à l'étude de « L'imaginaire des profondeurs dans *Mademoiselle Dafné* », voir p. 46.
[345] - Martine Lavaud, « Un récit en toc ? Surface et profondeurs dans *Mademoiselle Dafné* » in *BSTG* n° 28, 2006.
[346] - Dans sa Notice de *Mademoiselle Dafné*, Pierre Laubriet rattache ce récit à une période difficile de la vie de Gautier (1864-1866). Sentiment d'être trahi par deux femmes qu'il aime : Judith et Ernesta ; la fille en raison de sa relation avec Mendès, et la compagne pour avoir soutenu Judith. Voir pp. 1532-1535, in *Romans, contes et nouvelles*, op. cit.
[347] - Dans « L'imaginaire des profondeurs dans *Mademoiselle Dafné* », M. C. Schapira écrit : « on voit bien que la longue errance souterraine et labyrinthique est le contrepoint du vol idéal de *Spirite* », op. cit., p. 46.
[348] - Th. Gautier, *Mademoiselle Dafné*, in *Romans, contes et nouvelles*, op. cit., p. 1234.
[349] - Ibid., p. 1234.

Le recours à la dérision, dès le début du récit, dit en filigrane le protocole de lecture à suivre, un protocole qui exclut toute éventualité d'identification aux personnages et qui instaure, dès l'abord, la distanciation. Epiant les traces de Dafné, le narrateur nous conduit à Rome. Le palais Pandolfi devient alors le théâtre où se joue le destin de Lothario, prince romain qui succombe aux charmes de la belle traîtresse. Piégé par la courtisane et précipité au fond d'une trappe, Lothario vit le vertige de la chute et de la perdition.

Mais l'aventure souterraine s'apparente aussi à une évocation rétrospective puisque le narrateur ne néglige pas de mentionner qu'au fond du gouffre, les murs contenaient des peintures « dans le goût des fresques de Pompéi et d'Herculanum ».[350] Martine Lavaud parle, à ce propos, d'une « aventure très sédimentée » :

> « Le palais est du dix-huitième siècle, la chambre « de la Tisbé » est de style Renaissance, Violanta, dans les substructions du palais, semble venue du Moyen-Âge, et Lothario, au fil de sa progression, découvre les vestiges d'un palais de l'époque des Césars. »[351]

Doublant l'aventure spatiale d'une autre temporelle, le récit nous place dans un « espace temporellement régressif »[352]mais reste, avant tout, une récriture des cauchemars architecturaux de Piranèse. Il faudrait, toutefois, préciser qu'avant de découvrir de plus près l'exercice aquafortiste d'un Gautier, admirateur du modèle piranésien, il est important d'étudier, tout d'abord, de quelle manière la description architecturale annonce le clivage entre l'espace sécurisant de la vie ordinaire et l'espace inquiétant « dans la manière de Piranèse » et comment s'établit la correspondance entre la topographie de surface et l'architecture en profondeur.

3-1- La villa Pandolfi : une transposition du modèle piranésien

Pour mettre en place son cadre narratif, Gautier consacre tout le chapitre II et une grande partie du chapitre III à la description de la villa Pandolfi, une description qui perçoit ce cadre à la fois comme site et comme construction. Le chapitre II débute par une précision de la disposition topographique de la villa :

---

[350] - Ibid., p. 1252.
[351] - M. Lavaud, « Un récit en toc ? Surface et profondeurs dans *Mademoiselle Dafné* », op. cit., p. 157.
[352] - Ibid., p. 157.

> « c'est un de ces palais empreints au plus haut degré du goût italien comme il régnait vers la moitié du XVIIe siècle. Elle est située au fond de vastes jardins plutôt bâtis que plantés. »[353]

Le choix des mots, en ce début de chapitre, est fort révélateur. D'une part, le rapprochement entre cette architecture et le style italien du XVIIe siècle rompt avec le Paris du XIXe siècle, déjà décrit au chapitre premier, et rattache cet édifice à un passé révolu. D'autre part, l'emploi du verbe « bâtir » au lieu de « planter » efface les frontières entre le végétal et l'architectural. La suite de la description le confirmera :

> « Ces cyprès aux troncs côtelés de puissantes nervures pareilles à des colonnes tordues en faisceau par une main de géant semblent avoir pour feuillage des scories de bronze et forment deux immenses rideaux d'un vert sombre, presque noir (…) Entre les cyprès, des vases de marbre, des statues antiques plus ou moins mutilées font des taches de blancheur d'un effet assez inquiétant le soir, et rappellent les tombes turques du Grand Champ des Morts de Scutari. A l'heure où nous commencions cette description, le soleil se couchait dans un ciel d'un bleu de turquoise strié d'étroits nuages violets et tournant au citron, ou approchant des tons orangés qui environnaient l'astre à son déclin. Les pyramides des cyprès s'enlevaient en vigueur sur ce fond clair, et à travers leur feuillage obscur, scintillaient çà et là, des points de feu d'où partaient des rayons tandis que tout le bas baignait dans une ombre bleue et froide. »[354]

Le texte met tout en œuvre pour brouiller les distinctions habituelles entre le bâti et le naturel et pour construire un espace onirique en partant du réel. L'utilisation récurrente des expressions de comparaison - telles que « pareilles à », « semblent », « rappellent »-, et de la métaphore procède d'une « alchimie verbale » qui transforme les arbres séculaires en colonnes ornées de nervures, leur disposition en « deux immenses rideaux d'un vert sombre », les feuilles en « scories de bronze », et la forêt de cyprès en pyramide. Cette architecture onirique, façonnée par « une main de géant », suscite l'angoisse par la présence des statues mutilées, des masques grimaçants et des figures mythiques. Le choix des adjectifs comme « noir », « obscur », « inquiétant », « sombre » suggère l'atmosphère lugubre qui y règne ; alors que l'opposition entre le haut éclairé de « points de feu » et le bas, baigné d'une « ombre bleue et froide », annonce l'aventure souterraine de Lothario et fait de cette architecture un lieu de menace.

En outre, corollaire du motif du château, l'effet de l'éclairage, le jeu de contraste entre le clair et l'obscur, entre les tons chauds et les tons froids accentuent le sentiment d'inquiétude et donnent une dimension théâtrale à ce palais baroque :

---

[353] - Th. Gautier, *Mademoiselle Dafné,* op. cit., p. 1236.
[354] - Ibid., p. 1236.

> « On eût dit une décoration de théâtre exécutée en pierre au lieu d'être peinte sur toile. Tout y était sacrifié à l'effet et à la perspective ; les arbres y ressemblaient à des coulisses, mais c'était une décoration comme celle de San Quirico, qu'admirait si fort Stendhal, grandiose, solennelle, et dessinée par un profond génie architectural. »[355]

Pour Martine Lavaud, c'est cet imaginaire du nocturne qui donne à la villa une physionomie singulière. Elle pointe deux détails : d'abord, les lanternes des voitures, qui, de par leur comparaison à « des vers luisant dans l'ombre opaque »,[356] évoquent la poésie shakespearienne d'un *« Songe d'une nuit d'été »* ; ensuite les fenêtres éclairées d'un éclat rougeâtre qui, précise-t-elle, se rapproche « du décor gothique du château hanté par Inès de Las Sierras dans un conte de Nodier que Gautier adorait ».[357]

Quoique mariant le confort moderne et le goût ancien, l'intérieur du palais ne suscite pas de meilleure impression. L'architecture de surface préfigure, en effet, la topographie souterraine. Le caractère immense de cette villa romaine digne de « remplir la gigantesque vie d'autrefois »,[358] la disposition singulière des portes créant « une longue perspective pareille à celle des glaces posées l'une en face de l'autre qui se renvoient indéfiniment leurs reflets »[359] et surtout les pièces en enfilade ; bref, toute cette configuration suggère l'enfer piranésien dans lequel sera pris Lothario. Le mouvement ascendant des « spirales bleuâtres (qui) montèrent vers le plafond rejoindre les nuages de l'Olympe »[360] est une image en creux du vertige de la chute aux abîmes que vivra le jeune prince romain.

D'ailleurs, en étudiant « l'imaginaire des profondeurs dans *Mademoiselle Dafné »*, M. C. Schapira est sensible à cette correspondance entre le monde de surface et le monde souterrain :

> « Avant que Lothario ne choie dans son oubliette pour une expérience décisive, notons que l'écriture même commence à nous prendre dans les courbes d'une spirale qui se plaît au retour du même à des profondeurs différentes. »[361]

---

[355] - Ibid., p. 1237.
[356] - Ibid., p. 1238.
[357] - M. Lavaud, « Un récit en toc ? Surface et profondeurs dans *Mademoiselle Dafné* », op. cit., p. 157.
[358] - Th. Gautier, *Mademoiselle Dafné*, op. cit., p. 1238.
[359] - Ibid., p. 1238.
[360] - Ibid., p. 1244.
[361] - M. C. Schapira, « L'imaginaire des profondeurs dans *Mademoiselle Dafné* », op.cit., p. 52.

Les scènes mythologiques qui servent de décoration de la salle à manger rappellent les récits d'*Omphale* et de *La cafetière* : les statues s'animent, les peintures se détachent du mur et se mettent à vivre d'une vie fantastique, marquant, ainsi, le passage d'un monde réel à un monde imaginaire. Le « délire antique » fait que les dieux de l'Olympe se mêlent aux convives de Mademoiselle Dafné et cherchent à mettre en garde Lothario contre cette courtisane « tout sucre, tout miel », qui excelle dans l'art du mensonge et de la dissimulation :

> « Junon, son paon entre les jambes et la tête un peu tournée vers l'épaule, paraissait lancer un coup d'œil farouche à Mlle Dafné de Boisfleury, placée précisément en face d'elle. La sévère épouse de Jupiter n'a jamais aimé les nymphes de conduite suspecte. »[362]

De même, l'apparition du sphinx, symbole de l'énigme impénétrable, fonctionne comme un avertissement. Mi-femme, mi-animal, le sphinx nous laisse deviner le caractère faux des personnages féminins : Dafné transforme la couche d'amour en piège fatal et précipite Lothario au fond de l'abîme. Quant à Violanta, c'est la belle-mère qui tisse la toile de ce piège infernal et qui met en place, et de façon diabolique, toute cette machination. « Presser l'œil gauche du sphinx de droite »[363] est la formule d'accès à l'univers piranésien, un univers qui n'a cessé de fasciner Gautier.

En fait, l'esprit de Piranèse hante tout le récit et condamne Lothario à errer dans les couloirs secrets et tortueux du palais Pandolfi. Cette errance du personnage dans les dédales labyrinthiques de la villa souterraine n'est autre qu'une transposition d'art : la plume se substitue à la pointe du graveur pour construire ces architectures cauchemardesques. Gautier ne manque pas de faire allusion à sa source et de souligner cette similitude entre l'œuvre plastique et l'œuvre littéraire puisqu'on peut lire dans *Mademoiselle Dafné* :

> « Cet escalier qui montait et descendait et n'en finissait pas, obstrué parfois de décombres, rappelait au prince ce cauchemar à l'eau-forte où Piranèse a représenté une échelle infinie de degrés serpentant à travers de noires et formidables architectures, et gravie péniblement par un homme qu'on revoit à chaque palier plus las, plus délabré, plus maigre, plus spectral, et qui, arrivé après tant d'efforts, au haut de cette babel d'escaliers partant du centre de la terre, reconnaît avec un affreux désespoir qu'elle aboutit à une trappe impossible à soulever. » [364]

---

[362] - Th. Gautier, *Mademoiselle Dafné*, op. cit., p. 1242.
[363] - Ibid., p. 1241.
[364] - Ibid., pp. 1253-1254.

Jeté de plein fouet dans les entrailles de la terre, Lothario vit l'enfer piranésien : désorienté, il sillonne le labyrinthe dans tous les sens et finit par éprouver des « inquiétudes nerveuses et des frissons maladifs ».[365] Comme Onuphrius, Lothario est pris de fièvre délirante et de visions hallucinatoires ; mais contrairement à Onuphrius qui se laisse emporter par cette « folle du logis », Lothario, lui, échappe à l'engouffrement et ramène « au logis sa raison qui s'envolait ».[366] L'émergence du gouffre est vécue comme une renaissance : « il revivait, il ressuscitait ».[367]

Ainsi, le modèle piranésien constitue la première assise de cet édifice textuel. L'esprit de Piranèse se donne à lire à travers cette espèce de « *labyrinth-Erlebnis* » dont parle Keller. L'extension indéfinie de l'espace, la disposition des motifs architecturaux (pièces immenses mais sombres, couloirs tortueux, méandre de paliers,…), le jeu de miroitement, la sensation d'emprisonnement dans des détours inextricables et des escaliers spiraliques reprennent l'art et l'esprit de Piranèse. Entre l'art du graveur et celui du romancier, plusieurs affinités existent. D'ailleurs, dans un ouvrage intitulé *Piranèse et les Romantiques*, Georg Keller fait le rapprochement entre l'œuvre de Piranèse et les intrigues qui se tissent dans le roman noir et dissèque les propriétés des architectures piranésiennes:

> « Piranèse semble choisir la forme circulaire pour sentir se déployer son désir d'immensité et pour voir se réfléchir, toujours répété, son amour de l'infini. […] Nulle part nous ne voyons aboutir un chemin à quelque endroit particulier ; les escaliers et les ponts commencent quelque part au dehors de la gravure, la traversent et continuent dans un espace que nous soupçonnons infiniment grand. Nous y retrouvons souvent un escalier mystérieux sortant de l'obscurité et s'y replongeant. La hantise du labyrinthe trouve son expression la plus aigue dans la marche angoissée des êtres dont la silhouette minuscule peuple ce monde des prisons.»[368]

Partant de cette réflexion, nous pouvons voir dans *Mademoiselle Dafné* un récit qui applique, non sans dérision, la recette du roman noir ; mais aussi, et surtout un exercice de transposition où s'exerce la virtuosité du critique d'art. La complexité et l'immensité des constructions, les répétitions infernales d'un même cheminement reproduisent les architectures tourmentées de Piranèse et les constructions des *Carceri*.

---

[365] - Ibid., p. 1254.
[366] - Ibid., p. 1255.
[367] - Ibid., p. 1256.
[368] - Luzius Georg-Keller, *Piranèse et les Romantiques. Le mythe des escaliers en spirale*, José Corti, 1966, p. 34.

Force est de constater que *Mademoiselle Dafné* est loin d'être le seul texte de Gautier à s'inspirer des cuivres de Piranèse. Un recensement exact des références à ce graveur pourrait être d'un grand intérêt puisqu'il montrera à quel point l'esprit piranésien habite l'œuvre de Gautier, mais étant donné la densité et la richesse de l'œuvre de Gautier, nous nous contenterons de citer quelques exemples.

En fait, que ce soit dans sa relation de voyage, dans ses récits de fiction ou dans ses poèmes, Gautier se sert, tantôt explicitement tantôt allusivement, du modèle piranésien pour façonner, ne serait-ce que partiellement, son propre microcosme. Dans *Italia*, le tableau que Gautier dépeint de Venise enténèbre la cité des rêves et crée la même atmosphère inquiétante que celle qu'il décrira, quelques années plus tard, dans *Mademoiselle Dafné*. Le travail de l'imagination, nourrie de culture livresque et artistique, entraîne la dissolution de l'architecture réelle et l'édification d'une architecture fantastique. « Nous croyons circuler dans un roman de Maturin, de Lewis ou d'Anne Radcliffe, illustré par Goya, Piranèse et Rembrandt. »[369] Lors de son voyage en Espagne, c'est plutôt la cathédrale de Tolède qui s'apparente au cauchemar architectural de Piranèse. L'errance de Gautier est, alors, semblable à celle de Lothario : « Nous errâmes longtemps dans l'édifice abandonné, suivant d'interminables corridors, montant et descendant des escaliers hasardeux (…). »[370]

L'ombre de Piranèse se retrouve également dans l'œuvre de fiction. Dans *Le Club des hachichins*, l'espace réel, sous l'effet de la drogue, se dissipe et le narrateur vit une fantasmagorie à la Piranèse où le rêve se confond avec l'ivresse haschischine. Le hachichin voit un escalier dont les « deux bouts noyés d'ombre (lui) semblaient plonger dans le ciel et dans l'enfer, deux gouffres » avec des « paliers innombrables, des rampes à gravir comme pour arriver au sommet de la tour de Lylacq » et des « abîmes de degrés, des tourbillons de spirales ». [371] Cette vision de l'opiomane semble venir tout droit de l'univers piranésien : « Pour vous rendre l'effet que me produisit cette sombre architecture, il me faudrait la pointe dont Piranèse rayait le vernis noir de ses cuivres merveilleux. »[372]La description rappelle les passages descriptifs de *Mademoiselle Dafné* et crée un jeu d'écho.

---

[369] - Th. Gautier, *Italia*, op. cit., p. 93.
[370] - Th. Gautier, *Voyage en Espagne*, op.cit., p. 208.
[371] - Th. Gautier, *Le club des hachichins*, op. cit., p. 1019-1020.
[372] - Ibid., p. 1020.

Dans *Le Pied de momie,* le narrateur, non pas perdu comme Lothario, mais guidé par la princesse Hermonthis, découvre une même configuration architecturale, sauf que dans ce cas, l'exploration de cet espace piranésien lui donne accès au monde fascinant de l'Egypte ancienne et assure son entrée dans le rêve égyptien. Le goût de Piranèse et de ses réalisations architecturales est aussi perceptible dans la poésie et dans la critique d'art de Gautier. Le vieux manoir *d'Inès de Las Sierras* est formé d' « architectures effondrées / Où Piranèse se perdrait ».[373] Alors que, dans un article qui a pour titre « Un mot sur l'eau-forte », Gautier loue « le fini et le rendu extrême » de l'aquafortiste italien. Nous pouvons lire en ce sens :

> « Piranèse lui a fait exprimer ses étonnantes hallucinations architecturales où le monument prend l'aspect du cauchemar, où la ruine semble vivre d'une vie étrange et monstrueuse. »[374]

Dans d'autres articles, l'imagination du critique l'emporte sur le commentaire artistique. Assister à une représentation théâtrale, contempler un tableau, sont les moments propices à la rêverie piranésienne. Keller a bien relevé quelques unes des apparitions que fait Piranèse dans la critique de Gautier. Nous citons entre autres deux exemples. Le premier est un extrait du feuilleton sur *Angelo* :

> « Elle danse avec une grâce languissante et morte, une nonchalance glaciale, une froideur de sépulcre, un charme de l'autre monde, effrayant et délicieux, qui fait brûler d'amour les officiers glacés d'épouvante…Quand ce regard vous a touché, il faut le suivre, fût-ce au fond des catacombes par des escaliers et des souterrains à la Piranèse, fût-ce au fond des enfers. Vous avez l'inextinguible soif de l'impossible, le rêve de l'amour dans la mort. »[375]

Plusieurs éléments interviennent afin d'assurer le transfert du monde réel vers le cauchemar piranésien. Tout d'abord, la scène de théâtre : le lieu de la représentation est lui-même le lieu « de jonction du réel et de l'idéal »[376] pour reprendre les termes de Michel Crouzet. Ensuite, la danse : art et fantastique ne se séparent pas ; bien au contraire, le déplacement de la danseuse, ses mouvements servent de médiation et transportent le spectateur vers un « autre monde ». Enfin, le regard :

> « Le regard transgressif, écrit Westphal, est constamment dirigé vers un horizon émancipateur à l'égard du code et du territoire qui sert de domaine à celui-ci. »[377]

---

[373] - Th. Gautier, « *Inès de Las Sierras* » in *Emaux et Camées,* op. cit., p. 77.
[374] - Th. Gautier, « Un mot sur l'eau-forte », in *Tableaux à la plume,* Collection Les Introuvables, Edition l'Harmattan, 2000, p. 233.
[375] - Th. Gautier, *La Presse* du 18 août 1851, cité par Luzius Georg-Keller in *Piranèse et les Romantiques. Le mythe des escaliers en spirale* op. cit., p. 124.
[376] - Michel Crouzet, *Introduction à L'œuvre fantastique de Théophile Gautier,* op. cit., p. XCII.
[377] - Bertrand Westphal, *La géocritique,* op. cit., p. 81.

L'œil est, en effet, le moyen de révélation ; un œil que Gautier qualifie de « visionnaire » dans ce second exemple où le souvenir de la première d'Hernani s'associe au souvenir piranésien :

> « Il ne serait pas difficile à un œil visionnaire, comme celui d'Hoffmann, de trouver là le décor d'un conte fantastique. Nous n'avions jamais pénétré dans une salle de spectacle le jour, et lorsque notre bande, comme le flot d'une écluse qu'on ouvre, creva à l'intérieur du théâtre, nous demeurâmes surpris de cet effet à la Piranèse. »[378]

La volonté de voir au-delà du réel, de dépasser les aspects extérieurs offerts à la vision pour une vue plus pénétrante suscite la rêverie piranésienne. Pour Bachelard, c'est cette « volonté de regarder à l'intérieur des choses », de « *violer le secret* des choses cachées »[379] qui nous introduit dans l'univers imaginaire de l'être et qui est à l'origine de ce qu'il appelle « les images matérielles de la substance ».[380]

Autres avatars du mythe piranésien, l'évocation de la nécropole dans *Paris futur* et de la ville assiégée dans *Tableaux de siège*. En fait, dans le premier texte, Gautier fait, encore une fois, figure de bâtisseur ; il propose de construire la cité idéale sur les décombres d'un Paris détruit. Sans insister sur les caractéristiques de cette architecture de rêve, idée sur laquelle nous reviendrons dans la troisième partie de ce travail, nous nous contenterons de montrer la présence de la sensibilité piranésienne dans ce texte. La représentation de la ville souterraine mêle les catacombes de Piranèse et les architectures de Martinn, les hallucinations architecturales du graveur italien et l'imaginaire babylonien du disciple anglais :

> « Ce sont d'interminables corridors, tout plaqués de panneaux d'hiéroglyphes et de bas-reliefs cosmogoniques, conduisant à des puits noirs comme l'abîme et profonds comme lui, où l'on descend par des crampons d'airain. Ce sont des chambres creusées dans le roc vif, (…) des salles dont les torches ne peuvent éclairer la profondeur ».[381]

Aux constructions immenses et aux galeries indéfinies s'ajoutent les hiéroglyphes et les représentations cosmogoniques.

---

[378] - Th. Gautier cité par Keller in *Piranèse et les Romantiques*, op. cit., p. 125.
[379]- Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Chap. I, « Les rêveries de l'intimité matérielle », Collection Critica, Editions Cérès, 1996, p. 12.
[380] - Ibid., p. 13.
[381] - Th. Gautier, *Paris futur*, in *Caprices et zigzags*, pp. 312-313.

L'architecture sous terre, dont rêve Gautier, sera répartie en paliers, elle s'étendrait à « une incalculable profondeur » et dépasserait, selon l'aveu de Gautier « les audaces les plus effrénées, les délires les plus extravagants de Pyranèse et de Martinn ».[382] La ville souterraine, loin d'être une cité des morts, abritera « une population crépusculaire » et fourmillante. Paris assiégé produit une imagerie analogue. Quoiqu'écrit dans le vacarme de la Commune, le texte de Gautier évacue tout discours idéologique et décrit la ville dévastée comme un spectacle piranésien :

> « Par les larges écroulements des façades, l'intérieur se découvre, comme ses décorations qui servent au théâtre pour jouer des pièces à action double (…)
>
> Des fragments d'escaliers comme dans les eaux-fortes de Piranèse aboutissent au vide ; des portes ouvrent sur le ciel, des balcons restent appliqués, d'une manière hasardeuse, à des façades démantelées et trouées à jour, décrivant d'étranges arabesques, que reproduisent des photographes encapuchonnés de noir comme des nécrophores, et la tête courbée sur leur boîte. »[383]

La réalité cruelle de la guerre est décentrée au profit d'une vision spectaculaire de la ville. L'esthétique gomme, en effet, le politique et adoucit la face horrible de Paris en ruine. Plus encore, le regard de l'esthète perce la membrane qui sépare le rêve du réel et transforme la réalité de la ville saccagée par la guerre en cauchemar piranésien. Le discours idéologique, explique Martine Lavaud, est « supplanté par une sublimation esthétique qui marginalise ce qui aurait dû constituer le point focal du discours. »[384] Sans avoir relevé toutes les références à Piranèse, nous pouvons tout de même constater l'influence exercée par cet artiste sur Théophile Gautier. Qu'est-ce qui explique, alors, cette fascination par le modèle piranésien? et comment lire *Mademoiselle Dafné,* cette *Eau-forte dans la manière de Piranèse* ? Pour pouvoir répondre judicieusement à ces questions, il serait plus prudent, au préalable, de saisir la spécificité de l'espace piranésien et d'en déterminer les différentes significations.

L'œuvre de Piranèse, précise Pierre Boudon, reflète un moment tourmenté de l'architecture : elle est l'expression d'une situation de crise : les gravures de Piranèse, représentant « un espace multipliable », abolissent les notions de centre et de limite et marquent une « rupture dans un continuum ».[385]

---

[382] - Ibid., p. 314.
[383] - Th. Gautier, *Tableaux de siège, Paris 1870*-1871, Editions Charpentier, Paris 1871, pp. 231-232.
[384] - M. Lavaud, *Théophile Gautier, militant du romantisme,* chap. V, « Le regard blanc des statues. *Tableaux de siège* ou l'ultime résistance » op. cit., p. 518.
[385] - Pierre Boudon, *Le paradigme de l'architecture,* Univers des discours, Editions Balzac, 1992, p.175.

Pour lui, les architectures piranésiennes ne représentent pas un labyrinthe à proprement parler, elles « empruntent toutefois à celui-ci divers traits caractéristiques : espaces de carrefours plus que de formes géométriques délimitables ; a-centration, diffraction, ou démultiplication ».[386]

Georg Keller, de son côté, pense qu'avec Piranèse, Gautier ne se contente de faire un exercice de transposition ni d'adopter une certaine technique liée à une « manière de voir, de rêver, d'imaginer et de penser »,[387] mais nous invite à découvrir la richesse de son propre univers imaginaire et les remous qui agitent les profondeurs de l'être.

Dans un cas comme dans l'autre, l'espace souterrain se rattache à une expérience intérieure ; dans un cas comme dans l'autre, le modèle piranésien annonce un état de crise et révèle une configuration psychique de l'être. Tirant profit de ces deux lectures, nous proposons de lire *Mademoiselle Dafné* d'abord en tant qu'expérience psychique, autrement dit comme expression des angoisses existentielles de Gautier et comme « mode d'exorcisation des turbulences familiales »[388] pour reprendre la formule de Martine Lavaud ; ensuite en tant qu'expérience esthétique dans la mesure où le récit fait surgir à la surface les inquiétudes et les questions qui hantent l'artiste.

Il est vrai que, dans *La terre et les rêveries du repos,* Bachelard associe la rêverie labyrinthique à la vie psychique ; il considère que le labyrinthe, le couloir étroit renvoient à des expériences oniriques et que la topographie du labyrinthe s'associe souvent à un parcours initiatique. Il n'en reste pas moins vrai que la représentation du labyrinthe ne se charge pas, selon lui, de la même valeur symbolique et qu'elle reste aléatoire puisque « chaque psychisme apporte ses propres caractéristiques à une image fondamentale».[389] *Mademoiselle Dafné* en dit long sur l'état d'esprit de son auteur et sur sa vie psychique.

---

[386] - Ibid., p. 179.
[387] - Luzius Georg-Keller, *Piranèse et les romantiques*, op. cit., p. 134.
[388] - Marine Lavaud, « Un récit en toc ?... », op. cit., p. 163.
[389]- Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, chap. VII, « Le labyrinthe », Collection Critica, p. 233.

Partant d'une tradition littéraire qui ramène l'œuvre à son auteur, nous pouvons dire qu'au moment de la publication de cette nouvelle, Gautier passait par une période trouble : il s'est brouillé avec sa fille en raison de sa relation avec Mendès, est entré en conflit avec sa compagne, Ernesta parce qu'elle a pris le parti de Judith et comme à son habitude, il a cherché refuge chez Carlotta Grisi, la sœur d'Ernesta, envers qui il n'a cessé d'éprouver une passion fougueuse. La noirceur des deux personnages féminins de la nouvelle, c'est-à-dire de la courtisane perfide et de Violanta, témoigne de cette colère qui animait Gautier. Dans une lettre datée fin mars 1866, Gautier confie à Carlotta son désespoir :

> « La prison qui devrait être mon tombeau s'est ouverte et j'éprouve cette courbature du grand air et de plein soleil qu'éprouvent les prisonniers mis en liberté » [390]

La ressemblance entre Gautier et Lothario n'est pas difficile à discerner. Comme son héros, Gautier se sent pris au piège, mais comme lui, il tentera d'y échapper. N'est-il pas celui qui dit : « J'ai lutté jusqu'au bout et je n'ai pas envie de laisser ma peau ou ma cervelle dans une lutte contre l'idiotisme, le mauvais cœur et la perversité » ?[391]

Mais, quelque intérêt que présente cette lecture, elle ne peut rendre compte de la profondeur et de la richesse de ce récit, car on ne peut réduire *Mademoiselle Dafné* à un texte de confidence, encore moins à une « simple catharsis d'un auteur qui répugne toujours à se mettre en scène ».[392] Le traitement narratif de *Mademoiselle Dafné*, le développement des passages descriptifs aux dépens du dialogue entre les personnages, l'intérêt accordé à la perception visuelle, tous ces moyens font de ce récit une expérience intérieure qui révèle certes quelques aspects de la vie consciente de l'auteur mais qui met surtout en scène les fantasmes d'un Gautier rêveur, décorateur et « architecte de ses féeries » pour reprendre les termes de Baudelaire. Il suffit pour s'en convaincre de se référer aux travaux de Pierre Laubriet et à ceux de Martine Lavaud. Pour Laubriet, *Mademoiselle Dafné* exprime la condition humaine et la hantise de l'échec et du néant, une hantise déjà décelée dans *Mademoiselle de Maupin*.

---

[390]- Th. Gautier, Lettre à Carlotta Grisi, fin mars 1866, citée par Pierre Laubriet, notice de *Mademoiselle Dafné*, op. cit., p. 1534.
[391]- Th. Gautier, Lettre du 16 mars 1866, citée par Pierre Laubriet, notice de *Mademoiselle Dafné*, op. cit., pp. 1534- 1535
[392]- Pierre Laubriet, notice de *Mademoiselle Dafné*, op. cit., p. 1535.

Vu sous cet angle, le retour de Lothario à la vie mondaine et aux jouissances éphémères fait de lui une « figure piranésienne » condamnée à une « sorte d'éternel recommencement, d'escalier en escalier – d'aventure en aventure- sans autre but que la trompeuse Volupté que Don Juan dans *La Comédie de la mort* regrettait d'avoir suivie ».[393]

Martine Lavaud, de son côté, s'appuie, dans son analyse de la nouvelle, sur un travail sur les catégories d'énoncé. Elle relève treize occurrences de discours direct, dont sept monologues intérieurs et déduit que le peu de présence d'authentiques situations de communication se justifie par le fait que tout le récit est, en réalité, une rêverie fantasmée, un « rêve contrôlé, conçu les yeux ouverts »,[394] rêve de retrouver, à sa source, l'esprit de Piranèse, de créer un théâtre idéal en bâtissant ses propres décors.

Il ressort de ce qui précède que les émotions et les angoisses éprouvées par Lothario ne sont, finalement, que le reflet des agitations et des obsessions de l'auteur lui-même. Toutefois, opaque et déroutant, le texte ne dévoile pas tous ses mystères et reste à l'image de la configuration souterraine de la villa Pandolfi. L'exploration tortueuse de l'espace souterrain est à lire comme une mise en abyme de l'aventure du lecteur. Chaque palier franchi correspondrait à une pièce du puzzle que l'on doit reconstituer afin d'en saisir le sens profond et pluriel. Le second palier dans cette aventure nous oblige à marquer un point d'arrêt afin que nous étudiions les techniques et les significations de la distanciation.

En effet, la distance que Théophile Gautier établit entre lui et son œuvre montre les limites de la lecture psychocritique et écarte tout processus d'identification totale. Divers procédés sont mis à contribution pour créer l'effet de distanciation tels que la dérision, le ton goguenard et la théâtralisation. Les allusions ironiques, les interventions piquantes tournent en dérision le récit. Lothario, en proie à une fièvre hallucinatoire, émet, quand même, un commentaire ironique : « le délire antique vaut mieux que le délire moderne »,[395] ou encore, la Zerbinette, à la mort de la Dafné, dit en guise d'oraison funèbre :

---

[393] - Ibid., pp. 1540-1541.
[394] - Martine Lavaud, « Un récit en toc ? », op. cit., p. 159.
[395] - Th. Gautier, *Mademoiselle Dafné*, op. cit., p. 1255.

> « Eh bien, voilà une jolie fin, dit Zerbinette ; Dafné est crevée d'une indigestion d'écrevisses à la bordelaise, c'était fatal. On périt toujours par ce qu'on aime. »[396]

D'ailleurs, contrairement à la Dafné qui meurt « de sa complète naïveté et de son imagination mélodramatique qui lui fait prendre Lothario pour le revenant qu'il n'est pas »[397] Lothario, lui, est sauvé par sa froideur critique et sa lucidité. Pour Martine Lavaud, Lothario possède un statut privilégié dans cette nouvelle : « ombre portée de Gautier dont il traduit la relation à son propre texte »,[398] le héros se charge d'une « fonction métacritique (…) qui empêche le mélodrame de prendre tout à fait ».[399] Rejetant toute effusion lyrique, Gautier ne manque pas, quelques fois, de prendre de la distance vis-à-vis de lui-même. En évoquant l'errance de Lothario dans les dédales et les couloirs souterrains, le texte cherche à étouffer la voix du critique d'art.

> « Ce n'était pas le moment de faire de l'archéologie et de décider si les chapiteaux des colonnes supportant l'architrave étaient d'un corinthien pur ou composite et avaient les dimensions prescrites par Vitruve.»[400]

La contradiction entre l'intensité de la crise que vit le personnage piégé dans les dédales de cette architecture cauchemardesque et l'état de sérénité que suppose le jugement esthétique montre bien cette autodérision.

De même, *Mademoiselle Dafné* est un récit où tout est théâtralisé. L'artifice est dans le cadre de l'action : les jardins de la villa Pandolfi sont présentés comme une décoration de théâtre, les arbres en sont les coulisses, quant à la chambre de Dafné, elle ressemble à « la chambre à coucher de la Tisbé au cinquième acte d'*Angelo, tyran de Padoue* ».[401] L'artifice est dans les personnages : Dafné est, de son vrai nom, Mélanie Tripier, alors que Lothario « avait une figure charmante comme le fils d'Alexandre VI ».[402] L'artifice est enfin dans le titre même de la nouvelle : *Mademoiselle Dafné. Eau-forte dans la manière de Piranèse.*

---

[396] - Ibid., p. 1257.
[397] - Martine Lavaud, "Un récit en toc?", op. cit., p.164.
[398] - Ibid., p. 164.
[399] - Ibid., p. 165.
[400] - Th. Gautier, *Mademoiselle Dafné*, op. cit., p. 1253.
[401] - Ibid., p. 1246.
[402] - Ibid., p. 1242

La création littéraire se résorbe en transposition d'art, et l'errance de Lothario dans les *coecums* de la villa romaine devient le moyen d'exprimer les inquiétudes esthétiques de Gautier. « Lothario erre dans un territoire psychique, un grenier mental qui n'est pas seulement le sien mais aussi celui de Gautier, écrit Martine Lavaud, bric à brac où cohabitent les chefs d'œuvre des grands noms ».[403] Bric à brac, certainement. *Mademoiselle Dafné* foisonne de références intertextuelles. Réminiscences livresques, impressions picturales et souvenirs de voyage tissent la toile de fond de ce récit et créent un jeu d'écho et de résonance.

En effet, « dans cet ersatz de récit gothique, les revenants sont intertextuels voire « autotextuels », et les personnages traînent après eux les spectres des types littéraires qui les précèdent et dont ils ne sont que les copies ou les recompositions. »[404] Lothario, par sa richesse, sa beauté et son amour des courtisanes, est quelque peu Fortunio *;* par son caractère désinvolte et son humour, il rappelle le capitaine Fracasse ; par ses visions hallucinatoires, il est plutôt à l'image des hachichins ; enfin, par son errance souterraine et par les périples de son aventure spatiale, il ressemble aux personnages de *Partie carrée.*

Mais Gautier ne se contente pas de renvoyer à ses récits antérieurs, il s'inspire de Piranèse et de Radcliffe, cite des auteurs qui l'ont profondément marqué comme Hugo et Shakespeare, multiplie les allusions à des œuvres artistiques comme par exemple les peintures de San Quirico ou encore l'eau forte de Goya, *Nada y nadie.*[405] Pour Marie-Claude Schapira, l'aventure de Lothario éveille davantage le souvenir de la descente de Dante et s'apparente à une épreuve initiatique :

> « C'est bien d'une traversée des enfers qu'il s'agit et la mise en question idéologique du début du récit s'épanouit tout à coup en une expérience initiatique qui rassemble les représentations traditionnelles des mythes. La chute souligne la rupture qui préside à toute initiation, l'arrivée sur un matelas de squelettes le dénuement sans lequel il serait vain de rien entreprendre. La rencontre avec Violanta est la première et la principale épreuve réservée au néophyte. La suite du parcours mériterait d'être cartographiée pour montrer comment se déploient et se recoupent l'horizontalité de la remontée dans le passé et la verticalité de la quête du moi. Les couloirs que suit Lothario sont peints de fresques dans le goût de Pompéi, de scènes colorés et vivantes. L'antiquité propose au néophyte sa barbarie, ses pulsions de vie. (…) La marche continue et la verticalité s'impose de différentes manières : ce sont les voûtes, les hémicycles d'architectures béantes, puis cette extraordinaire racine d'arbre qui crève le plafond – matérialisant l'*Axis Mundi* et suggérant une prolifération

[403] - Marine Lavaud, « Un récit en toc ?...op. cit., p.163
[404] - Ibid., p.164
[405] - Voir *Notice* de Pierre Laubriet, op. cit., pp. 1540-1541.

> universelle et inquiétante- l'escalier enfin qui descend au centre de la terre où un caveau voûté contient des caisses vides d'un trésor depuis l'accès au vide et la mort du désir. Seul alors subsiste un désir de survie qui permet la poursuite du parcours et oriente une nouvelle quête plus intime, plus soucieuse d'une vérité personnelle. La preuve est faite de l'impossibilité de s'installer dans un cercle ou dans un centre. Le trajet peut alors s'inverser et retrouver la configuration de la spirale, aspirée cette fois vers le haut »[406]

Les éléments architecturaux qui forment l'espace souterrain de la villa Pandolfi deviennent la représentation d'un parcours initiatique, et Lothario qui, du fond du labyrinthe, cherche à percevoir la lumière, reprend le parcours de Dante dans *La Divine Comédie.*

Mais le prince Lothario, dans son enfer dantesque, éveille le souvenir d'un autre dandy, celui de *Mademoiselle de Maupin.* Le cauchemar piranésien de Lothario n'est qu'une variante du « rêve de pierre » qui hante D'Albert. D'ailleurs, Gautier emploie presque la même expression dans les deux récits :

Mademoiselle de Maupin	*Mademoiselle Dafné*
« J'ai des songes de pierre ; tout se condense et se durcit autour de moi, rien ne flotte, rien ne vacille, il n'y a pas d'air ni de souffle ; la matière m'oppresse, m'envahit et m'écrase »[407]	« Lothario, à force d'erre dans ce rêve de pierre, commençait à éprouver des inquiétudes nerveuses, des frissons maladifs »[408]

Les deux personnages partagent les mêmes angoisses et cherchent à les conjurer; les deux sont hantés par la même rêverie pétrifiante, ou, pour dire en termes bachelardiens, par « la volonté de méduser ». Les deux ressassent les mêmes interrogations et cherchent à trouver l'issue de secours, le chemin de salut.

Dans *Le Club des hachichins,* c'est dans un contexte différent qu'est exprimée la peur du sujet de la pétrification. Poursuivi par un « monstre aux jambes de madragore » qui ne cesse de répéter : « le marbre gagne ! le marbre gagne !»,[409] le narrateur personnage se sent pris au piège.

[406]- Marie-Claude Schapira, « L'imaginaire des profondeurs dans *Mademoiselle Dafné* », op. cit., p. 55.
[407] - Th. Gautier, *Mademoiselle Maupin,* op. cit., p. 376.
[408] - Th. Gautier, *Mademoiselle Dafné,* op. cit., p. 1255.
[409] - Th. Gautier, *Le Club des hachichins,* op. cit., p. 1019.

> « Je sentais mes extrémités se pétrifier et le marbre m'envelopper jusqu'aux hanches comme la Daphné des Tuileries ; j'étais statue jusqu'à mi-corps. »[410]

Gautier, mûri, ne semble pas conjurer ses peurs ni trouver des réponses aux questions qui se sont posées dans sa jeunesse, et qui portent essentiellement sur ses préoccupations esthétiques. Pour S. Chaouachi, « l'intertextualité interne ou l'autotextualité rend possible un jeu d'échos et de reflets et instaure ainsi une écriture en miroir qui fait l'originalité de l'œuvre.[411] »

Notons tout de même que les années qui séparent la publication de *Mademoiselle de Maupin* et *Mademoiselle Dafné* expliquent la présence de différences non négligeables. Le premier écart consiste dans la tonalité prédominante dans chaque récit : le jeune D'Albert, mélancolique, témoigne du malaise dont souffre la première génération romantique et frôle souvent dans ces lettres le pathétique, tandis que le dandy Lothario se débarrasse de toute dimension psychologisante pour adopter une poétique de la distanciation.

Le second écart réside dans le mode d'insertion de la représentation architecturale : dans *Mademoiselle Dafné*, la trame narrative plonge le personnage au cœur de l'enfer piranésien et lui fait vivre, de plain-pied, le fantasme labyrinthique alors que, dans *Mademoiselle de Maupin*, le trajet à parcourir reste mental puisqu'il est uniquement envisagé par la pensée de D'Albert :

> « L'homme, dans la vie, m'a souvent fait penser à un pèlerin qui suit l'escalier en colimaçon d'une tour gothique. Le long serpent de granit tord dans l'obscurité ses anneaux dont chaque écaille est une marche. Après quelques circonvolutions, le peu de jour qui venait de la porte s'est éteint. L'ombre des maisons qu'on n'a pas encore dépassées ne permet pas aux soupiraux de laisser entrer le soleil ; les murs sont noirs, suintants ; on a plutôt l'air de descendre dans un cachot d'où l'on ne doit jamais sortir, que de monter à cette tourelle qui, d'en bas, vous paraissait si svelte et si élancée, et couverte de dentelles et de broderies (…) On hésite si l'on doit aller plus haut, tant ces moites ténèbres pèsent lourdement sur votre front (…) Quelques marches encore, et vous serez sur la plate-forme ; et alors, vous verrez, au-delà de l'enceinte de la ville verdoyer les cultures, bleuir les collines et blanchir les voiles sur le ruban moiré du fleuve. Un jour éblouissant vous inonde, et les hirondelles passent et repassent auprès de vous en poussant de petits cris joyeux. »[412]

Le pèlerinage mental débouche sur une vision merveilleuse où la figure monstrueuse du serpent est supplantée par la légèreté et la grâce des oiseaux, et où l'atmosphère ténébreuse est remplacée par une luminosité éclatante.

---

[410] - Ibid., p. 1019.
[411] - Slaheddine Chaouachi, *Les Sensations orientales…*, op. cit., p. 803
[412] - Th. Gautier, *Mademoiselle Maupin*, op. cit., p. 342.

Mais, malgré ses oppositions, *Mademoiselle Maupin* semble déjà porter les germes de l'aventure souterraine de Lothario. Sauf que dans le récit de *Mademoiselle Dafné*, le merveilleux s'éclipse à la fin du parcours et cède la place à une scène quasiment grotesque :

> « S'appuyant sur la paume des mains, il souleva son corps et se trouva bientôt hors du gouffre, en pleine lumière, au milieu d'un troupeau de buffles qui le regardaient avec une stupeur farouche, et reniflaient à son aspect en secouant la bave de leurs mufles, et en grattant la terre de leurs sabots. »[413]

La similitude entre les deux textes nous incite, donc, à réfléchir sur la problématique de la création, chez Gautier et soulève plusieurs questions que Martine Lavaud pose en ces termes : « Comment, encore et toujours, créer ? comment se débarrasser de la référence, éviter de faire du faux neuf avec du vieux ? »[414]

Comme il a été précédemment mentionné, le choix du sous-titre montre explicitement une analogie entre le romancier et l'aquafortiste. En recourant à l'exercice de transposition, Gautier tente d'exhumer le mythe piranésien et de récupérer, par la magie de la narration, l'esprit authentique de Piranèse. Force est de constater que la transposition n'est pas reproduction mimétique d'un modèle préexistant et qu'elle se fait plus invention puisque le récit gautiéresque s'écarte de la représentation piranésienne pour construire son propre espace souterrain.

Quoique Gautier cautionne son texte en citant l'eau-forte de Piranèse, la scène de « l'échelle infinie serpentant à travers de noires et formidables architectures, et gravie péniblement par un homme qu'on revoit à chaque palier plus las, plus délabré, plus maigre »[415]ne figure pas, en réalité, dans l'œuvre de Piranèse ; elle est le fruit de l'imagination de Gautier et de ses souvenirs livresques. En ce sens, Laubriet explique que Gautier se serait davantage inspiré de sources littéraires notamment De Quincey, Nodier et de Musset et écrit à ce propos :

> « Une telle eau forte n'existe pas dans l'œuvre gravé des *Carceri d'invenzione* de Piranèse ; un escalier se rencontre dans le bas de plusieurs planches (III, VI, VII, VIII, etc.) mais non l'échelle imaginée par Gautier ni le personnage qui y circule. »[416]

---

[413] - Th. Gautier, *Mademoiselle Dafné*, op. cit., p. 1255.
[414] - M. Lavaud, « Un récit en toc ? », op. cit., p. 164.
[415] - Th. Gautier, *Mademoiselle Dafné*, op. cit., p. 1254.
[416] - Pierre Laubriet, annotation de *Mademoiselle Dafné*, note 3, chap. VI, p 1549. Dans sa notice de l'œuvre, Laubriet mentionne également cet écart des eaux fortes de Piranèse : « (…) la gravure à laquelle Gautier fait allusion n'existe pas dans la série des dix-huit planches des *Carceri*, comme l'a bien montré Luzius Keller ; le personnage auquel Lothario s'identifie est sorti de l'imagination de De

Se détachant du modèle piranésien, la récriture devient, dès lors, création et entraîne l'édification d'un espace architectural qui nous plonge, de plain-pied, dans le microcosme de Gautier. Plus encore, le texte gautiéresque se détache de son auteur et s'organise, s'institue en texte qui, par sa dynamique et par le pouvoir des mots, construit sa propre architecture, différente de celle de Piranèse lui-même. Cela dit, on ne peut lire *Mademoiselle Dafné* indépendamment d'un autre texte de Gautier. Il s'agit, bien entendu, de *Spirite*.

3-2- *Mademoiselle Dafné* : contrepoint de *Spirite*

Publiés à quelques mois d'intervalle, *Spirite* et *Mademoiselle Dafné* ont suscité des réactions contradictoires dans les milieux de la critique littéraire, que ce soit au XIXe siècle ou encore aujourd'hui. Déconcertants tant par leurs ressemblances que par leurs divergences, les deux récits restent complémentaires. Pour Laubriet, *Mademoiselle Dafné* est « à la fois l'antithèse et le complément »[417]de *Spirite.* M. C. Schapira reconnaît également la complémentarité des deux textes et affirme :

> «Les deux dernières nouvelles, et non seulement l'avant-dernière sont indispensables pour donner la configuration de l'ensemble de l'œuvre. (Mais) ce qui gêne, écrit Schapira, c'est la pauvreté imaginaire et technique de l'exploration du monde souterrain après la richesse de la traversée de l'empyrée. »[418]

En terme d'architecture, nous pouvons dire que *Mademoiselle Dafné* est une exécution de la maquette de *Spirite* mais à l'envers. Plusieurs détails autorisent le rapprochement entre les deux textes.

Tout d'abord, dans les deux récits, Gautier choisit comme ancrage sociohistorique de l'action la société parisienne du dix-neuvième. Le choix du Paris mondain comme toile de fond lui permet de dévoiler les mœurs de ses contemporains, mais Guy de Malivert comme Lothario semblent insensibles aux charmes parisiens. Ils affichent leur mépris pour la société occidentale et se constituent plutôt en spectateur indifférent qui porte un regard distant sur les valeurs de la mondanité.

Quincey, sans doute sous l'influence du haschisch, et apparaît dans un passage de ses *Confessions d'un mangeur d'opium* traduit par Musset en 1828.(…) Nodier, de son côté avait en 1833 repris, développé et transformé le texte de De Quincey dans « Piranèse, contes psychologiques à propos de la monomanie réflective » ». Voir pp. 1539-1540.

[417] - Pierre Laubriet, Notice de *Mademoiselle Dafné,* in *Romans, contes,*...op. cit., p. 1532.

[418]- Marie-Claude Schapira, « L'imaginaire des profondeurs dans *Mademoiselle Dafné* » in *L'imaginaire de Théophile Gautier*, op. cit., pp. 46-48.

Ensuite, les deux dandys vivent une rencontre qui marque un tournant décisif que ce soit sur le plan narratif ou dramatique. La rencontre de la femme provoque un dysfonctionnement dans leur univers et ouvre la brèche. Les protagonistes sont, désormais, plongés dans une expérience fantastique qui brise la monotonie de leur quotidien pour les entraîner dans une épreuve initiatique, indissociable de l'exploration d'un espace architectural.

En fait, dans les deux récits, le projet narratif ne se sépare pas du déplacement du personnage dans un cadre architectural, un déplacement qui obéit aussi bien au sens de la verticalité qu'à celui de l'horizontalité.

Il n'en est pas moins que ces affinités entre les deux textes ne cachent pas une symétrie sur laquelle repose la géométrie des deux textes. Cette symétrie se manifeste, d'emblée, dans l'opposition entre les deux figures féminines puisqu'à la beauté diaphane de Lavinia et à sa pureté angélique s'opposent la vulgarité de la courtisane et sa mesquinerie diabolique. De même, elle est perceptible dans l'itinéraire des personnages masculins : d'un récit à l'autre, « l'axe du monde est parcouru de haut en bas ».[419] L'ascension de Guy de Malivert, son envol « à travers l'azur vague des espaces, comme pour prendre possession de l'immensité »,[420]est la version sublimée de la chute de Lothario et de son parcours souterrain.

En outre, quoique, dans les deux textes, le protagoniste retrouve le décor de l'antiquité, la géographie symbolique reste différente : contrairement à Lothario qui se trouve condamné à errer dans les catacombes de la Rome antique et à se perdre dans les espaces labyrinthiques des architectures piranésiennes ; Malivert, lui, choisissant de rompre avec le monde occidental, part vers la Grèce, « terre-mère, (et) terre de la pensée, pour y connaître la dernière étape de son initiation ».[421]Ce voyage se transforme en aventure merveilleuse au cours de laquelle Guy de Malivert remonte magiquement le temps et retrouve la ville d'Athènes dans toute sa splendeur.

---

[419] - Ibid., p. 48.
[420] - Th. Gautier, *Spirite*, op. cit., p. 1193.
[421] - M.C. Schapira, *Le regard de Narcisse*, Presses Universitaires de Lyon, 1984, p. 144.

Passionné d'art et de beauté, l'esthète parisien éprouve « presque de la honte, lui barbare d'Occident, de marcher avec des bottes sur ce sol sacré ».[422] Il se prosterne devant la grandeur de l'art antique et admire l'architecture du Parthénon, ce sanctuaire de Pallas-Athénè qu'il qualifie comme « la plus pure conception du polythéisme ».[423]La description du Parthénon, trônant sur l'Acropole, prend une signification particulière. Le temple de la Vierge joue le rôle de médium entre le monde terrestre et l'extramonde.

D'ailleurs, la configuration de cette architecture antique préfigure l'ascension finale de Malivert :

> « L'édifice se déployait dans la bleue sérénité de l'air avec une placidité superbe et une majestueuse suavité. Une divine harmonie présidait à ses lignes, qui, sur un rythme secret, chantaient l'hymne de la beauté. Toutes, doucement, tendaient à un idéal inconnu, convergeaient vers un point mystérieux, mais sans effort, sans violence, et comme sûres de l'atteindre. Au-dessus du temple, on sentait planer cette pensée vers laquelle l'angle des frontons, les entablements, les colonnes aspiraient et semblaient vouloir monter, imprimant d'imperceptibles courbes à l'horizontal et au perpendiculaire. Les belles colonnes doriques, drapées dans les plis de leurs cannelures et un peu rejetées en arrière, faisaient rêver à de chastes vierges qu'alanguit un vague désir. Une couleur blonde et chaude enveloppait la façade dans une atmosphère d'or, et, sous le baiser du temps, le marbre avait pris une nuance vermeille et comme une rougeur pudique. »[424]

Aux couleurs sombres et froides qui caractérisent le monde souterrain de *Mademoiselle Dafné,* à l'esprit tourmenté des espaces piranésiens s'opposent l'univers chaud et lumineux de *Spirite,* l'harmonie sereine du temple païen. De même, à la chute vertigineuse du prince romain vient s'opposer l'ascension miraculeuse du jeune parisien. Le désir d'ascension préside, en fait, à toute la description architecturale. En témoignent le choix des motifs architecturaux (frontons, entablements, colonnes, façade), l'emploi de certaines locutions prépositives telles que « au-dessus », « vers », le sémantisme de certains verbes,- notamment « tendre à », « monter », « aspirer », « atteindre »-, et le lexique qui donne au cadre décrit un aspect aérien (air, planer, divin, idéal,…). A l'instar du héros qui finit par se libérer de l'emprise de la chair et accède à un état de spiritualité éternelle, l'architecture est animée par un souffle magique qui la débarrasse de la pesanteur de la matière et favorise son élan. L'assimilation de cet édifice à une figure humaine, mue par le désir, favorise le glissement vers le monde de la féerie.

---

[422] - Th. Gautier, *Spirite,* op. cit., p. 1223.
[423] - Ibid., p. 1223.
[424] - Ibid., pp. 1223-1224.

Ainsi, aspirant à atteindre l'idéal du beau, *Spirite* réalise la fraternité des arts : le pictural, l'architectural et le musical se mêlent dans un cadre où le spectre chromatique des couleurs chaudes, la grâce voluptueuse des lignes courbes et leur « rythme secret » et harmonieux rendent hommage à la perfection esthétique de l'art pur et chantent l'hymne à la beauté. Mais si la quête initiatique de Malivert nous fait découvrir le monde de la merveille et de l'enchantement et nous emmène, d'abord, sur les marches d'un Parthénon magnifiquement restauré, puis dans un ailleurs féerique aux horizons illimités, et, si le récit s'achève sur l'image mythique de l'androgyne, symbole d'une félicité éternelle et d'une osmose parfaite, le parcours de Lothario s'apparente à un cercle infernal qui le ramène, de nouveau, vers son point de départ, c'est-à-dire, vers ce Paris mondain, lieu de corruption et de débauche. La scène finale de *Mademoiselle Dafné* s'oppose parfaitement au dénouement de *Spirite :*

La scène finale de *Spirite*	La scène finale de *Mademoiselle Dafné*
Bientôt ils se rapprochèrent de plus en plus, et, comme deux gouttes de rosée roulant sur la même feuille de lis, ils finirent par se confondre dans une perle unique. « Les voilà heureux à jamais ; leurs âmes réunies forment un ange d'amour (…) »[425]	Quant au prince Lothario, il avait discrètement refermé la porte, et dans le cabinet voisin, il soulevait la barbe de dentelles du domino bleu qui ne voulait pas se démasquer, et prenait sur des lèvres qui disaint « non », un baiser qui disait « oui ». [426]

Si l'on se réfère à la distinction faite par Bertrand Westphal entre espace et lieu, l'opposition entre les deux scènes revêt une signification particulière. Reprenant à son compte la réflexion du géographe américain Yi-Fu Tuan, Westphal définit l'espace comme « une aire de liberté » alors que « le lieu serait un espace clos et humanisé (…) un centre calme de valeurs établies. »[427] Vu sous cet angle, l'aventure spatiale de Malivert donne lieu à une véritable géographie symbolique.

[425] - Ibid., p. 1230.
[426] - Th. Gautier, *Mademoiselle Dafné*, op. cit., p. 1257.
[427] - Bertrand Westphal, *La géocritique*, op. cit., p. 14.

Au début de son parcours, c'est l'arc de l'Etoile qui garantit le passage d'une architecture réelle à un espace mythique peuplé d'« anges à grandes ailes de feu, planant sur une fourmilière d'êtres indistincts qui s'agitait sur un banc de nuages noirs semblable à un promontoire baigné d'ombre au milieu d'une mer phosphorescente».[428]

Ensuite, c'est dans l'atelier salon de son appartement parisien que Malivert franchit le seuil d'un monde fantastique puisque trophées, statues et objets d'art prennent vie. Mais, c'est, - encore une fois -, le petit miroir de Venise accroché au mur qui favorise l'ouverture « sur un vide rempli d'idéales ténèbres ».[429]

Puis, c'est l'espace parisien couvert d'une nappe neigeuse qui se double d'un espace imaginaire au caractère pittoresque. Aussi, l'acuité visuelle du sujet parvient-elle à créer une réalité au second degré. Les patineurs parisiens exécutant gracieusement leurs dessins spiraliques sur le manteau blanc deviennent des cavaliers arabes qui, « avec la pointe de l'éperon, écrivent à rebrousse poil le nom d'Allah sur le flanc de leur monture. »[430]

Enfin, c'est au Parthénon que Malivert réussit à franchir toutes les limites et à atteindre l'espace dans son infinité. La scène finale de l'androgyne révèle cette libération.

En revanche, Lothario n'est animé par aucun désir d'élévation. Lucide et à la limite cynique, il reste enfermé dans cet espace clos et humanisé du Paris mondain. Sorti du labyrinthe, Lothario retrouve son ancienne vie et s'enlise, de nouveau, dans les plaisirs sensuels. L'étreinte amoureuse du baiser qui clôt *Mademoiselle Dafné* apparaît comme le contrepied terrestre de la fusion des consciences dans *Spirite.* La distance critique que prend Lothario fait surgir les inquiétudes esthétiques du romancier et son « obsession de la réminiscence, de la déperdition du type primordial ».[431]

---

[428] - Th. Gautier, *Spirite,* op. cit., p. 1133.
[429] - Ibid., p. 1140.
[430] - Ibid., p. 1149.
[431] - Martine Lavaud, "Un récit en toc?", op. cit., p. 165.

Martine Lavaud n'hésite pas, dans ce contexte, à qualifier le récit de *Mademoiselle Dafné* de « produit kitsch ».[432] Tout en reconnaissant le caractère anachronique d'une telle désignation, elle précise que le « kitsch » réside dans le fait de « faire du neuf avec du vieux ». C'est alors que le dîner organisé par la courtisane est finalement une copie du banquet olympien peint au plafond par un élève de Jules Romain.

De même, la chambre de Dafné est un « espace kitsch » dans la mesure où c'est une imitation clinquante de la chambre de la Tisbé. « Le ver du kitsch est bel et bien dans le fruit romantique »,[433] écrit Martine Lavaud ; Lothario, lui-même, n'y échappe pas puisqu'il « ressemblait beaucoup au portrait de César Borgia (peint) par Raphaël (et) qu'on admire à la galerie Borghèse ».[434]

Récit allégorique, transposition artistique ou écriture parodique, *Spirite* et *Mademoiselle Dafné* ne se détachent que peu de la cohorte des récits fantastiques. Oscillant entre « Spleen et Idéal » pour emprunter l'expression de Charles Baudelaire, Gautier fait des mots son « arme de combat », son unique moyen d'escalader les échelles oniriques des architectures féeriques dans l'espoir d'accéder au monde céleste ou de descendre dans l'enfer des constructions piranésiennes afin de scruter les profondeurs souterraines de son être inquiet et d'en chasser les démons.

Dédale, constructeur ingénieux du Labyrinthe et cherchant à échapper à sa propre prison, Icare rêvant d'élévation, voulant atteindre les régions sublimes et réaliser l'omniscience en ayant une vision complète du labyrinthe, et ce au risque de se brûler les ailes, Orphée errant dans le monde souterrain mais confronté à son échec puisqu'il est incapable de franchir le seuil de l'enceinte infernale et de retrouver son Eurydice, Gautier est tout à la fois. Tiraillé entre l'exaltation spirituelle de l'élévation et la déception de la chute, il donne l'image d'un homme qui étouffe sous le poids de sa condition humaine et qui cherche, au moyen du langage, à libérer ses velléités prométhéennes et à faire œuvre de création.

---

[432] - Ibid., voir p. 166.
[433] - Ibid., p. 166.
[434] - Th. Gautier, *Mademoiselle Dafné*, op. cit., p. 1242.

Conclusion

Galeries souterraines, château gothique, maison en ruine ou escaliers interminables, tous ces thèmes architecturaux reprennent des topoï de la littérature fantastique et favorisent l'irruption du fantastique dans l'œuvre de Gautier. Quel que soit le thème qui ordonne l'espace fantastique, le décor architectural reste un des ingrédients constitutifs de l'alchimie fantastique chez Gautier. Née d'une ivresse haschischine ou d'une folie délirante, inspirée de Piranèse ou fruit d'une imagination débordante, l'hallucination architecturale se caractérise par un dérèglement des repères habituels.

Transgressif, le regard fantastique modifie la perception habituelle de la spatio-temporalité, met en doute « toute représentation sclérosante »[435] de l'espace et du temps et instaure un rapport tout à fait particulier entre le monde de perception du sujet et le monde extérieur. A l'espace de référence, la vision fantastique juxtapose d'autres espaces. Quant au mouvement fluvial du temps, il est ébranlé soit par un arrêt étrange et inexpliqué des montres de l'aiguille ou par une dilatation infinie ou encore par la rétrospection. L'écriture fantastique fait, donc, vaciller les certitudes d'un espace homogène et unique et permet au lecteur de découvrir l'existence de plusieurs espaces et de plusieurs temps.

Le fantastique lié à une architecture est, aussi, l'aventure d'un auteur, aventure psychologique, ontologique et esthétique. Entretenant « des ambivalences et des dialectiques subtiles entre la fonction du réel et la fonction de l'irréel, entre le journaliste gagnant son pain et le poète rêvant de perpétuelles évasions dans le temps comme dans l'espace »,[436] Gautier « fantastiqueur » franchit le seuil du monde ordinaire pour découvrir un monde *autre*. Refusant d'adhérer au monde de la réalité, il bouleverse les frontières de la matière, du lieu et du temps, efface les distinctions entre la vie et la mort, le présent et le passé et se laisse entraîner dans le vertige du sens et de l'identité. Les distorsions spatiales des architectures fantastiques sont, alors, à lire comme le reflet d'une angoisse existentielle, elles sont l'expression paroxystique du désaccord romantique entre le moi et le monde.

---

[435]- Bertrand Westphal, *La géocritique*, op. cit., p. 96.
[436] - Marcel VOISIN, « L'insolite quotidien dans l'œuvre en prose de Théophile Gautier », in *Cahiers de l'AIEF*, 1980, vol. 32, n° 32, p. 177.

En outre, Gautier conteur fait figure de constructeur qui utilise le seul pouvoir des mots pour ériger à la fois ses édifices architecturaux et son édifice textuel. L'écriture n'a rien à voir avec la réalité : les espaces qu'elle transgresse, les constructions qu'elle échafaude et les temporalités qu'elle trace sont tous des faits de mots reflétant la richesse et la diversité de l'univers intérieur.

Cette importance de l'écriture se manifeste à travers la corrélation entre construction narrative et construction architecturale : la structure narrative des récits racontés mime, peu ou prou, la configuration des architectures représentées. Le mouvement spiralique des escaliers en colimaçon qu'on perçoit déjà dans *Mademoiselle de Maupin*, puis, dans *Le Club des hachichins* et *La pipe d'opium* et enfin dans *Mademoiselle Dafné* est le même que celui retracé dans le parcours narratif puisque la situation finale ne permet pas de retrouver l'équilibre de départ mais instaure un nouvel ordre qui garde des résidus de l'aventure fantastique.

C'est aussi l'aventure d'un esthète créateur. Sous couvert de fantastique, le récit dévoile les véritables obsessions de Gautier et nous permet de saisir les principes de son idéal esthétique. Citations égrenées tout au long de son œuvre, allusions ou transpositions, tous ces subterfuges ne cessent d'irriguer l'écriture et de nous introduire dans l'univers tant riche qu'enrichissant de Gautier.

Le fantastique est, enfin, l'aventure d'un lecteur. Quoique inhérente à l'œuvre, l'écriture fantastique naît de la complicité entre le narrateur et le lecteur. La narration fantastique, définie comme le temps d'une hésitation, ne prend, véritablement, corps que si le lecteur accepte d'y adhérer. Tout comme le narrateur, le lecteur hésite à donner une explication rationnelle aux événements, et ce faisant, il accepte de rompre le contrat de vraisemblance et de se mouvoir dans les zones incertaines et mouvantes du genre fantastique.

Conclusion de la deuxième partie

Inscrire la représentation d'une architecture au cœur du projet narratif, faire de l'espace architectural non pas un simple cadre spatial qui assure l'ancrage de l'action mais une pierre angulaire dans la construction d'une fiction, tel est le constat qui s'impose au terme de cette partie. Jouant le rôle d'adjuvant ou d'opposant, assurant l'embrayage ou le débrayage de l'action, l'édifice architectural s'intègre, désormais, au tissu narratif et se charge d'un statut sémiotique d'une grande richesse.

Comme dans les récits de voyage et comme dans la poésie, la place prégnante de l'architecture dans l'œuvre narrative de Gautier est, il est vrai, une réalité difficile à nier ; il n'en reste pas moins vrai que la contribution de l'élément architectural dans le processus de transformation varie d'une fiction à l'autre. Dans « Architecture et programme narratif », nous avons étudié les différentes fonctions de la description architecturale et nous avons démontré que, si dans certains cas, la digression architecturale est, en fin de compte, un moyen de construire un espace qui répond aux exigences de la narration ou de circonscrire l'action narrative dans un cadre précis, dans d'autres cas, notamment *Le Roman de la Momie*, *Le Capitaine Fracasse,*et *Partie Carrée,* décrire une architecture prend une autre envergure et envahit l'espace du roman à tel point que l'édifice romanesque risque de s'écrouler sans le déploiement de l'espace architectural. Le rêve de Fracasse ne se résorbe-t-il pas, d'ailleurs, en un double projet de reconstruction ? Le parcours narratif débouche, finalement, sur la reconstruction du château en ruine et sur la reconstruction de la personnalité du héros.

Ce qui nous amène au second chapitre de cette partie, autrement dit à la découverte de Gautier archéologue, soucieux de retrouver le clinquant de l'antiquité gréco-romaine ou de ressusciter la grandeur des cités égyptiennes. Passionné d'art et d'archéologie, Gautier n'hésite pas à soumettre les données historiques et archéologiques à ses exigences esthétiques. Grâce à une alchimie verbale, la vision rétrospective tourne à la magie et recrée un nouvel espace où l'histoire se mêle à la fantasmagorie et où l'imagination poétique supplée l'exactitude archéologique.

Que ce soit dans sa fantaisie pompéienne ou dans ses récits d'inspiration égyptienne, en menant de front le projet de reconstruction des formes du passé, Gautier accomplit un double exploit. D'une part, il effectue un voyage dans le temps et dans l'espace et parvient, quoique temporairement, à échapper à l'emprise du moment présent. D'autre part, il concrétise, dans et par les mots, son rêve de grandeur et de démesure et réalise son idéal du beau. Et ce faisant, il fait de l'expérience de l'écriture romanesque un moyen d'exorciser ses fantasmes personnels et d'explorer quelques recoins de son univers intime, une exploration qui trouve dans le fantastique son véritable champ de prédilection.

Fruit d'un délire exalté, d'une ivresse hachichine ou d'une émotion artistique, la description du fantastique en architecture participe d'une composition autre de l'espace et se charge souvent d'une fonction symbolique voire allégorique. Rattachée à l'intériorité, la vision hallucinée révèle les mouvements et les remous de la psyché : le périple labyrinthique du personnage est, rappelons-le, le reflet des agitations d'un moi angoissé ; mais au-delà de cette dimension psychologique, l'hallucination architecturale est surtout l'expression des soucis esthétiques. Hésitant entre le rationnel et l'irrationnel, le féerique et le cauchemardesque, Gautier n'hésite pas à joindre le fantastique au poétique afin de mettre au monde son œuvre littéraire et de ciseler son idéal du Beau.

Cette recherche du beau dans l'art nous entraîne, donc, au seuil de la dernière partie. Notre intrusion dans l'univers gautiéresque vise, au terme de ce travail de recherche, de mieux saisir le rêve d'habitation de Gautier et de déterminer le rôle de l'architecture dans le déploiement de l'écoumène. Nous interrogerons, finalement, les mécanismes de création littéraire et démêlerons les ficelles qui régissent la construction textuelle en mettant en place les termes de l'équation écrire = bâtir.

Troisième partie :

Architecture du rêve et rêve d'architecture

Introduction de la troisième partie

« Ne la connais-tu pas la terre du poète,
La terre du soleil où le citron mûrit,
Où l'orage aux tons d'or dans les feuilles sourit ;
O mon maître, c'est là qu'il faut mourir et vivre,
C'est là qu'il faut aller, c'est là qu'il faut me suivre ! »[1]

Endossant le rôle de bâtisseur, Théophile Gautier a cherché à réaliser, dans son œuvre, son rêve d'habitation et à construire une architecture qui représente son idéal esthétique, une architecture où l'homme et l'édifice font corps. Que ce soit à travers ses récits de fiction, sa poésie ou ses feuilletons, Gautier a voulu mettre en exécution son projet de construction et a jeté les fondations d'un édifice qui incarne son idéal architectural.

Mais tout en rivalisant avec l'architecte, l'écrivain se trouve confronté à des obstacles : il se doit de concilier architecture et écriture, d'être, à la fois, Dédale et Orphée et de réaliser une œuvre où les principes de la géométrie édictés par Dédale composent avec ceux de la poésie émanant d'Orphée. Pour mettre en place les fondations de cet édifice, l'écrivain bâtisseur se voit dans l'obligation d'adapter le langage, seul matériau dont il dispose, à son projet d'édification et de faire du mot la pierre angulaire de sa construction.

Qu'elle ressemble au palais féerique des *Mille et Une Nuits* ou au château gothique souvent dépeint dans les récits de ses contemporains, qu'elle soit baptisée « Palais d'or » ou « Eldorado », cette construction établit la corrélation entre l'architectural et l'existentiel et pose la question soulevée, presque un siècle plus tard, par Heidegger, celle du rapport entre « bâtir, habiter (et) penser ».[2] Pour jeter la lumière sur la relation qui s'établit entre le « dire » et le « construire », entre l'édifice textuel et l'édifice architectural, trois centres d'intérêt caractérisent cette dernière partie.

---

[1] - Dans le *Salon de 1839*, Gautier consacre l'article du 31 mars 1839 au peintre Ary Scheffer. Le tableau *Mignon regrettant la patrie* éveille un souvenir livresque. Ses vers extraits de l'œuvre de Goethe sont chantés par Mignon au jeune Wilhelm Meister.

[2] - Martin Heidegger, *Bâtir, habiter, penser. Essais et conférences*, traduction française, A. Préau, Editions Gallimard, Paris, 1958. Heidegger propose une réflexion sur l'« Habiter en poète » et établit la relation entre le « faire habiter originel » et le dire poétique.

Entre rêve d'architecture et architecture de rêve, nous découvrirons le chez-soi gautiéresque et démontrerons de quelle manière le vocabulaire « formel » qu'est l'architecture n'est, en fin de compte, que la représentation d'une certaine conception du monde. *Fortunio, Pavillon sur l'eau, Mademoiselle de Maupin* et d'autres textes encore sont la charpente de cette architecture du bonheur ; ils permettent, grâce à la magie des mots, de concrétiser le rêve de Gautier et de rendre ce monde poétiquement habitable.

Toutefois, l'idéalité liée à l'architecture soulève une autre question car elle nous incite à réfléchir sur la dualité fondatrice entre le macrocosme et le microcosme, entre le monde extérieur et le monde intérieur. Poète dilettante et éclectique, l'auteur de la *Mille et Deuxième Nuit* porte en lui un monde entier dont font écho les représentations architecturales. Déçu par la réalité de son époque, Gautier donne forme à ses rêves en se tournant vers l'intériorité.

Enfin, en convoquant dans son œuvre poètes, peintres, sculpteurs ou architectes, Gautier dévoile, avec subtilité, le processus qui contribue à l'élaboration de l'œuvre littéraire. Emprunts, citations, intertextes et transpositions permettent à l'édifice textuel de s'ériger et au monument gautiéresque de prendre forme. La contemplation puis la représentation d'une architecture enclenchent le mécanisme de création littéraire et fournissent à Gautier la matière première pour écrire ou récrire du texte. Grâce à un jeu vertigineux de renvois et de superpositions, l'exploration de l'espace architectural se résorbe en aventure scripturale et le lecteur se fait, désormais, témoin d'une écriture qui « se fait » et d'une pensée qui se déploie aussi bien dans le temps que dans l'espace.

Chapitre 1 :

L’architecture du bonheur

Introduction

Mettre en relation l'idée de bonheur et l'architecture, rattacher la sensation de bien être et de plénitude à une bâtisse faite de pierre de marbre ou de bois, n'étonne personne. De la cabane primitive à la chaumière indienne si bien dépeinte par Bernardin de Saint Pierre, du refuge de Robinson à la mansarde du jeune poète, de la modeste maison au palais somptueux, l'homme a toujours éprouvé le besoin de laisser une trace de son passage dans le monde en construisant un espace de vie qui répond à ses aspirations et à ses rêves.

En fait, une maison est une demeure que l'homme se construit afin de pouvoir *habiter* le monde. C'est une construction qui prend forme sur différents plans. Matériellement, elle implique un déploiement spatial, une expansion verticale ou horizontale, la présence ou l'absence d'un style architectural. Socialement, elle nous rapproche ou nous éloigne, nous intègre ou nous expulse des lieux de socialité. Symboliquement, elle nous introduit dans l'intimité de l'être et nous renseigne sur sa personnalité profonde.

L'importance de la maison dans l'architecture de l'imaginaire, son rôle dans le développement de l'idée de bonheur et le rapport inextricable entre l'Habiter et l'Être nous incitent à réfléchir sur la poétique de la maison.

1- Pour une poétique de la maison

Un détour étymologique nous renseigne, déjà, sur les différents sens que peuvent prendre les termes « demeurer » et « habiter ». Du latin *demorari*, le verbe « demeurer » signifie en ancien français « tarder » d'où le sens de s'attarder dans un lieu, y séjourner. Pris sous cet angle, le mot « demeure » évoque, primo, un ancrage physique, - une présence dans un lieu -, secundo, un ancrage temporel, puisqu'il s'inscrit dans la durée, dans la temporalité de l'habiter.

En outre, la maison est signifiante tant sur le plan personnel que sur le plan collectif. D'un côté, tout en délimitant l'espace du moi, elle place l'individu au sein d'une collectivité et maintient le lien entre le dedans et le dehors, l'espace privé et l'espace public, l'intimité et la vie en société, bref, entre le monde extérieur et le monde intérieur. D'un autre côté, de par son aménagement et sa physionomie, elle nous renseigne sur la manière d'habiter un lieu et révèle les goûts et les valeurs de ceux qui l'habitent. Lieu de la matérialité, la maison se meut en espace immatériel reflétant un idéal de bonheur associé à la domesticité. L'espace bâti a, d'ailleurs, suscité l'intérêt de nombreux philosophes et écrivains.

Dans la philosophie de Heidegger, le couple habiter-bâtir relève plus d'un enjeu conceptuel fondamental que d'une simple activité. L'acte de bâtir, donnant naissance aux bâtiments, reste subordonné à la pensée qu'on défend de l'habiter. *Bâtir, habiter, penser,*[3] telle est la triade instaurée par le philosophe. L'habiter est un concept ontologique ; c'est un trait essentiel et constitutif de l'Homme car il constitue une façon de se construire à l'intérieur du monde.

S'inscrivant dans le même ordre d'idées, Thierry Paquot, philosophe urbain, reprend la définition heideggérienne qu'il explique en ces termes :

> « Le verbe « habiter » (*Wohnen*) signifie « être-présent-au-monde-et-à-autrui ». […] ce qui nous éloigne d'une vision purement sociologique de l'habitation qui viserait à recenser les « manières d'habiter » une maison ou un appartement, de se loger en d'autres termes. Loger n'est pas « habiter ». L'action d'« habiter » possède une dimension existentielle. La présence de l'homme sur terre ne se satisfait pas d'un nombre de mètres carrés de logement ou de la qualité architecturale d'un immeuble. C'est parce que l'homme « habite » que son « habitat » devient « habitation ».»[4]

Faisant la distinction entre logement et habitation, Paquot réfléchit sur l'évolution du sens de « habiter » :

> « Le verbe « habiter » est emprunté au latin *habitare,* « avoir souvent », comme le précise son dérivé *habitudo* qui donne en français « habitude », mais ce verbe veut aussi dire « demeurer ». »[5]

Le verbe « habiter » induit des dimensions individuelles, collectives et spatiales. L'espace habité est coloré par la subjectivité de son habitant.

---

[3] - Martin Heidegger, *Bâtir, habiter, penser,* Essais et conférences, traduction française, A. Préau, Editions Gallimard, Paris, 1958.

[4] - Thierry Paquot, « *Introduction : « habitat », « habitation », « habiter », précisions sur trois termes parents* » in *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie,* sous la direction de Thierry Paquot, Michel Lussault et Chris Younès, Editions la Découverte, Paris, 2007, p.13.

[5] - Ibid., p. 10.

En effet, l'exigence de liberté et d'affirmation de sa personnalité pousse l'homme à la confection d'un chez-soi : acteur de sa propre géographie, il perçoit l'espace, se le représente, lui attribue des valeurs affectives, culturelles. Mais, l'habiter ne se limite pas à la manière dont l'homme se tient dans l'espace, il renvoie également à la manière de partager cet espace avec les autres, au sein même de la société. Ainsi, l'action d'habiter assure une réalisation de l'être ; elle implique une construction de soi à l'intérieur du monde, et, ce faisant, elle débouche sur une construction du monde.

Pour la psychanalyse, la symbolique de la maison privilégie l'investissement de l'imaginaire et va au-delà de sa raison fonctionnelle. L'image de la maison exprime le désir de reconstituer un espace perdu, celui de l'intériorité organique du ventre maternel. Dans *Poétique de la maison,* Henriette Levillain insiste davantage sur la fonction protectrice :

> « Née de quatre instincts essentiels de l'humanité, la faim, la peur, l'éros et le logos, la maison, c'est connu, est considérée tout au long de la vie d'un homme comme l'espace premier de protection. Et c'est bien la mission de tout architecte que de chercher à construire le meilleur rapport possible entre le privé et le public, (…) le clos et l'ouvert, la culture et la nature. »[6]

Ecartant l'architecture du simple construire, Levillain précise que le rôle de l'architecte ne se limite pas à résoudre les difficultés techniques en rapport avec le « *teknicos* » autrement dit avec la construction, mais qu'il doit représenter une certaine conception du monde en créant l'adéquation entre *arché* et *tecture*. La maison n'est pas conçue comme une simple bâtisse, elle est la représentation d'une certaine relation au monde.

S'inspirant de l'herméneutique junguienne, Jean Onimus, quant à lui, défend l'idée que chaque maison trouve son origine à la fois dans la mémoire collective et dans la mémoire individuelle :

> « La maison est un des archétypes les plus primitifs qui, au cours des temps, a été le plus travaillé par l'imagination collective. Au fond de nos mémoires veille la maison primordiale dont nous gardons la nostalgie. Cette maison originelle n'est faite ni de bois ni de pierres, mais elle est « une maison totale » fondée au-dedans de nous comme une réalité vivante et pathétique, faisant intimement partie de notre être ».[7]

---

[6] - Henriette Levillain, *Avant-propos,* in *Poétique de la maison,* textes réunis et présentés par Henriette Levillain, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p.3.

[7] - Jean Onimus, *La maison, corps et âme* in *Essai sur la poétique domestique,* Presses Universitaires de France, Paris, 1991, cité par ARC 19165, *Projets d'habitation,* atelier d'architecture ayant pour

L'approche phénoménologique s'inscrit dans le même ordre d'idées. En effet, bâtisseur de l'imaginaire, Gaston Bachelard perçoit la maison comme un espace symbolisant l'origine individuelle. Retrait particulier dans un espace qui préserve la vie privée, la maison est métaphoriquement le sujet, l'habitant, le dépositaire de son « histoire ». Le lieu construit perd, donc, en matérialité pour devenir un lieu de l'imaginaire. L'architecture réelle représentée à travers la maison natale et l'architecture rêvée, produit de l'imagination, se confondent dans sa *Poétique de l'espace.*

D'ailleurs, Bachelard introduit la notion de « maison onirique » considérée comme un vecteur de songes. Différente de la maison natale dont l'image est souvent déformée sous l'effet des souvenirs nostalgiques, la maison onirique fait partie d'une « rêverie habitante » plus profonde. « La maison onirique, précise-t-il, est la seule où l'on puisse vivre dans toute leur variété les rêveries de l'intimité. »[8]

Disciple de Bachelard, Gilbert Durand suit la pente déjà foulée par le maître. En investissant les structures profondes de l'imaginaire, il associe le social et l'intime mais préfère expliquer le rapport à la maison en termes de « diagnostic psychologique et psycho-social » :

> « La maison constitue donc, entre le microcosme du corps humain et le cosmos, un microcosme secondaire, un moyen-terme dont la configuration iconographique est par là-même très importante pour le diagnostic psychologique et psycho-social. On peut demander : « dis-moi la maison que tu imagines, je te dirai qui tu es. » La maison tout entière est plus qu'un « vivoir », elle est un vivant. La maison redouble, surdétermine la personnalité de celui qui l'habite. »[9]

Employant l'expression « configuration iconographique » pour aborder la question de la représentation, G. Durand porte un intérêt vif aux constructions de l'imaginaire et donne une dimension symbolique à la maison imaginée.

De façon analogue, Eric Volant traite de la dualité fondatrice sociabilité et intimité. Dans *La maison de l'éthique,* E. Volant écrit à juste titre :

---

thème *Le territoire poétique de la maison,* ARC 19165, http : // www. Arc.ulaval.ca/communs/doc pdf.

[8] - Gaston Bachelard, *La maison natale et la maison onirique,* dans *La terre et les rêveries du repos,* José Corti, Paris, 1948, p. 103.

[9] - Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire,* Gallimard, Paris, 1992, p. 257, cité par Marcel Voisin, in *Le Soleil et la Nuit, L'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier,* Editions de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 134.

> « Etrange, le pouvoir de séduction que la maison exerce sur les humains. Image primitive dessinée au fond de leur être, elle correspond à un besoin irrésistible d'être chez soi. Aire de retrait et de repos, elle est une figure idéale de proximité avec les êtres et les choses. Elle est le lien symbolique de la sociabilité et de la communication intime. »[10]

Aussi diversifiées que puissent paraître ces réflexions, elles possèdent toutes une certaine résonance avec les notions heideggériennes puisqu'elles s'accordent à établir un lien entre bâtir, habiter et penser. L'œuvre construite qu'est la maison est imprégnée par les idées et les goûts de celui qui y vit. Dans le cas de Gautier, le rêve d'habitation va de pair avec la représentation de l'architecture de la maison et la propension vers une intimité domestique.

2- Gautier et son rêve d'habitation ou l'Eldorado gautiéresque

> « " J'ai trois dieux : l'or, la beauté et le bonheur ! " dit Fortunio à Musidora »[11]

Face à la richesse et à la diversité de son œuvre, il semble difficile de bien cerner le rêve d'habitation de Gautier : chaumière modeste abritée sous les arbres comme celle décrite dans *Emaux et Camées* [12] ou appartement parisien réunissant tout à la fois le nouveau et l'ancien, château de campagne portant les vestiges d'une gloire passée ou petite garçonnière servant de refuge au poète solitaire. Pourtant, de texte en texte et de récit en récit se dessinent les contours de son Eldorado. De *Mademoiselle de Maupin* au *Pavillon sur l'eau,* de *Fortunio* à *La Mille et Deuxième Nuit,* l'écrivain architecte cherche à se bâtir un paradis terrestre et à élever les murs de la maison rêvée. Quelle forme prend, alors, le chez-soi gautiéresque? Et quelles en sont les caractéristiques ?

Forme abrégée de l'ancien français *chiese,* lequel dérive, à son tour, du latin *casa* signifiant « maison », le terme « chez » s'associe à espace intérieur. Le concept de chez-soi suggère l'idée de clôture et marque une délimitation entre espace extérieur et espace intérieur ; il établit un lien intime entre le sujet et la maison qu'il habite.

---

[10] - Eric Volant, *La Maison de l'éthique,* Montréal, 2003, cité par ARC 19165, *Projets d'habitation,* atelier d'architecture ayant pour thème *Le territoire poétique de la maison,* ARC 19165, http : // www. Arc.ulaval.ca/communs/doc pdf.

[11] - Théophile Gautier, *Fortunio,* in *Romans, contes et nouvelles,* …op, cit., Chap. XXI, p. 704.

[12] - Dans le poème « Fumée », Gautier écrit : « Là-bas, sous les arbres s'abrite/ Une chaumière au dos bossu » voir *Emaux et Camées,* op. cit., p. 82.

Le sens étymologique du mot « intime » confirme que l'idée de chez-soi et celle d'intimité vont de pair. Du latin *intimus,* superlatif d'intérieur, l'intime se rattache à ce qui existe au plus profond de soi. Aussi « avoir un chez-soi » implique-t-il la nécessité humaine d'*habiter* un lieu, d'aménager un espace qui préserve la vie privée, espace coloré par la subjectivité de son habitant, par ses émotions, ses gestes, son *éthos*. Le désir de se lover dans l'espace de l'intimité et de savourer la chaleur de la vie au foyer est exprimé dans un poème intitulé « *La Bonne soirée* » :

« Par ce vilain soir de décembre,
Qu'il ferait bon garder la chambre,
Devant son feu !

A l'angle de la cheminée
La chauffeuse capitonnée
Vous tend les bras
Et semble avec une caresse
Vous dire comme une maîtresse,
" Tu resteras ! " »[13]

L'assimilation de la chauffeuse capitonnée à une femme amoureuse et sensuelle suggère les douceurs de l'ambiance domestique. Edifier l'enceinte du chez-soi, c'est chercher à créer un espace intérieur en faisant appel à des valeurs, des savoirs, des souvenirs,… ; mais chemin faisant, l'homme participe à la construction de soi.

Cette importance du chez-soi dans la construction et dans l'affirmation de la personnalité n'a pas échappé à Serge Zenkine. Dans un texte intitulé « le chez-soi dans l'œuvre de Théophile Gautier »,[14] Zenkine aborde, en effet, le thème du bonheur qu'il associe à l'ambiance domestique. Il met en opposition le réduit de l'intimité qui reprend, sans surprise, un topos de la littérature romantique,- celui de la chaleur du foyer-, et l'extérieur social, synonyme d'hypocrisie et de fausseté. Selon Zenkine, Gautier « cherche à se constituer un petit monde à part protégé contre les vicissitudes de l'extérieur. ».[15] Cet intérieur domestique se caractérise par la corrélation entre les traits extérieurs de la maison et l'état intérieur de l'être qui y réside.

[13] -Th. Gautier, *La Bonne soirée* in *Emaux et camées,* op. cit., p. 145.
[14] - Serge Zenkine, « Le chez-soi dans l'œuvre de Théophile Gautier » in *BSTG,* n° 13, 1991, pp. 35-60.
[15] - Ibid., p. 37.

Habitation, meubles et objets se dotent d'une dimension psychologique et prennent la coloration du moi. « Le " chez-soi ", ce milieu parfait de l'homme, se lie à ses émotions et à son destin par des affinités mystérieuses. »[16] D'ailleurs, Gautier, lui-même, est sensible au rapport inextricable entre l'humain et l'architectural. Dans un récit d'inspiration espagnole, *Militona*, il décrit une maison située dans le quartier de l'Antequerula de Grenade en insistant sur la sensation de bonheur qui se dégage des murs :

> « Tout homme, en passant par cette rue et en jetant l'œil dans cet intérieur, quelque mauvais observateur qu'il fût, n'eût pu manquer de dire : " là vivent des gens heureux. "[…] Les murailles savent sourire et pleurer ; elles s'amusent ou s'ennuient ; elles sont revêches ou hospitalières, selon le caractère de l'habitant qui leur sert d'âme : celles-ci ne pouvaient être animées que par de jeunes amants ou de nouveaux époux. »[17]

S'inspirant de la méthode physiognomonique de Lavater, Gautier lie l'extérieur à l'intérieur ; il donne à la matière le pouvoir de révéler le fond de l'être : pierres, marbre ou bois traduisent, désormais, l'état intérieur de celui qui occupe la maison. Mais, ce ne sont pas uniquement les murs et les motifs architecturaux qui permettent de donner une image du « chez-soi » ; objets, ameublement et autres détails encore contribuent à façonner ce que Zenkine appelle « l'utopie domestique ».[18] L'un des textes qui illustre le plus cette utopie est *Fortunio*.

2-1- *Fortunio, l'Eldorado* gautiéresque ou « l'utopie domestique »

Contrairement au *Roman de la momie* ou au *Capitaine Fracasse* où la description architecturale tient une grande part de l'espace textuel, *Fortunio* est un récit qui aiguise la curiosité et qui suscite l'intérêt du lecteur en adoptant une stratégie fondée plutôt sur l'effet d'absence.

En effet, l'attente est double puisque ce n'est que dans le chapitre XVI que le narrateur décrit la principale scène de la trame narrative en proposant une esquisse de l'habitation de Fortunio, et ce n'est qu'un peu plus tard, soit le chapitre XXIV, qu'il la décrit, de manière plus détaillée. Quant au principal protagoniste de ce récit, c'est au chapitre XVII, que le narrateur en fait le portrait.

---

[16] - Ibid., p. 40.
[17] - Th. Gautier, *Militona*, in *Romans, contes et nouvelles*, tome 1, op. cit., p. 1225.
[18] - Serge Zenkine, « Le chez-soi dans l'œuvre de Théophile Gautier », op. cit., pp. 56-57.

Qu'est-ce qui caractérise, alors, l'*Eldorado*, « ce rêve de poète exécuté par un millionnaire poétique »[19] ? Et quel type de rapport existe-t-il entre l'homme et la bâtisse ?

Afin de saisir le rêve architectural de Fortunio, il est nécessaire, au préalable, de connaître l'homme et de déterminer ses exigences esthétiques. Après avoir aiguisé la passion de Musidora, Fortunio lui offre une superbe calèche ; il l'invite à la retrouver sur la route de Neuilly. Lors de cette rencontre, il fait cette profession de foi :

> « -Voilà ma façon de vivre.- J'aime mieux les vers que la prose, j'aime mieux la musique que les vers, et je ne préfère rien au monde à une peinture de Titien, si ce n'est une belle femme.- Je n'ai pas d'autre opinion politique.-Je ne hais que mes amis et me sentirais assez porté à la philanthropie si les homes étaient des singes. Je croirais volontiers en Dieu s'il ne ressemblait pas à un marguillier de paroisse et je pense que les roses sont plus utiles que les choux. »[20]

Considérant le monde qui l'entoure à travers la sensibilité de l'artiste, affichant un désengagement politique et réduisant le sens de l'utile à ce qui est beau, Fortunio se fait le double d'un Gautier qui n'a cessé de revendiquer la primauté de l'art ; il se constitue en adepte de la religion du Beau. Aussi, son nid doré n'est-il qu'une manifestation de cette quête de la beauté. Ce rêve, il le concrétisera à travers l'architecture de sa construction parisienne. Son but, c'est de composer harmonieusement Orient et Occident, « de mélanger la vie barbare et la vie civilisée, d'être à la fois un satrape et un fashionable, Brummel et Sardanapale »[21]. Même si Fortunio n'a pas hésité à baptiser sa maison « le palais d'or », rien ne justifie de l'extérieur une telle appellation :

> « Il avait acheté, dans un quartier de Paris assez retiré, tout un pâté de maisons dont le centre était occupé par de grands jardins. – Il avait fait démolir toutes les constructions intérieures, et n'avait laissé à son îlot de maisons qu'une croûte de façades peu épaisse. Toutes les fenêtres donnant sur les jardins avaient été murées soigneusement, de sorte qu'il était impossible d'apercevoir d'aucun côté les bâtiments élevés par Fortunio, à moins de passer au-dessus, dans la nacelle d'un ballon. »[22]

L'absence de fenêtres est l'expression de cet arrachement au dehors. Ainsi conçue, la résidence de Fortunio est davantage tournée vers le dedans ; elle entretient l'intimité du maître des lieux et tient plus de la maison privée que du palais.

---

[19] - Th. Gautier, *Fortunio,* in *Romans, contes et nouvelles,*…op. cit., p.716.
[20] - Ibid., p. 680.
[21] - Ibid., p. 712.
[22] - Ibid., p. 712.

Contrairement au palais occidental qui est souvent ouvert aux courtisans et qui soumet l'architecture aux exigences de la vie mondaine, « le palais d'or », surgissant de nulle part, se dérobe au regard des curieux et interdit à tout étranger de pénétrer l'espace intime d'un héros, fortement imprégné des valeurs et des mœurs de l'Orient :

> « La seule chose à laquelle ses habitudes orientales ne peuvent se plier, c'est de voir sa maison ouverte à tout le monde et de hardis pirates se glisser jusqu'aux plus secrets recoins de sa vie sous le nom d'amis intimes »[23]

Le choix de l'emplacement dans un quartier reculé de Paris tout comme le camouflage ingénieux et l'absence de fenêtres font de la maison de Fortunio un refuge bien caché du regard des autres et répondent, donc, à la logique rigoureuse du « chez-soi ».

D'ailleurs, dans *Mademoiselle de Maupin*, Gautier adopte le même principe d'éloignement : il installe ses personnages à une vingtaine de lieues de Paris ; il loge les amours de d'Albert dans un vieux château de campagne, « enfoui dans la verdure comme un nid d'oiseau ».[24]

Dans *Avatar*, Olaf Labinski et Prascovie jouissent de leur bonheur dans un petit « paradis terrestre ». La végétation sauvage et repoussante qui entoure l'hôtel semble jouer le rôle de sentinelle, veillant jalousement sur le bien-être des amoureux :

> « Dans les anfractuosités de ces roches, le cactier raquette, l'asclépiade incarnate, le millepertuis, la saxifrage, le cymbalaire, la joubarbe, la lychnide des Alpes, le lierre d'Irlande trouvaient assez de terre végétale pour nourrir leurs racines et découpaient leurs verdures variées sur le fond vigoureux de la pierre ; […]
>
> Les murailles latérales qui fermaient ce paradis terrestre disparaissaient sous un rideau de plantes grimpantes, aristoloches, grenadilles bleues, campanules, chèvrefeuille, gypsophiles, glycines de Chine, périplocas de Grèce dont les griffes, les vrilles et les tiges s'enlaçaient à un treillis vert, car le bonheur lui-même ne veut pas être emprisonné ; et grâce à cette disposition le jardin ressemblait à une clairière dans une forêt plutôt qu'à un parterre assez étroit circonscrit par les clôtures de la civilisation. »[25]

Par l'emploi intense du pluriel, par le recours aux énumérations et par le choix d'un lexique riche et savant, le style de Gautier mime le foisonnement de ce cadre naturel et insiste sur le caractère exotique de cette retraite édénique. Au demeurant, dans tous ces textes, l'architecture du bonheur implique le choix d'un refuge dont l'architecture ingénieuse protège du regard des autres.

---

[23] - Ibid., p. 695.
[24] - Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., p. 310.
[25] - Th. Gautier, *Avatar*, op. cit., p. 334.

Pour Serge Zenkine, c'est surtout « le palais d'or » qui incarne parfaitement l'architecture dont rêve Gautier, il représente « une véritable utopie domestique agrandie jusqu'aux dimensions d'un paradis terrestre».[26] En pénétrant dans ce paradis et en transgressant la rigueur de l'interdit, le lecteur ne tarde pas à se rendre à une évidence : ce qu'il découvre, ce n'est pas tant le monde de Fortunio, mais c'est surtout celui de Gautier, car, comme le dit Banville, « Ce Fortunio, c'est Gautier lui-même ».[27] Quel idéal de l'intimité domestique Gautier donne-t-il à lire à travers la description de l'intérieur de ce palais ?

Quoique la façade de la maison présente quelques signes extérieurs dans « le goût de Louis XIII », et la rattache, quelque peu soit-il, à l'Occident, son architecture intérieure rompt le pont avec le vieux continent et se caractérise par une physionomie nettement plus marquée par les couleurs de l'Orient. Par la configuration singulière des lieux et par le luxe le plus extrême, la maison de Fortunio s'oppose à la laideur de la cité occidentale et s'apparente au sérail d'un sultan :

> « C'était un conte de fées réalisé.
> On était à deux mille lieues de Paris, en plein Orient, en pleines *Mille et Une Nuits*, et pourtant la rue boueuse, infecte et bruyante bourdonnait, grouillait, et fourmillait à deux pas de là.
> […]De l'autre côté du mur, un petit monde étincelait, tiède, doré, harmonieux, parfumé, un monde de femmes, d'oiseaux et de fleurs, un palais enchanté que le magicien Fortunio avait en l'art de rendre invisible au milieu de Paris, ville peu favorable aux prestiges ».[28]

L'effet de contraste est mis en exergue par l'opposition entre « boueuse, infecte, bruyante » et « tiède, doré, harmonieux, parfumé ». Par cet emploi, la beauté triomphe de la laideur puisque le jeu de symétrie est brisé et que les adjectifs mélioratifs l'emportent sur ceux de sens péjoratif (quatre adjectifs pour décrire la beauté de ce palais enchanté devant trois adjectifs pour décrire l'aspect rebutant de la rue parisienne).

---

[26] - Serge Zenkine, « Le chez-soi dans l'œuvre de Théophile Gautier », op. cit., p. 43.

[27] - Dans la notice de *Fortunio,* Jean-Claude Brunon s'intéresse aux réactions contrastées suscitées chez la critique de l'époque par la publication de ce récit. Il cite entre autres ces propos élogieux de Banville : « Dans une nouvelle exquise, *Fortunio,* le poète suppose qu'un fils de l'Orient s'est fait en plein Paris un paradis de pourpre d'or, de pierreries, de lumière, où il échappe à la civilisation, et où il est servi par des esclaves plus belles que le jour. Ce Fortunio, c'est Gautier lui-même ; ces belles esclaves qui le servent en l'adorant, ce sont l'Imagination et la Poésie », voir p. 1369, in *Romans, contes et nouvelles.*

[28] - Th. Gautier, *Fortunio,* op. cit., pp. 715-716.

En outre, l'aménagement intérieur protège ce « chez-soi » de la vulgarité du monde extérieur et assure le transfert d'un monde à l'autre. Chaque détail architectural, chaque objet décoratif traduisent la nostalgie d'un ailleurs exotique et rappellent l'émerveillement de Gautier-voyageur devant les architectures orientales. La description faite de cet intérieur suscite chez le lecteur une impression de « déjà lu » puisqu'elle éveille le souvenir du *Voyage en Espagne* ou encore celui de *Constantinople* : on se croît être au cœur d'une bâtisse andalouse ou constantinopolitaine : les appartements préservent l'espace de l'intimité et sont formés de chambres et de couloirs ; ils sont disposés autour d'une cour où se côtoient le végétal et l'architectural et où les colonnes richement décorées enlacent les plantes les plus diversifiées. L'harmonie entre la construction architecturale luxuriante et la nature proliférante, la symbiose entre la pierre et l'arbre, entre le minéral et le végétal contribuent à créer cette atmosphère de retraite édénique. Dans « ce palais sous cloche », tout révèle l'aisance et la richesse :

> « L'*Eldorado*, le palais d'or, comme Fortunio l'avait baptisé, ne mentait pas à son titre : l'or y étincelait de toutes parts, et la Maison-Dorée de Néron ne devait assurément pas être plus magnifique. »[29]

Elevé en Inde par un « oncle, nabab d'une richesse féerique »,[30] Fortunio a hérité le goût du faste et de l'opulence. Marbre, jaspe, porphyre,…font de ce refuge un petit joyau qui répond aussi bien aux exigences de Fortunio qu'à celles de Gautier. Pour les Goncourt, en écrivant *Fortunio*, Gautier se construit un véritable Eden :

> « En *Fortunio*, Théophile Gautier versa à pleines mains l'écrin éblouissant de son style. Le poète descend une lampe merveilleuse à la main, dans les féeries de luxe. Cette bacchanale d'or, cette débauche de diamants, qui débute par une impériale orgie, et qui finit par un compte rendu de notre moderne civilisation, [est] écrite par un Pangloss au rebours, un Oriental pessimiste (…) kaléidoscope enchanté, monde imaginaire de beauté et de richesse, petit paradis de Mahomet qui se joue en un quartier de Paris ; ah ! la folie invraisemblable et le beau rêve dansant ! »[31]

Obsession de luxe et de richesse qui contamine aussi bien l'espace décrit que l'espace du texte. A preuve, la description du salon de Georges qu'on découvre au chapitre premier du récit. Bien avant d'introduire son lecteur dans l'eldorado fortunien et de l'éblouir par les richesses faramineuses du « palais d'or », Gautier se livre à une description minutieuse de cette salle où s'étale le luxe parisien.

---

[29] - Ibid., p. 713.
[30] - Ibid., p. 712.
[31] - Edmond et Jules de Goncourt, *Théophile Gautier, Emaux et camées*, in *L'eclair*, n° XXXIV, 28 août 1852. http//www. Goncourt. org (15 mars 2010).

Que ce soit à travers les matériaux utilisés (marbre blanc, bronze doré, cristal de roche,…) ou à travers l'élégance et la beauté des décorations (« boiseries de chêne relevées d'arabesques d'or », « poutres brodées d'ornements et de ciselures », « en guise de dessus-de-porte, quatre Titien fabuleusement beaux »,…), [32] l'écrivain esthète reste fidèle à lui-même et cherche, par l'intermédiaire de son personnage, la réalisation de son rêve. Par son goût de la beauté plastique et de la richesse voluptueuse, le comte Georges incarne l'idéal d'un Gautier pour qui luxe, beauté et bonheur sont indissociables.

Dans le deuxième chapitre, c'est plutôt Musidora qui sert d'alibi à l'écrivain esthète. En décrivant la chambre à coucher de la courtisane, Gautier invite son lecteur à savourer la finesse de l'ameublement et la richesse de la décoration. Quelle que soit leur provenance, tous les raffinements de la civilisation sont mis à profit, donnant à voir le luxe le plus recherché : « rideaux de cachemire blanc et de mousseline des Indes », « draps de toile de Hollande », « soyeuse laine du Thibet », « oreiller garni en point d'Angleterre »[33],… Pour Slaheddine Chaouachi, « pays réels et pays fabuleux, tout l'univers est de la partie afin de faire de la chambre de Musidora un vrai sanctuaire ».[34] En témoigne ce passage qui décrit le lit de la jeune courtisane :

> « Pour ce lit seulement, l'Afrique a donné les dents les plus grosses de ses éléphants ; l'Amérique, son bois le plus précieux ; Mazulipatnam, sa mousseline ; le Cachemire, sa laine ; la Norwège, son duvet ; la France son industrie. Tout l'univers s'était mis en quête, et chaque partie du monde avait apporté son plus extrême luxe. »[35]

Mais la richesse n'est pas seulement dans le bâti ni dans les motifs décoratifs, elle est également dans l'habit. Contrairement à la sobriété et à la simplicité du costume parisien, les habits indiens allient le luxe et l'exotisme, la légèreté et la fantaisie. D'ailleurs, afin d'accéder à son royaume mystérieux, Fortunio accomplit une sorte de rituel de passage :

> « Avant d'entrer dans l'Eldorado, il quittait ses habits de fashionable et reprenait ses vêtements indiens, la robe et le turban de mousseline à fleurs d'or, les babouches de maroquin jaune, et le kriss au manche étoilé de diamants. »[36]

---

[32] - Th. Gautier, *Fortunio*, op. cit., p. 610.
[33] - Ibid., p. 631.
[34] - Slaheddine Chaouchi, *Les sensations orientales et le merveilleux…*, op. cit., p. 86.
[35] - Th. Gautier, *Fortunio*, op. cit., p. 631.
[36] - Ibid., p. 714.

Protée d'une nouvelle espèce, Fortunio profite de son pouvoir de se métamorphoser en changeant, à chaque fois, d'habit.

Le même rituel est suivi par Guy de Malivert dans *Spirite* : afin de se sentir à l'aise dans son salon douillet, le dandy parisien se débarrasse de la redingote et du pantalon noirs et bien ajustés et enfile des vêtements amples, moelleux et colorés : « une chemise de foulard, un pantalon à pied de flanelle rouge, de larges pantoufles du Maroc ».[37] Les personnages de Gautier semblent adapter leur apparence à leur lieu de vie. Cette harmonie entre les personnages et leur cadre de vie est plus perceptible encore chez les personnages féminins : résidant dans le Palais d'or de Fortunio, Soudja-Sari porte un costume confectionné d'or et de pierres précieuses :

> « Cette veste était d'une étoffe d'or avec des ramages et des fleurs en pierreries, les feuillages en émeraudes, les roses en rubis, les fleurs bleues en turquoises. [….]
> Ce qui donnait un caractère piquant et singulier à ce costume de la javanaise, c'est qu'il y avait une assez grande distance entre le corset et la ceinture du pantalon, en sorte que l'on voyait à nu sa poitrine, ses flancs potelés, plus polis et luisants que le marbre, ses reins souples et cambrés et le haut de son ventre, aussi pur qu'une statue grecque du beau temps. »[38]

Ce goût du luxe contamine aussi bien le végétal que l'animal. Grâce aux analogies établies (métaphore et comparaison), grâce également à un emploi intensif des groupes nominaux enrichis de compléments de détermination ou d'adjectifs épithètes, le langage transforme les grains de raisins en rubis, l'eau en diamant, et le plumage des paons en lapis-lazuli :

> « […] un cep de vigne aussi *doré*[39] » ; « des grappes en prisme de *rubis* » ; « l'eau tiède et *diamantée* » ; « une atmosphère de *cristal* » ; « une rosée de *perles* fines » ; « des paons, au col de *lapis-lazuli*, aux aigrettes de *rubis* ».[40]

Le « chez-soi » gautiéresque est, donc, indissociable de la profusion des richesses et pour paraphraser Gautier lui-même, Fortunio sacre les seules divinités auxquelles il croit : « l'or, la beauté et le bonheur ».[41]

En ce sens, Fortunio et d'Albert se rejoignent, ils sont tous les deux les adeptes dévoués d'une religion dont Gautier est le prêcheur fervent et passionné; ils cultivent un idéal de bonheur fondé sur la beauté de la forme et la richesse de la matière. Dans

---

[37] - Th. Gautier, *Spirite*, op. cit., p. 1107.
[38] - Th. Gautier, *Fortunio*, op. cit., p. 720.
[39] - Le choix de l'italique met en exergue le goût immodéré du luxe chez Gautier.
[40] - Th. Gautier, *Fortunio*., pp.713-714.
[41] - Ibid, p. 704.

le chapitre premier de *Mademoiselle de Maupin*, nous pouvons lire cet aveu où la voix de d'Albert semble se doubler de celle de Gautier lui-même :

> « Je trouve que la beauté est un diamant qui doit être monté et enchâssé dans l'or. Je ne conçois pas une belle femme qui n'ait pas voiture, chevaux, laquais et tout ce qu'on a avec cent mille francs de rente ; il y a une harmonie entre la beauté et la richesse. »[42]

Un peu plus loin, d'Albert ajoute :

> « Trois choses me plaisent : l'or, le marbre et la pourpre ; éclat, solidité et couleur. Mes rêves sont faits de cela et tous les palais que je bâtis à mes chimères sont construits de ces matériaux. »[43]

Recourir à des matériaux riches et solides pour donner forme à des architectures de rêve, chercher dans la matière la concrétisation de son rêve d'architecture, tel est le projet de d'Albert qui apparaît comme un Fortunio en puissance.

Mais, pour le prince indien au goût excentrique, il ne suffit pas d'allier la beauté plastique et le règne de la matière, il faudrait aussi cultiver la différence et l'originalité et s'éloigner de l'uniformité imposée par la société bourgeoise. « Eclectique de la plus haute volée »,[44] Fortunio est, en fait, particulièrement attiré par tout ce qui est exotique et pittoresque. La première pièce que découvre le lecteur au même temps que Musidora assure le glissement d'un espace intérieur vers un ailleurs exotique : l'aménagement de l'espace, le choix des meubles et des objets tels que le hamac, le hooka, les jalousies de joncs de la Chine, le contraste entre le divan occidental et les nattes en fibre de latanier, tous ces détails révèlent ce désir de donner une couleur singulière à cette architecture intérieure.

De même, en décrivant le petit salon du « palais d'or », Gautier en fait « un vrai boudoir de marquise »,[45] où la sensualité n'exclut pas la fantaisie et où les attraits de la vie barbare se conjuguent avec l'art et les raffinements de la civilisation. Dans ce nid d'amour doré, l'habitant de l'Inde se permet toutes les folies : c'est alors que des objets rapportés des pays du Levant, des magots de la Chine ou des pots du Japon se mêlent au décor « à la Pompadour » et aux dessus-de-porte de Watteau et témoignent du cosmopolitisme du maître des lieux. A l'exotisme du décor s'ajoute un exotisme culinaire :

---

[42] - Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, op cit., p. 251.
[43] - Ibid., p. 368.
[44] - Th. Gautier, *Fortunio*, op. cit., p. 694.
[45] - Ibid., p. 687.

> « (…) des corbeilles de filigrane d'or et d'argent, précieusement travaillées, avec des découpures plus frêles, et plus fenestrées qu'une dentelle de Brabant, étaient remplies des fruits les plus rares : c'étaient des raisins vermeils et blonds comme l'ambre, d'énormes pêches aux joues de velours incarnat, des ananas aux feuilles dentelées en scie, exhalant les chauds parfums du tropique ; des cerises et des fraises d'une grosseur monstrueuse. Les primeurs du printemps et les derniers présents que l'automne verse de sa corbeille tardive se rencontraient sur cette table exquise, étonnés de se voir pour la première fois face à face.- Les saisons et l'ordre de la nature ne paraissaient pas exister pour Fortunio. »[46]

Curieux inassouvi et gourmand insatiable, Gautier se lance en quête de nouveaux mets. Par l'intermédiaire de son personnage, il trouble « l'ordre de la nature », bouscule le cycle des saisons, afin de réaliser son désir de déguster des saveurs exotiques et de découvrir un art culinaire différent.

Ce mariage des éléments les plus hétéroclites, on le retrouve, également, dans l'appartement de Guy de Malivert. Passionné d'aventures et de voyages, ce dandy parisien ressemble, à certains égards, à Fortunio. Les pantoufles du Maroc, les caissons de sapin de Norvège, la petite coupe de bronze antique chinois, les tableaux et les aquarelles…tous ces objets cueillis lors des multiples voyages du héros font, désormais, partie d'un intérieur parisien et composent avec « la confortabilité » de cet appartement situé dans un quartier aristocrate du faubourg Saint-Germain. Comme dans *Fortunio*, l'aménagement de la maison de Malivert crée une ambiance de chaleur et d'intimité domestique qui rompt avec la froideur des nouvelles constructions :

> « La pièce où Guy de Malivert goûtait ces joies paisibles tenait le milieu entre le cabinet d'études et l'atelier. C'était une salle vaste et haute de plafond, qui occupait le dernier étage du pavillon habité par Guy et situé entre une grande cour et un jardin planté de ces arbres séculaires dignes d'une forêt royale et qu'on ne trouve plus que dans l'aristocratique faubourg, car il faut du temps pour produire un arbre, et les parvenus n'en peuvent improviser pour donner de l'ombre à leurs hôtels bâtis avec la hâte d'une fortune qui craint la banqueroute.
>
> Les murs étaient revêtus de cuir fauve, et le plafond se composait d'un entrecroisement de poutres en vieux chêne encadrant des caissons de sapin de Norvège, auxquels on avait laissé la couleur primitive du bois. »[47]

De nombreux détails caractérisent cette architecture intérieure et en font un lieu où il fait bon vivre. Il suffit, pour s'en convaincre, d'être attentif aux adjectifs employés.

---

[46] - Ibid., pp. 687- 688.
[47] - Th. Gautier, *Spirite*, op. cit., p. 1108.

D'une part, les adjectifs « vaste, haute, grande » montrent que la pièce représente un cadre dégagé et spacieux et non un lieu exigu et étouffant. D'autre part, l'emploi des épithètes « séculaires, aristocratiques, vieux, primitive » donne un caractère ancien, et par conséquent, noble à cette architecture, car, si l'on se conforme à l'esthétique gautiéresque, le beau trouve souvent son berceau dans les formes du passé. Et quoique l'appartement de Malivert ne regorge pas des richesses du « palais d'or », les matériaux utilisés pour le revêtement des murs, notamment le cuir fauve et le vieux chêne, et l'assemblage heureux de la nature et de l'art, du végétal et de l'architectural autorisent le rapprochement entre le palais sous cloche du prince indien et « la serre chaude » du dandy parisien.

De surcroît, l'image du bonheur domestique que développe Gautier ne se contente pas d'adoucir la froideur du bâti par le végétal, ni d'embellir les parois des murailles par les représentations picturales, elle exclut toute figure humaine mais donne droit de cité aux animaux. Dans *Mademoiselle de Maupin*, D'Albert se fait cette représentation du bonheur solitaire :

> « Tu vois quel est mon Eldorado, ma terre promise : c'est un rêve comme un autre, mais il a cela de spécial, que je n'y introduis jamais aucune figure connue ; que pas un de mes amis n'a franchi le seuil de ce palais imaginaire, qu'aucune des femmes que j'ai eues ne s'est assise à côté de moi sur le velours des coussins : j'y suis seul au milieu des apparences (…) »[48]

En effet, l'isolement du chez soi est atténué par la présence animale et le Gautier sédentaire semble particulièrement attiré par la race féline. De nombreux récits en font mention.

Dans *Le Capitaine Fracasse*, Béelzébuth, le chat à la fourrure noire, fait partie de l'héritage familial et s'intègre au décor du château de Sigognac. D'ailleurs, dans sa vie comme dans sa mort, l'animal sera « le bon génie des Sigognac »[49] puisqu'au début du récit, Béelzébuth veillera en ange gardien en attendant le retour du maître, puis, à la fin, il contribuera, par sa mort, au bonheur de Sigognac.[50]

Dans *Spirite*, Malivert choisit plutôt un magnifique angora avec une superbe fourrure blanche pour fuir la solitude des soirées d'hiver. Mais, bien avant *Spirite*, la race féline marque de sa présence le récit de l'*Eldorado*.

---

[48] - Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., p. 377.
[49] - Th. Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, op. cit., p. 1103.
[50] - C'est en enterrant Béelzébuth que Sigognac trouve le trésor enfoui au pied de l'églantier. Voir *Le Capitaine Fracasse*, op. cit., pp. 1102-1103.

En fait, tout le chapitre III de *Fortunio* est consacré à la description de la chatte de Musidora : par un jeu de rapprochement fort subtil, et non sans une note d'ironie, le narrateur établit une correspondance entre la belle et sensuelle Musidora et « la mignonne et voluptueuse bête ».[51] Contrairement au *Capitaine Fracasse* où la mort de Béelzébuth entraîne la prospérité du maître, la mort de la chatte prend une autre fonction dans le parcours narratif et préfigure la triste fin de sa maîtresse.

Quant à Fortunio, incapable de résister à l'appel de la vie sauvage, il prend pour animal de compagnie une tigresse jalouse « comme une femme ».[52] Les petits mugissements de la bête, « les battements joyeux de sa queue »[53] annoncent les « frissons spasmodiques de Musidora »[54] et sa jouissance.

Comme Baudelaire,[55] donc, Gautier est séduit par les charmes mystérieux des chats, qu'ils soient farouches ou apprivoisés, si bien qu'il n'hésite pas à écrire dans la Préface des *Jeunes-France*:

> « Les pachas aiment les tigres, moi, j'aime les chats ; les chats sont les tigres des pauvres diables.
> Hormis les chats, je n'aime rien, je n'ai envie de rien ; je n'ai qu'un sentiment et qu'une idée, c'est que j'ai froid et que je m'ennuie. »[56]

De même, dans une lettre datée du 19 janvier 1868 et adressée à Carlotta Grisi, il décrit les douceurs que lui procure la présence de sa chatte, Eponine :

> « Je ne quitte guère ma chambre rouge et j'écris près de la cheminée sur une petite table de bois plus facile à manier que la grande table de chêne à colonnes torses encombrée d'une ou deux quintaux de livres. Mon dictionnaire de Bouillet me sert de pupitre et j'ai pour compagne assidue de mon travail solitaire ma chatte noire Eponine qui dort sur mon bras gauche tandis que mon bras droit couvre de pattes de mouches les petits carrés de papier que vous savez. Parfois, elle s'assoit au coin de la table et me regarde des heures entières me présentant au fond de ses yeux jaunes deux portraits en miniature plus ressemblant encore que les émaux de Crosnier. On dirait qu'elle voudrait me communiquer une pensée qu'elle ne peut exprimer et me raconter des choses invisibles pour moi. »[57]

---

[51] - Th. Gautier, *Fortunio*, op. cit., p. 634.
[52] - Pour calmer Musidora, Fortunio lui dit : « C'est ma tigresse qui me sent et qui voudrait me voir. Cette diable de bête aura rompu sa chaîne ; elle n'en fait jamais d'autres ;-excusez-moi, madame, je vais l'attacher plus solidement et lui parler un peu pour la calmer ; elle est jalouse de moi comme une femme » p. 685.
[53] - Ibid., p. 685.
[54] - Ibid., p. 690.
[55] - Dans son recueil, *Les Fleurs du Mal,* Charles Baudelaire intitule l'un de ses poèmes « *Le chat* ». Cet animal qualifié de « mystérieux », « étrange », « séraphique », anime la verve poétique de Baudelaire et possède un véritable pouvoir magique.
[56] - Th. Gautier, « *Préface* » des *Jeunes-France,* in *Romans, contes.*…op. cit., tome 1, pp. 19-20
[57]- Th. Gautier, *Correspondance générale,* éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, Librairie Droz, Genève, Paris, 1996, p. 28.

L'anthropomorphisation de l'animal facilite le transfert entre les règnes et finit par donner une apparence plastique aux choses humaines. De plus, à défaut de faste luxueux, ce sont les caresses d'Eponine et la chaleur tendre du foyer douillet qui suscitent les sensations de bien-être. Rivé sur sa table de travail, l'écrivain se met à l'œuvre, il vit les affres de la création et trouve dans cette présence animale de quoi adoucir les heures pénibles de sa « réclusion solitaire ».

Ainsi, incapable de réaliser dans la réalité son idéal de luxe et de richesse et de vivre pleinement son idéal de domesticité, Gautier se réfugie dans l'écriture et fait des mots le principal matériau pour la construction de son Eldorado. Pour Marcel Voisin,

> « Le palais fabuleux que Fortunio a dissimulé au cœur de Paris, - son caractère éminemment fantaisiste prouve qu'il s'agit bien d'une construction de l'imaginaire, - représente le paroxysme de ce désir de retraite édénique, du microcosme familier où le secret, la volupté, la sérénité, et la nature composent un bonheur utopique, magnifié ici par le luxe d'une richesse incommensurable. Il symbolise un monde idyllique et clos analogue au jardin à la mode du XVIIIe siècle « où la terre entière se concentre ». Ce palais rêvé est vraiment l'omphalos du monde hédoniste de Gautier ou pour prendre une image indienne, le gigantesque *mandala* qui résume sa rêverie de séjour heureux, d'involution intime, de demeure maternellement paradisiaque. »[58]

« Construction de l'imaginaire », l'*Eldorado* de Gautier est, avant tout, une construction textuelle. Le projet de mettre en exécution son rêve d'habitation se double du projet d'écrire une fiction et le « caractère éminemment fantaisiste » du palais d'or semble contaminer l'architecture du récit.

Cette fantaisie est perceptible à plusieurs niveaux. Tout d'abord, tout au long du récit, les interpellations du lecteur se multiplient. Par ce faire, Gautier crée une atmosphère d'intimité avec ce lecteur ; il instaure un dialogue fictif entre son narrateur et ses lecteurs qu'il prend comme témoins de son entreprise de construction. De même, les interventions multiples du narrateur invitent le lecteur à prendre part à cette entreprise en réfléchissant sur les possibles narratifs. Dans le chapitre V, le narrateur s'interroge sur le caractère mystérieux de Fortunio et feint d'ignorer la suite du parcours narratif :

[58] - Marcel Voisin, *Le soleil et la nuit. L'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 135.

> « Si nous prenions George à sa place ?
> Bah ! il a l'abominable habitude de se griser matin et soir et quelquefois dans la journée, et aussi un peu dans la nuit. Que diriez-vous, madame, d'un héros qui serait toujours ivre, et qui parlerait deux heures sur la différence de l'aile droite et de l'aile gauche de la perdrix ?
> - Et Alfred ?
> - Il est trop bête.
> - Et de Marcilly ?
> - Il ne l'est pas assez
>
> Nous garderons donc Fortunio, faute de mieux : les premières nouvelles que nous en aurons, nous vous les ferons savoir aussitôt. Entrons, donc, s'il vous plaît, dans la salle de bain de Musidora »[59]

Le lecteur assiste à l'œuvre en train de se faire ; plus encore, il devient complice du narrateur. Dans le chapitre XVI, la recherche de la fantaisie pousse Gautier à imaginer un dialogue avec le personnage principal de sa fiction :

> « Vous nous avez fait allonger nos descriptions et forcé à violer le précepte d'Horace : « *Semper ad eventum festina* ». Si notre roman est mauvais, la faute en est à vous ;- qu'elle vous soit légère !- Nous avons mis l'orthographe de notre mieux et cherché dans le dictionnaire les mots dont nous n'étions pas sûr […]
> O Calliope ! muse au clairon d'airain, soutiens notre haleine.- Que diable dirons-nous dans le chapitre suivant ? Il ne nous reste plus qu'à faire mourir Musidora. –Voyez Fortunio, à quelles extrémités vous nous réduisez ! Nous avions créé tout exprès une jolie femme pour être votre maîtresse, et nous sommes forcé de la tuer à la page 85, contrairement aux usages reçus, qui ne permettent de donner le coup d'épingle dans cette bulle gonflée par un soupir d'amour, que l'on appelle héroïne de roman, que vers la page 310 ou 320 environ »[60]

En procédant de la sorte, Gautier semble s'inspirer de la virtuosité diderotienne. Rappelons que dans *Jacques le fataliste*, Diderot sacrifie le réalisme au profit d'une esthétique de la fantaisie : il entretient l'illusion d'un contact direct avec son lecteur. Le narrataire-Lecteur, constamment interpellé par le narrateur, est appelé à prendre parti. Mais le recours à une telle technique romanesque installe ce Lecteur diderotien, devenu personnage, dans la fiction et interdit au lecteur potentiel (le futur lecteur possible) toute identification. Gautier, de son côté, se joue tant du personnage que du lecteur. Sur un ton léger et enjoué, il brouille les frontières séparant réel et fiction et donne une représentation de la scène d'écriture. Est-ce à dire que *Fortunio* n'obéit à aucune logique dans sa composition et que Gautier se laisse entraîner au gré de ses caprices et de sa fantaisie ? Certainement pas.

---

[59] - Th. Gautier, *Fortunio*, op. cit., p. 639.
[60] - Ibid., p.668

Comme toute construction textuelle, *Fortunio* obéit à un plan d'écriture bien structuré. Jean-Claude Brunon parle d'un canevas tracé d'avance et distingue « cinq tableaux d'intérieur disposés avec une symétrie d'épure » :

> « La salle à manger de George et le paradis secret de Fortunio s'opposent dans l'ouverture et la finale ; de part et d'autre de la maison délabrée du vieux savant, l'ancienne et la nouvelle maison de Musidora se répondent »[61]

Les interventions répétitives du narrateur font, certes, partie de la stratégie narrative mais dérangent les habitudes du lecteur. Celui-ci est invité à s'introduire dans l'univers de la fiction et à prendre part dans l'édification de l'*Eldorado*. Ainsi, deux projets se rejoignent et se font écho dans *Fortunio* : construction architecturale au service de la fiction, et construction textuelle concrétisant un rêve d'habitation. Pour Fortunio, vouloir jouir des délices que procure la vie au cœur de la société parisienne l'a poussé à mettre en place un projet architectural et à l'exécuter. Son objectif est de faire de son nid doré à la fois un palais et un sérail ; mais cette tentative d'instaurer un échange entre Orient et Occident et de composer luxe moderne et excentricité échoue.

Déçu par les « stupides idées européennes »,[62] Fortunio repousse la belle courtisane, et retrouve Soudja-Sari. Il s'en suit une condamnation de Musidora à la mort et une destruction de l'Eldorado. Pour Gautier, *Fortunio* est une aventure où il mène de front construction narrative et construction architecturale. Les deux entreprises nous renseignent sur l'esthétique personnelle d'un Gautier en quête de nouveauté et d'originalité. Alliant le luxe le plus recherché à la chaleur douillette du foyer, le « le nid doré » répond à l'idéal de Gautier ; la maison de Fortunio représente une architecture grâce à laquelle on découvre une esquisse du paradis gautiéresque. Reste à savoir quelle autre image de ce paradis se dessine dans *Le Pavillon sur l'eau.*

2-2- *Le Pavillon sur l'eau,* le paradis en miroir

Symbole de l'écoulement du temps ou de pureté, l'eau a nourri la verve poétique de toute la génération romantique. Force féconde et génératrice ou élément triste et mélancolique, l'eau s'est chargée d'un pouvoir suggestif tant dans l'expérience poétique que dans l'expérience onirique. Dans le cas de Gautier, le principe aqueux est une condition *sine qua non* de son architecture de rêve, c'est pourquoi, le palais de Fortunio est construit au bord de l'eau :

---

[61] - Jean-Claude Brunon, Notice de *Fortunio,* in *Romans, contes et nouvelles…,* op. cit., p.1373.
[62] - Th. Gautier, *Fortunio,* op. cit., p. 728.

> « L'habitation de Fortunio avait un pied dans la rivière ; - un escalier de marbre blanc, dont l'eau montait ou descendait quelques marches, suivant l'abondance des pluies et l'ardeur de la saison, conduisait de la chambre de Fortunio à une petite barque dorée et peinte, couverte d'un tendelet de soie. »[63]

En choisissant d'élever le palais d'or tout près de la rivière, Gautier prépare une toile de fond dont il se servira pour dépeindre le tableau du bonheur paradisiaque de Fortunio et Musidora et la baignade sensuelle des deux amants dans cette « onde amoureuse ». Mais, c'est surtout dans le *Pavillon sur l'eau* que Gautier montre la précellence de l'eau.

Dans ce conte d'inspiration chinoise, Gautier installe ses personnages dans des pavillons jumeaux, construits sur le bord de l'eau. De nombreux détails décrits rattachent ce cadre architectural à la Chine, incarnation d'un ailleurs lointain et exotique. En effet, pour recréer l'atmosphère chinoise du récit et se « barbouiller de couleur locale » comme il plaît à Gautier de le dire, ce dernier se livre à un travail minutieux de documentation. Dans une lettre datée du 10 janvier 1840 et adressée à Henry Berthoud, responsable du *Musée des Familles,* Gautier affirme procéder à une documentation précise et consciencieuse : « […] j'ai à lire plusieurs volumes pour me barbouiller de couleur locale, et j'ai besoin de fourrer mon nez dans beaucoup de pots de Japon et autres. Vous savez que je ne suis pas un blagueur littéraire.» [64]

Dans *Etudes et Recherches sur Théophile Gautier Prosateur,* Jean Richer nous introduit dans la chambre noire de l'écriture afin de retrouver les « négatifs » qui ont permis à Gautier de se représenter la Chine du *Pavillon sur l'eau.* Eclairé par la génétique textuelle, Richer précise que pour l'élaboration de cette nouvelle, Gautier a pris connaissance des traductions effectuées par Abel Rémusat de textes chinois tels que *Les Deux cousines* ou encore *Contes chinois* dont on retient particulièrement *L'ombre dans l'eau.*

Pour la description de l'architecture du pavillon, Gautier, explique Richer, se serait également inspiré des planches de G. Pauthier, consacrées à la Chine ancienne et publiées dans la collection *l'Univers pittoresque* en 1837. L'approche de Richer débouche sur le constat suivant :

---

[63] - Ibid., p. 699.
[64] - Cité par Jean Richer in *Etudes et Recherches sut Théophile Gautier prosateur,* A.G. Nizet, 1981, p.126.

> « Il nous apparaît donc que la connaissance que Gautier a pu avoir de la Chine fut surtout une connaissance par reflet à travers les ouvrages littéraires traduits et les œuvres d'art. C'est en somme un peu ce qui est symbolisé par le récit du *Pavillon sur l'eau.* »[65]

Voyage imaginaire dans un pays de rêve, l'aventure de Gautier s'avère concluante. La description du pavillon chinois, les inscriptions et les dessins sur les parois des murailles (« les vers de Touchi et de Li-tai-pe », [66] les formes en éventail, les chimères et les monstres fantastiques), les motifs architecturaux et ornementaux (les dentelures composées de feuillages et de dragons, « les toits retroussés et courbés aux angles en pointes de sabot »[67]) les objets de décoration tels que les pipes d'ébène, les pots de pivoine, de primevères de la Chine,… tous ces éléments créent un effet de dépaysement et nous transportent de l'Occident rejeté vers un Orient tant désiré.

De même, l'allusion à l'architecture du temple de Fô, édifice sacré pour les Chinois bouddhistes, renforce l'exotisme des lieux. Mais l'élément le plus important reste l'eau. Grâce au jeu de miroir, l'eau modifie la perception de l'espace réel, crée une illusion d'optique et débouche sur une sorte de *déréalisation*. Pour Jean-Claude Fizaine, le pavillon au bord de l'eau « sert moins à un effet de couleur locale qu'à la désignation d'un espace imaginaire, celui du bonheur. »[68]

La symétrie des pavillons, la disposition en étages, semblent se répéter à la surface des eaux, se multiplier à l'infini de manière que les constructions perdent leur caractère réel et ressemblent aux dioramas si bien intégrés au décor du palais d'or dans *Fortunio.* L'eau miroitante assure également l'interpénétration des règnes. C'est ce qu'affirme Slaheddine Chaouachi :

> « Les milieux s'entremêlent, se confondent et se séparent de nouveau, dans un pur jeu de miroir, d'illusions et de reflets. Le regard glisse sur les divers ensembles, accordant la même véracité aux éléments qui se réfléchissent dans l'œil : l'esprit suit la fluidité du regard et ne fait pas intervenir le doute qui détruit le charme. Le regard révèle la merveille d'un monde mu par de nouvelles règles. »[69]

---

[65] - Jean Richer, « *Reflets de la Chine* » in *Etudes et Recherches sut Théophile Gautier prosateur,* ibid., p. 153.
[66] - Th. Gautier, *Le Pavillon sur l'eau*, in *Romans, contes et nouvelles,* op. cit., p. 1123.
[67] - Ibid., p. 1122.
[68] - Jean-Claude Fizaine, voir notice du *Pavillon sur l'eau,* in *Romans, contes et nouvelles,*…op. cit., p.1538.
[69] - Slaheddine Chaouachi, *Les sensations orientales et le merveilleux….,* op.cit., p. 264

Pour mieux comprendre les enjeux de ce jeu de miroir et la signification de cette hésitation entre le réel et l'illusoire, nous avons eu recours à l'approche bachelardienne.

Dans un ouvrage intitulé *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière,* Gaston Bachelard insiste sur l'importance de cette contemplation intime. Il associe rêverie aquatique et expérience onirique et évoque « les doux fantômes de l'eau » en ces termes :

> « L'eau, par ses reflets, double le monde, double les choses. Elle double aussi le rêveur, non pas seulement comme une simple image, mais en l'engageant dans une nouvelle expérience onirique ».[70]

Par la « puissance réfléchissante » de l'eau, rêve et réalité se confondent et les frontières séparant le réel, concret et matériel, et son reflet, identique mais immatériel, s'estompent. « C'est par l'activité de l'eau, écrit Bachelard, que commence la première activité de l'ouvrier qui pétrit. »[71]

Pour un Gautier bâtisseur, trois actions sont, en fait, indissociables dans *Le Pavillon sur l'eau :* voir, écrire et construire. En premier temps, les deux personnages découvrent l'existence d'un autre pavillon à travers la vision :

> « Or il arriva qu'un jour, Ju-Kiouan était accoudée à la balustrade du pavillon champêtre, précisément à l'heure où Tchin-Sing en faisait autant de son côté.
>
> Le temps était beau, aucun nuage ne voilait le ciel ; il ne faisait pas assez de vent pour agiter une feuille de tremble, pas une ride ne miroitait la surface de l'étang, plus uni qu'un miroir. Ju-Kiouan s'amusait à considérer cette transparence merveilleuse, lorsque, jetant les yeux sur la portion de l'étang qui avoisinait le mur de séparation, elle aperçut le reflet du pavillon opposé qui s'étendait jusque-là en glissant par-dessus l'arche »[72]

Le jeu d'optique donne à voir « un monde en miroir ». Voir et être vu, plonger dans une contemplation de l'être profond, sans pour autant s'enliser dans la dérive narcissique, tel est l'intérêt de la présence de l'eau. Les personnages, hésitant entre le rêve et la réalité, sont entraînés par le jeu de reflets. C'est alors qu'intervient l'écriture. En effet, il revient aux billets échangés entre Ju-Kiouan et Tchin-Sing d'établir le lien entre les deux mondes, il revient à la magie des mots de « donner corps » au reflet et de permettre aux amants de s'aimer :

---

[70] - Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière,* Librairie José Corti, 1942, p. 61.
[71] - Ibid., p. 122.
[72] - Th. Gautier, *Le Pavillon sur l'eau,* op.cit., pp.1127-1128.

> « Le tout, écrit Slaheddine Chaouachi, est de comprendre que l'essentiel est axé sur le jeu du même et du différent. Sans basculer dans l'hallucination, le texte cultive l'illusion jusqu'à ses dernières limites, en en tirant les meilleurs effets : voir l'Autre comme une entité où l'on se réalise soi-même, où l'on s'accomplit. L'amour est en effet l'accomplissement de soi dans l'Autre, avec lui, et grâce à lui. »[73]

Mais le dénouement un peu kitsch de cette « chinoiserie », - le *happy end* annoncé, non sans dérision, par les noces du jaspe et de la perle -, ôte tout effet de réel à ce conte et nous place dans le monde du caprice et de la fantaisie. Au-delà de toute littérature qui se prend trop au sérieux ou qui associe l'art à une quelconque mission, *Le Pavillon sur l'eau* est en fin de compte une autre « histoire rococo » à la manière d'*Omphale*, écrit quelques années auparavant. C'est une écriture en quête d'originalité et de différence, écriture qui n'est pas sans rappeler le style en vogue au XVIIIe siècle.

Héritant du siècle dernier l'engouement pour la Chine, partageant avec Watteau et Boucher leur goût d'un exotisme extrême oriental, Gautier a déjà exprimé l'attrait exercé par cette Asie orientale dans des poèmes tels que *Chinoiserie* et *Sonnet.* Nous pouvons lire dans *Chinoiserie* :

> « Celle que j'aime à présent est en Chine ;
> Elle demeure avec ses vieux parents,
> Dans une tour de porcelaine fine,
> Au fleuve Jaune, où sont les cormorans. »[74]

Sacrifiant au goût d'une époque, faisant, cependant, peu de distinction entre la Chine et le Japon,[75] Gautier est emporté au gré de sa fantaisie ; il cherche dans le langage le matériau nécessaire à la concrétisation de son rêve. La reconstruction du décor exotique va de pair avec le souci du détail pittoresque, d'ailleurs, perceptible à tous les niveaux.

---

[73] - Slaheddine Chaouachi, *Les sensations orientales et le merveilleux….,* op.cit., p. 265.
[74] - Th. Gautier, *Chinoiserie,* in *Poésies complètes,* op. cit., p. 193.
[75] - La confusion entre la Chine et le Japon se révèle notamment dans *Sonnet :*

> « Pour veiner de son front la pâleur délicate,
> Le Japon a donné son plus limpide azur ;
> La blanche porcelaine est d'un blanc bien moins pur
> Que son col transparent et ses tempes d'agate. […]
>
> Ses mouvements sont pleins d'une grâce chinoise,
> Et près d'elle, on respire autour de sa beauté
> Quelque chose de doux comme l'odeur du thé. »

Voir *Poésies complètes,* ibid., p. 194.

Dans les paragraphes descriptifs, le choix onomastique, le recours à une végétation spécifique comme les reines-marguerites, les saules, la « fleur de meï », l'insistance sur le caractère bizarre des dessins ou encore la scène des voisins fumant de l'opium tranchent avec la réalité du quotidien et renvoient à un monde lointain et différent. De même, le recours à un lexique recherché en optant, par exemple, pour « feuilles du nymphaea-nélumbo »[76] plutôt que feuilles de nénuphar, l'emprunt de comparaisons et de métaphores figurant dans les *Contes chinois* assurent le glissement d'un monde à l'autre et garantissent l'effet de dépaysement. Il suffit pour s'en convaincre d'établir une petite comparaison entre les deux textes :

Contes chinois	*Le Pavillon sur l'eau*
« L'alisier et le saule ont rencontré la saison printanière […] ; on dirait des fils d'or qui seraient attachés par en haut. […]. Le feuillage semblable à de longues touffes de soie… »[77]	« C'était en réalité un coup d'œil charmant de voir le saule précipiter du haut de ces roches vers la surface de l'eau ses filaments d'or et ses houppes de soie »[78]

En fait, par le jeu d'analogie et de renvois, Gautier donne forme à sa « chinoiserie », tout en restant fidèle aux seuls principes, sous-tendant cette expérience de l'écriture, la liberté créatrice, l'excentricité et le rejet d'une uniformité devenue de plus en plus étouffante en Occident.

Ainsi, *Le Pavillon sur l'eau* n'est finalement qu'une fantaisie de plus à travers laquelle Gautier tente de se loger dans son rêve et d'exprimer sa soif d'amour et d'idéal. Mais le paradis reste, en définitive, un espace inaccessible et insaisissable, une Atlantide, qui, à peine entrevue, est engloutie au fond de l'eau. De l'aveu de Gautier lui-même, « l'homme ici-bas ne peut prendre des objets que l'apparence ».[79] Le récit s'achève, d'ailleurs, sur cette note plutôt triste : « le bonheur n'est souvent qu'une ombre dans l'eau. » [80]

[76] - Th. Gautier, *Le Pavillon sur l'eau*, op.cit. p. 1124.
[77] - *Contes chinois*, t. 2 pp. 56-63. cité par J.C. Fizaine, in *Romans, contes et nouvelles,*…op. cit., voir note 15, p. 1544.
[78] - Th. Gautier, *Le Pavillon sur l'eau*, op.cit. p. 1123.
[79] - Ibid., p. 1124.
[80] - Ibid., p. 1131.

Dans *Fortunio,* la même idée se dégage à la fin du récit. Le bonheur est un mirage, et les moments exceptionnels de bonheur intense restent éphémères, c'est pourquoi toute tentative de les perdurer reste vaine : Musidora finit par trouver la mort ; quant à Fortunio, il suit la voie de Néron en décidant de brûler son Eldorado. Le récit se termine sur cette confession : « L'Edorado disparaîtra comme un rêve, un ou deux barils de poudre feront l'affaire ».[81]

L'architecture du bonheur semble, donc, bien relever, chez Gautier, de l'*utopia* ; car il a beau essayer de donner forme à ses rêves, il reste enfermé dans le monde prosaïque et décevant, incapable de vivre pleinement son idéal et de retrouver son paradis perdu. Pour l'auteur des « *Sensations Orientales et le Merveilleux dans l'œuvre de Théophile Gautier* », les personnages de Gautier ne peuvent vivre le bonheur dans la continuité. « Le bonheur est fortuit et son intensité n'a d'égale que sa fugacité. »[82] Pour mieux comprendre cette conception du bonheur, il est important d'étudier le parcours de d'Albert et de retrouver les périples de son aventure.

3- La quête du bonheur dans *Mademoiselle de Maupin*

Comme dans *Le Pavillon sur l'eau* et *Fortunio,* Gautier développe une image du bonheur qui est étroitement liée à une représentation du cadre de vie et de l'espace ; comme dans ces deux récits, l'aspiration vers un idéal s'accompagne d'une certaine représentation de l'architecture. Déjà, dans la *Préface,* on retrouve le Gautier, critique d'art, qui n'a pas hésité, dans *Fortunio,* à condamner la laideur et la médiocrité des nouvelles constructions, et qui, fidèle à lui-même, n'hésite pas, non plus, dans *Mademoiselle de Maupin,* à tourner en dérision l'architecture du Panthéon en comparant cet édifice à « un enfant rachitique » et titubant, « un invalide ivre mort »,[83] ou à contester la notion de progrès dans la société moderne en s'écriant :

> « Ah ! vous dites que nous sommes en progrès ! – Si, demain, un volcan ouvrait sa gueule à Montmartre, et faisait à Paris un linceul de cendre et un tombeau de lave, comme fit autrefois Vésuve à Stabia, à Pompéi et à Herculanum, et que, dans quelque mille ans, les antiquaires de ce temps-là fissent des fouilles et exhumassent le cadavre de la ville morte, dites quel monument serait resté debout pour témoigner de la splendeur de la grande enterrée, Notre-Dame la gothique ? »[84]

---

[81] - Th. Gautier, *Fortunio,* op. cit., p. 728.
[82] - Slaheddine Chaouachi, *Les sensations orientales et le merveilleux….,* op.cit., p. 650.
[83] - Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin, La Préface,* op. cit., p. 235.
[84] - Ibid., p. 235.

Mais notre objectif, dans l'étude de *Mademoiselle de Maupin*, est moins de relever les jugements esthétiques du critique d'art que de suivre d'Albert dans son aventure afin de démontrer que c'est grâce aux descriptions architecturales que se matérialise le rêve du personnage et que se dessinent les grandes lignes d'un monde bien structuré. Toutefois, les digressions destinées à décrire une architecture n'ont pas, du tout, la même signification ni la même fonction dans l'économie du récit. Nous pouvons, d'ores et déjà, faire le *distinguo* entre

1- les descriptions architecturales permettant de circonscrire l'action et de construire un cadre « réel », car, comme le dit Gautier, « il faut bien un fond pour les personnages »[85],
2- celles qui renvoient au monde du rêve et qui, tout en marquant des pauses, relèvent des constructions de l'imaginaire.

En fait, les amours de d'Albert s'épanouissent dans des cadres idylliques favorables aux élans du cœur et à la sentimentalité et reprennent un topos si cher aux Romantiques, celui du *locus amoenus*. Le premier cadre architectural que nous relevons est celui du château : Gautier choisit de placer ses personnages dans un château situé en pleine campagne, entouré d'une nature paradisiaque. Pour Claudine Lacoste-Veysseyre, le château dans lequel évoluent les personnages de *Mademoiselle de Maupin* n'est pas sans rappeler un des lieux fréquentés par Gautier lui-même ; il s'agit, précise-t-elle, du château des Coteaux. Le second cadre correspond plutôt à une petite cabane située en pleine forêt, un « réduit » où s'éveillent les désirs les plus enfouis et la sensualité. Le contraste entre l'extérieur simple et sobre et l'intérieur particulièrement riche obéit à la même logique qui sous-tend la construction du palais d'or dans *Fortunio.* De même, le luxe et le raffinement de l'ameublement, le choix du moindre détail dans la décoration révèlent, encore une fois, le goût raffiné de Gautier esthète.

Ces architectures si bien décrites auraient pour fonction de donner un cadre spatial à l'action et d'ancrer les personnages dans une certaine réalité. Pourtant, rien n'en est moins sûr. Les frontières entre rêve et réalité sont, souvent, difficiles à délimiter et le personnage semble hésiter entre les deux mondes. Claudine Lacoste-Veysseyre note, à ce propos, que

[85] - Ibid., p. 310.

> « l'abondance et le volume des descriptions du réel tuent le réel en substituant au monde quotidien et banal un monde sublimé, où l'on atteint une forme de perfection qui éloigne de la réalité par un mouvement inéluctable dû à la volonté de l'auteur. »[86]

Elle explique que l'excès de détail a une fonction paradoxale puisque la minutie de la description entraîne une représentation démultipliée du réel. Deux exemples démontrent l'importance de la description dans « le jeu permanent de décomposition et de recomposition du réel ».

Dans le chapitre IV de *Mademoiselle de Maupin*, la description, prise en charge par d'Albert, part de l'espace réel que perçoit le personnage, puis glisse vers l'espace du rêve pour, enfin, déboucher sur une confusion de ces deux espaces. En effet, après une petite somme dans sa chambre du château, d'Albert se réveille sur les caresses tendres et amoureuses de Rosette. Il décrit, alors, cet espace de l'intimité puis se propose de décrire son rêve :

> « Le rêve que je faisais au moment où elle est venue m'éveiller d'une aussi agréable manière n'était pas fort éloigné de la réalité.- Ma chambre donnait sur le petit parc que j'ai décrit tout à l'heure.- Un jasmin encadrait la fenêtre, et secouait ses étoiles en pluie d'argent sur mon parquet : de larges fleurs étrangères balançaient leurs urnes sous mon balcon comme pour m'encenser ; une odeur suave et indécise, formée de mille parfums différents, pénétrait jusqu'à mon lit, d'où je voyais l'eau miroiter et s'écailler en mille paillettes […]. En face, sur un coteau éclairé par le soleil, se déployait une pelouse en vert doré, où paissaient, sous la conduite d'un petit garçon, quelques grands bœufs dispersés çà et là.- Tout en haut et plus dans le lointain, on apercevait d'immenses carrés de bois […]
>
> Tout dans ce tableau, était calme, frais et souriant ; et où que je portasse les yeux, je ne voyais rien que de beau et de jeune. […] puis une belle et jeune femme tout en blanc, dont la chair rosait délicatement la robe transparente aux endroits où elle la touchait : on ne pouvait rien imaginer de mieux entendu pour le plaisir de l'âme, ainsi que pour celui des yeux.
>
> Aussi mon regard satisfait et nonchalant allait, avec un plaisir égal, d'un magnifique pot semé de dragons et de mandarins, à la pantoufle de Rosette, et de là au coin de son épaule qui luisait sous la batiste ; il se suspendait aux tremblantes étoiles du jasmin… » [87]

Le recours au champ lexical relatif à la perception visuelle (je voyais, on apercevait, où que je portasse les yeux, je ne voyais rien que de beau, des yeux, mon regard,…) ainsi que l'emploi intense des indicateurs de lieu disent la précision et la netteté de cette vision. Le lecteur est en droit de se demander si d'Albert est en train de décrire ce qu'il voit à travers la fenêtre de sa chambre ou si le motif de la fenêtre est un prétexte grâce auquel s'effectue le transfert d'un monde à l'autre, de l'extériorité à l'intériorité.

---

[86] - Claudine Lacoste-Veysseyre, *Notice* de *Mademoiselle de Maupin*,in *Romans, contes et nouvelles*, op. cit., p. 1304.

[87] - Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., p. 313.

Entre rêve et réalité, les moindres détails persistent : les étoiles de jasmin, la saveur exotique des parfums, le chant des oiseaux, le murmure des eaux, et surtout la présence de la femme attirante et sensuelle, habillée de son peignoir blanc. L'utilisation de l'articulateur logique « aussi » à valeur consécutive efface la délimitation entre le réel et l'imaginaire. Ainsi, toute frontière entre le vécu et le rêvé s'estompe, toute différence entre Rosette et la femme rêvée se dissipe de sorte que le rêve devient la seule réalité où vit le personnage.

Dans le chapitre IX, le tableau décrit se charge d'une autre dimension : spatialité et temporalité se rejoignent puisque l'hésitation entre ce qui est vu et ce qui est rêvé se double d'une hésitation temporelle entre le présent et le passé. Par l'évocation rétrospective, le texte gautiéresque prend une coloration nervalienne et rappelle *Sylvie*. D'Albert, amoureux mais angoissé, semble vouloir réaliser son idéal sur le mode du souvenir :

> « Puis je me souviens tout à coup d'une folie que je t'ai écrite il y a longtemps,- tu sais -, à l'endroit de mon idéal et de la manière dont je le devais assurément rencontrer : la belle dame du parc de Louis XIII, le château rouge et blanc, la grande terrasse, les allées, de vieux marronniers, et l'entrevue à la fenêtre ; je t'ai fait autrefois tout ce détail. – C'était bien cela - ce que je voyais était la réalisation précise de mon rêve. – C'était bien le style d'architecture, l'effet de lumière, le genre de beauté, la couleur et le caractère que j'avais souhaités ; - il n'y manquait rien, seulement la dame était un homme ; - mais je t'avoue qu'en ce moment-là, je l'avais entièrement oublié. » [88]

Le souci du détail, notamment dans la description architecturale, ainsi que la subtilité qui caractérise l'emploi des temps dotent le rêve d'une certaine réalité. En fait, le va-et-vient entre le présent et le passé, l'emploi d'un imparfait tantôt pour décrire le passé tantôt pour exprimer l'irréel instaurent une mouvance troublante et entretiennent la confusion entre le monde réel et le monde imaginé.

L'idéal, jusque là inaccessible, se dessine comme dans une peinture et le bonheur longtemps considéré comme un mirage prend forme grâce au pouvoir évocateur des mots. Seul obstacle : le désir homosexuel qu'éveille Théodore/Madeleine noie les marques de distinction sexuelle et suscite chez d'Albert un sentiment de culpabilité et d'horreur.

[88] - Ibid., p. 366.

Mais à côté de ces architectures qui brossent un tableau magnifié du cadre de vie dans lequel évoluent les personnages, *Mademoiselle de Maupin* abonde de constructions dont la fonction va au-delà de toute utilité narrative. Architectures symboliques mettant en scène le parcours initiatique du personnage, métaphores architecturales permettant une représentation allégorique d'une pensée, lieux de l'imaginaire révélant une quête de l'impossible, telles sont les constructions qui traduisent le génie d'un Gautier architecte, la virtuosité d'un bâtisseur assoiffé d'idéal, de bonheur et de perfection. Sans prétendre faire une liste exhaustive de ces constructions de l'imaginaire, nous nous proposons d'en étudier quelques exemples représentatifs.

Rebuté par un monde laid et prosaïque, incapable de s'adapter à un réel où le sens du Beau et de la grandeur font défaut, d'Albert se réfugie dans les mots pour dire l'intensité de son malaise et sa soif d'atteindre l'impossible :

> « - Je suis attaqué de cette maladie qui prend aux peuples et aux hommes puissants dans leur vieillesse : -l'impossible-, Tout ce que je peux faire n'a pas le moindre attrait pour moi. –Tibère, Caligula, Néron, grands Romains de l'Empire, ô vous que l'on a si mal compris, et que la meute des rhéteurs poursuit de ses aboiements, je souffre de votre mal et je vous plains de tout ce qui me reste de pitié ! Moi aussi, je voudrais bâtir un pont sur la mer et paver les flots ; j'ai rêvé de brûler des villes pour illuminer mes fêtes ; j'ai rêvé d'être femme pour connaître de nouvelles voluptés. –Ta maison-Dorée, ô Néron ! n'est qu'une étable fangeuse à côté du palais que je me suis élevé ; ma garde robe est mieux montée que la tienne, Héliogabale, et bien autrement splendide.- Mes cirques sont plus rugissants et plus sanglants que les vôtres […] – Colosses du monde antique, il bat sous mes faibles côtes un cœur aussi grand que le vôtre, et, à votre place, ce que vous avez fait je l'aurais fait et peut-être davantage. Que de Babel j'ai entassées les unes sur les autres pour atteindre le ciel, souffleter les étoiles et cracher de là sur la création ! Pourquoi donc ne suis-je pas Dieu - puisque je ne puis être un homme ? » [89]

Rejetant tout ce qui le rattache au moment présent, souffrant d'une sensation de vide et de néant, le personnage gautiéresque se tourne vers le passé pour vivre l'expérience des limites. Mais le rêve de grandeur obsédant semble s'accompagner d'une crise identitaire. Tout le drame de d'Albert réside dans cette indétermination vertigineuse : bercé par le rêve de l'androgyne, il cherche à s'arracher à son sexe pour habiter un nouveau corps et savourer les « nouvelles voluptés » de la féminité.

[89] - Ibid., p. 329.

De même, il s'identifie à des figures mythiques du passé afin de pourvoir à son idéal de grandeur : Tibère, Néron, Caligula sont tous des empereurs qui se sont laissés emporter par leur folie et leur mégalomanie et qui ont vécu jusqu'au bout l'expérience de l'excès et de la démesure. Or d'Albert ne se contente pas d'établir une comparaison d'égalité entre lui et ces « colosses du monde antique » ; il multiplie les expressions qui traduisent la supériorité de son génie : « mieux… que » ; « bien autrement » ; « plus…et plus » ; « peut-être davantage ».

Plus encore, la conscience tourmentée de d'Albert, pousse plus loin le questionnement sur l'identité du moi ; il en vient à dénigrer son essence en tant qu'homme pour aspirer à la divinité : « Pourquoi donc ne suis-je pas Dieu… ? ». Cette quête identitaire va de pair avec une autre quête, celle d'une architecture grandiose, monumentale. D'Albert, qui n'est en réalité qu'une autre voix de Gautier, avoue que son rêve est, avant tout un rêve de construction. Bâtir, élever, remplacer le sentiment inquiétant de vacuité par le plein que fournit la description architecturale, rivaliser avec Dieu en faisant œuvre de construction, tel est le remède contre les angoisses et les agitations qui déchirent l'être.

De manière comparable, Rosette évoque le mal de vivre de d'Albert. Dans une confidence à Théodore, elle fait part de l'ennui qui ronge son amant et qui entache leur relation :

> « Quelque chose l'attire et l'appelle invinciblement qui n'est pas de ce monde ni en ce monde, et il ne peut avoir de repos ni jour ni nuit ; et, comme l'héliotrope dans une cave, il se tord pour se tourner vers le soleil qu'il ne voit pas.- C'est un de ces hommes dont l'âme n'a pas été trempée complètement dans les eaux du Léthé avant d'être liée à son corps, et qui garde du ciel dont elle vient des réminiscences d'éternelle beauté qui la travaillent et la tourmentent […] Au lieu d'avoir à bâtir un château de cartes brillamment coloriées pour abriter pendant un printemps une blonde et jeune fantaisie, il fallait élever une tour plus haute que les huit temples superposés de Bélus.- Je n'étais pas de force ; je fis semblant de ne pas l'avoir compris, et je le laissai ramper sur ses ailes et chercher un sommet d'où il put s'élancer vers l'espace immense.»[90]

Deux figures d'analogie témoignent de l'intensité du malaise éprouvé par d'Albert. En premier temps, on relève la présence d'une comparaison qui rapproche l'humain et le végétal. Le jeune amant est comparé à un « héliotrope » enfermé dans une cave, condamné, donc, d'avance puisque cette plante ne peut vivre ni s'épanouir sans la lumière du soleil.

[90] - Ibid., p. 340.

Le second emploi analogique recourt plutôt au règne animal, mais, l'outil comparatif « comme » disparaît. La métaphore identifie d'Albert à un oiseau incapable de s'élever et de voler de ses propres ailes. Être de lumière aspirant à atteindre son idéal et à retrouver la beauté suprême, d'Albert est un peu à l'image d'un Baudelaire, tiraillé entre ciel et terre, oscillant entre « spleen et idéal ».

Les déchirements du personnage sont également illustrés par les oppositions qui régissent les architectures représentées. D'une part, on souligne le contraste, -ô combien éloquent-, entre la cave et la tour de Babel ; un contraste d'autant plus frappant que la première construction se rattache au monde souterrain et renvoie à l'idée d'enfermement, d'étouffement alors que la seconde s'associe à l'ascension et symbolise la grandeur et l'élévation. D'autre part, on constate l'opposition entre le « château de cartes brillamment coloriées » mais à la beauté éphémère que rêve de construire Rosette et l'architecture grandiose et légendaire des temples de Bélus dont rêve d'Albert. La comparaison de supériorité introduite par « plus … que » met l'accent sur cette soif d'idéal qui hante d'Albert et insiste sur le fossé qui ne cesse de se creuser entre les deux amants.

L'analogie fondée sur l'architecture structure une grande partie du chapitre VI et continue à alimenter l'échange entre Théodore et Rosette. Pour encourager la jeune femme et l'inciter à avoir confiance dans la vie et à oublier ses souffrances, Théodore file la métaphore architecturale et recourt de nouveau au motif de la tour [91]:

> « - La tour de votre vie est ainsi construite- ; alors, il faut un courage plus obstiné, une persévérance armée d'ongles plus crochus, pour s'accrocher, dans l'ombre, aux saillies des pierres, et parvenir au trèfle resplendissant (…) il faut aller jusqu'au faîte ; mais plus on s'est élevé sans voir, plus l'horizon semble immense, plus le plaisir et la surprise sont grands. »[92]

A ces propos, Rosette réplique :

> « Ô Théodore, Dieu veuille que je parvienne bientôt à l'endroit où est la fenêtre ! Voilà bien assez longtemps que je suis la spirale à travers la nuit le plus profonde ; mais j'ai peur que l'ouverture n'ait été maçonnée et qu'il ne faille gravir jusqu'au sommet ; et si cet escalier aux marches innombrables n'aboutissait qu'à une porte murée ou à une voûte de pierre de taille ! »[93]

---

[91] - Voir p.193. Théodore compare l'existence d'un homme à un pèlerinage qui « suit l'escalier en colimaçon d'une tour gothique » (Réf. : p. 342)
[92] - Ibid., p. 343.
[93] - Ibid., p. 343.

Afin d'exprimer sa peur de ne pouvoir accéder au bonheur et sa crainte que son rêve d'amour ne soit qu'un mirage, Rosette adopte, à son tour, l'image de la construction architecturale : elle assimile le parcours de sa vie à l'ascension d'un escalier spiralique, un escalier sombre et sans fin. Le motif de la fenêtre se charge, par contre, d'une connotation positive : contrairement à la « porte murée » qui suggère l'idée de claustration et d'enfermement, la fenêtre est une ouverture qui permet de dissiper l'obscurité et de percevoir la lumière ; elle est un lieu de passage et de transition entre le réel et l'idéal. Ainsi, chercher dans la forme l'expression d'une pensée, donner à l'architecture le pouvoir de conjurer une angoisse, de concrétiser un idéal ou d'exprimer les remous de la psyché humaine, telle est la fonction de ces architectures construites par l'imagination de l'écrivain bâtisseur.

D'ailleurs, les métaphores architecturales traversent tout le texte de *Mademoiselle de Maupin.* Dans le chapitre IX, d'Albert chante un hymne à l'amour et y voit une sorte de résurrection, d'éveil à la vie :

> « (…) c'est l'amour, c'est l'amour qui m'a dessillé les yeux et donné le mot de l'énigme. – L'amour est descendu au fond du caveau où transissait mon âme accroupie et somnolente ; il l'a prise par le bout de la main et lui a fait monter l'escalier roide et étroit qui menait au dehors. Toutes les portes de la prison étaient crochetées, et pour la première fois cette pauvre Psyché est sortie du moi où elle était enfermée. »[94]

L'association du matériel et de l'immatériel, l'alliance de l'abstrait et du concret débouchent sur une personnification de l'âme. Grâce à l'amour salvateur, l'âme échappe à sa solitude, se libère de son cocon et perçoit de toute autre manière le monde extérieur qui l'entoure.

Force est de constater que Gautier ne se contente pas d'établir le rapprochement entre vie affective et construction architecturale, il se sert de l'image architecturale pour exprimer les affres de la création. Se confiant à son ami Sylvio, d'Albert lui avoue :

> « Dès que je prends la plume, il se fait dans mon cerveau un bourdonnement et un bruissement d'ailes, comme si l'on y lâchait des multitudes de hannetons. Cela se cogne aux parois de mon crâne, et tourne, et descend, et monte avec un tapage horrible ; ce sont mes pensées qui veulent s'envoler et qui cherchent une issue ;- toutes s'efforcent de sortir à la fois ; plus d'une s'y casse les pattes et y déchire le crêpe de son aile : quelquefois, la porte est tellement obstruée, que pas une ne peut en franchir le seuil et arriver jusque sur le papier. » [95]

---

[94] - Ibid., p. 381.
[95] - Ibid., pp. 422- 423.

La création littéraire est vécue comme une expérience tumultueuse et douloureuse. L'emploi intensif des verbes d'action (se cogner, tourner, descendre, monter, s'envoler,…), accompagné d'un recours à la polysyndète (*et* tourne, *et* descend, *et* monte), met l'accent sur les agitations qui précèdent la délivrance. De même, l'image de la prison à laquelle s'ajoute le lexique suggérant une certaine violence tel que « se casser les pattes », « déchirer » révèle le caractère pénible de l'épreuve de la création et dit cet « accouchement dans les fers » dont parlera, ultérieurement, Zola.

Ainsi, l'image architecturale se dote d'une dimension allégorique ; elle dit l'indicible, donne forme à ce qui est informe et fournit à l'écrivain le moyen de concrétiser un idéal. D'autrefois, l'architecture confronte l'être à ses propres limites et suggère l'idée d'impuissance :

> « J'ai bien peur, mon cher ami, de *ne* pouvoir *jamais* embrasser mon idéal, et cependant il *n'*a *rien* d'extravagant et de hors nature […] Je *ne* demande *ni* des globes d'ivoire, *ni* des colonnes d'albâtre, *ni* des réseaux d'azur ; je *n'*ai employé dans sa composition *ni* lis, *ni* neige, *ni* rose, *ni* jais, *ni* ébène, *ni* corail, *ni* ambroisie, *ni* perles, *ni* diamants, ; j'ai laissé les étoiles du ciel en repos, et je *n'*ai *pas* décroché le soleil hors de saison. »[96]

Quantitativement, l'emploi de la négation est impressionnant.[97]A travers cet emploi, la description développe, ce que Lisette Tohme Jarrouche appelle « la poétique de la mise au revers ».[98]Le texte est le lieu de la négation de l'idéal ; et le personnage semble, donc, exprimer son désespoir de ne pouvoir accéder au bonheur. Mais, à voir de plus près, nous pouvons rétablir le positif sous le négatif et cerner, par conséquent, l'image que se fait d'Albert du beau idéal et qui rejoint en fin de compte celle de Fortunio et de Gautier lui-même.

Plus encore, la déclinaison de cette longue liste, par le simple recours à l'énumération, réunit les matériaux les plus précieux et les plus appréciés par Gautier et dit le plaisir de l'écrivain de se laisser entraîner par une sorte de délire descriptif, pour paraphraser L. Tohme Jarrouche. Cédant à la tentation des mots, Gautier esthète fait de l'espace textuel un lieu où s'esquisse la maquette de son architecture idéale.

---

[96] - Ibid., p. 261.
[97] - Voir les particules de négation écrits en italique dans le texte de Gautier.
[98] - Dans sa thèse *Descriptions et descriptif dans la prose romanesque de Théophile Gautier*, Lisette Tohme Jarrouche parle de « la description négative » comme procédé permettant le déni de la convention, la distanciation vis-à-vis d'une norme, d'une réalité jugée banale, op. cit., p. 70.

Constructions « réelles », lieux d'ancrage de la fiction ou constructions de l'imaginaire qui n'existent que dans et par les mots, la quête d'une architecture ne se dissocie pas de la quête du bonheur, un bonheur dont « l'intensité n'a d'égale que sa fugacité »[99] écrit Slaheddine Chaouachi. *Mademoiselle de Maupin* se termine, d'ailleurs, sur ce constat. Dans la lettre d'adieu que Théodore adresse à d'Albert, nous pouvons lire :

> « Si cela vous désole trop de me perdre, brûlez cette lettre, qui est la seule preuve que vous m'ayez eue, et vous croirez avoir fait un beau rêve. Qui vous en empêche ? La vision s'est évanouie avant le jour, à l'heure où les songes rentrent chez eux par la porte de corne ou d'ivoire.- Combien sont morts, qui moins heureux que vous n'ont pas même donné un seul baiser à leur chimère ! »[100]

D'Albert à qui Théodore/Madelaine reproche son amour excessif du beau matériel tente d'atteindre son idéal en vivant intensément l'expérience des plaisirs charnels ; mais, le bonheur que suscitent ces voluptés, est de courte durée, et lui permet juste d'entrevoir le paradis. Une fois consumée, la flamme du désir donne sur le néant et le personnage, qui voit se fermer les portes de son eldorado, se lance, encore une fois, dans son parcours initiatique, en quête de nouvelles étincelles et de nouveaux rêves.

L'aventure de Fortunio ressemble sensiblement à celle de d'Albert ou plutôt à celle de Théodore/Madelaine. En fait, dans chacun de ses récits, le dénouement correspond à un départ. Insatisfait et insaisissable, Fortunio ne peut se contenter de l'amour de Musidora ni des jouissances physiques qu'elle lui procure. Il décide de quitter « le pays de la civilisation » et de retourner vers un espace premier et originel, vers un ailleurs exotique et ensoleillé.

Sur le pas de Néron, il choisit, alors, d'incendier sa « Maison dorée ». Dans la lettre adressée à un certain Radin Mantri, Fortunio écrit :

> « Je partirai dans quelques jours. J'ai frété trois vaisseaux pour emporter d'ici ce qui en vaut la peine : je brûlerai le reste. »[101]

Bonheur intensément vécu dans son instantanéité ou promesse d'un bonheur qui hésite entre rêve et réalité. Difficile à trancher. Fortunio fuit l'Europe, Musidora meurt, faute de pouvoir perdurer son amour.

---

[99] - Slaheddine Chaouachi, *Les Sensations Orientales et le Merveilleux…*, op. cit., p. 650.
[100] - Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin,* op. cit., p. 521.
[101] - Th. Gautier, *Fortunio,* op. cit., p. 728.

Dans *Une nuit de Cléopâtre*, le bonheur s'épanouit dans une architecture de rêve. Les bains de Cléopâtre sont le lieu de l'éclosion de l'amour et de la révélation de la beauté. Les jardins qui entourent les bains rompent avec l'aridité du décor et transforment l'espace égyptien, en réalité désertique, en véritable paradis. Les chimères qui servent d'ornement, renvoyant davantage à la sensualité des sculptures grecques qu'à la sévérité des sphinx égyptiens, préfigurent les formes voluptueuses de la princesse, mais aussi la nuit orgiaque que vivra Meïamoun :

> « (…) c'étaient de charmantes figures de femmes, le nez droit, le front uni, la bouche petite, les bras délicatement potelés, la gorge ronde et pure, avec des boucles d'oreilles, des colliers et des ajustements d'un caprice adorable, se bifurquant en queue de poisson comme la femme dont parle Horace, se déployant en aile d'oiseau, s'arrondissant en croupes de lionne, se contournant en volute de feuillage, selon la fantaisie de l'artiste ou les convenances de la position architecturale : - une double rangée de ces délicieux monstres brodait l'allée qui conduisait du palais à la salle. »[102]

Le caractère hybride de ces créatures n'ôte rien à leur charme et à leur sensualité. Par la prédominance des formes courbes, l'architecture revêt une fonction quasiment érotique et suggère le bonheur né de l'ivresse des sens. Gautier ne manque pas de comparer Cléopâtre à une Vénus Anadyomène à la sortie des eaux[103].

Mais, pour Meïamoun, le bonheur est, aussi, vécu au prix de la mort. L'amour intense de Meïamoun suscite la sympathie de Cléopâtre. Elle exauce, alors, le vœu de cet amant fou, en transgressant les codes en vigueur et en faisant de son rêve une réalité ; mais ce faisant, elle le condamne à mourir. L'intensité du bonheur éprouvé de part et d'autre n'exclut ni la souffrance ni la cruauté, et débouche ainsi, sur la mort. Cléopâtre ne manque pas d'en avertir Meïamoun:

> « (…) tu as fait un rêve étrange, extravagant ; tes désirs ont dépassé en imagination un seuil infranchissable – tu pensais que tu étais César ou Marc-Antoine, tu aimais la reine ! A certaines heures de délire, tu as pu croire qu'à la suite de circonstances qui n'arrivent qu'une fois tous les mille ans, Cléopâtre, un jour, t'aimerait. Eh bien ! Ce que tu croyais impossible va s'accomplir, je vais faire une réalité de ton rêve. […] Tu étais en bas de la roue, je vais te mettre en haut, brusquement, subitement, sans transition. Je te prends dans le néant, je fais de toi l'égal d'un dieu, et je te replonge dans le néant (…)» [104]

---

[102] - Th. Gautier, *Une Nuit de Cléopâtre*, op. cit., p. 762.

[103] - Nous pouvons lire à ce propos : « (…) d'autres fois, elle se suspendait à la balustrade du bassin, cachant et découvrant ses trésors, tantôt ne laissant voir que son dos poli et lustré, tantôt se montrant entière comme la Vénus Anadyomène, et variant sans cesse les aspects de sa beauté. » Ibid., p. 764.

[104] - Ibid., pp. 765-766.

L'ultime soirée offerte par Cléopâtre à Meïamoun est en même temps un moment de consécration et d'anéantissement. La soif d'absolu qui anime le sujet gautiéresque est assouvie sur tous les plans. Architecture babylonienne d'un palais qui concrétise le rêve de grandeur et entraîne Meïamoun dans le vertige de cet « immense cauchemar architectural »; festin somptueux aux saveurs enivrantes qui n'a d'égal que l'orgie d'un Balthazar surpris par Cyrus ; « bruissement harmonieux » d'une musique accompagné de la danse voluptueuse de Cléopâtre ; et enfin amour ardent et partagé qui est vécu comme une fatalité.

Comme d'Albert, donc, Meïamoun aspire à un idéal ; comme Musidora, il cherche à fuir sa condition et à vivre l'expérience d'un amour intense et inaccessible ; comme eux, il se lance dans l'aventure et savoure pleinement l'ivresse amoureuse. Mais Meïamoun est un Icare qui, à force de rêver, finit par se brûler les ailes.

Conclusion

Au terme de ce chapitre, nous pouvons dire que le rêve d'habitation ne se sépare pas d'une représentation de l'architecture de la maison. L'action d'*habiter* implique la construction d'un chez-soi qui peut apparaître sous la forme d'un appartement parisien, retranché du Paris mondain, coloré par la subjectivité du moi, aménagé de manière à assurer le bien-être et à préserver de tous les désagréments de la civilisation. Mais c'est surtout dans des architectures exotiques que le rêve d'habitation prend forme et que le bonheur s'épanouit. Le « Palais d'or » de Fortunio compose barbarie et modernité ; il allie les richesses de l'Orient et le confort douillet de l'Occident.

Quant au *Pavillon sur l'eau*, il nous emmène vers les contrées lointaines de la Chine. Sous l'effet de l'eau miroitante, l'architecture du pavillon se caractérise par l'interpénétration des règnes : les distinctions habituelles entre le terrestre et l'aquatique s'annulent et les frontières entre « architecture de rêve » et « rêve d'architecture » s'estompent.

La déréalisation est d'autant plus perceptible dans *Mademoiselle de Maupin.* La représentation architecturale gagne en symbole et suggère la difficulté d'*habiter.* Le mal de vivre qui ronge le sujet gautiéresque dit l'incapacité de se construire à l'intérieur du monde et la souffrance qui débouche sur ce que Thierry Paquot appelle l'*inhabiter.*

Car, si la quête du bonheur anime la plupart des personnages gautiéresques et donne lieu à une diversité de périples, peu d'entre eux parviennent à atteindre leur objectif. *Une Nuit de Cléopâtre* prend fin au moment où la reine verse « une larme brûlante » en hommage à Meïamoun, *Mademoiselle de Maupin* se termine sur le départ précipité de Théodore et la déception de d'Albert et de Rosette, *Fortunio* s'achève sur la mort de Musidora et la disparition de l'Eldorado. Même le happy end du *Pavillon sur l'eau* est mis en doute par la phrase qui clôt le roman : « En furent-ils plus heureux, c'est ce que nous n'oserions l'affirmer ; car le bonheur n'est souvent qu'une ombre dans l'eau.»[105]

D'ailleurs, dans un chapitre intitulé « Le bonheur et ses illusions », Slaheddine Chaouachi souligne que dans la fiction gautiéresque, peu de personnages vivent l'état de plénitude et de félicité parfaite. Selon lui, le seul couple qui soit parvenu à perdurer le bonheur est celui d'Olaf et de Prascovie. En vivant leur bonheur dans la continuité, ils incarnent « l'androgynie physique »[106]et semblent échapper à leur condition humaine pour devenir des êtres de lumière, des anges chantant l'amour à la manière de Thomas Moore.[107] Chaouachi conclut que « (…) sur la scène de l'histoire aucun bonheur n'est possible pour Gautier. Le seul bonheur est celui de l'art. »[108]

In fine, incapable de réaliser ses objectifs sur le mode du réel, confronté à l'écart qui sépare l'idéal chimérique du quotidien prosaïque, le sujet gautiéresque vit un état de crise. Il voit son rêve se dissiper, son eldorado disparaître, mais refuse de céder au sentiment d'échec et de désillusion. Il se tourne vers l'Art et se love dans un microcosme que nous nous proposons de découvrir afin d'en dévoiler les mystères et d'en saisir la signification.

---

[105] - Th. Gautier, *Le Pavillon sur l'eau,* op. cit., p. 1131.
[106] - Slaheddine Chaouachi, *Les Sensations Orientales et le Merveilleux…*, op. cit., p. 650.
[107] - Gautier écrit dans *Avatar :* « Avec quelle ivresse s'étaient retrouvés ces deux époux, pour qui le mariage n'était que la passion permise par Dieu et par les hommes, Thomas Moore pourrait seul le dire en style d'*Amours des anges !* », op. cit., p.336
[108] - Slaheddine Chaouachi, *Les Sensations Orientales et le Merveilleux…*, op. cit., p. 655.

Chapitre 2 :

Le microcosme de Gautier

Introduction

« Tourne-toi aussitôt vers l'intérieur
Et tu y trouveras le centre ».[109]

Le concept de microcosme n'est pas né avec Gautier, ni avec Goethe. L'origine étymologique du terme le rattache à l'antiquité grecque : *micros* (petit), *cosmos* (monde). Le microcosme renvoie dans l'acception antique à l'Homme par opposition à macrocosme, l'Univers. Tout au long de l'histoire, la philosophie s'est emparée de ces deux notions pour réfléchir sur le rapport qui s'établit entre l'homme et le monde qui l'entoure. Des principes d'harmonie universelle prônés par la philosophie pythagoricienne aux différentes analogies développées par la tradition platonicienne de *Timée*, des théories de la Renaissance qui rattachent le microcosme à l'aspect naturel, mortel de l'homme aux concepts hégéliens qui y voient, au contraire, une connaissance et une conscience de soi, la définition du terme « microcosme » n'a cessé d'évoluer.

En effet, pour Hegel,

> « (…) nous devons élargir le concept de microcosme jusqu'à inclure l'idée que la conscience humaine ne se limite pas à réfléchir l'ordre de la nature mais le complète, ou en d'autres termes, le perfectionne. Dans cette perspective, l'esprit cosmique qui se déploie dans la nature s'efforce de se compléter dans une connaissance de lui-même consciente, et l'esprit de l'homme est le lieu de cette conscience de soi. »[110]

Mettant en relation esprit cosmique et esprit humain, la réflexion de Hegel privilégie la conscience « intellectuelle » et montre l'importance de l'intelligence dans le déchiffrement de l'énigme de la vie et de l'homme. Cette complémentarité entre « le grand monde » et « le petit monde » ne s'est pas limitée à susciter l'intérêt des philosophes ; elle a également nourri l'imaginaire des poètes et des artistes.

---

[109] - Goethe, *Testament*, 1829, La traduction de ces vers est celle proposée par Anna Grième dans une étude intitulée *Le Processus d'individuation chez Goethe*, étude diffusée sur Internet, www.adequations.org. Dans d'autres traductions, le texte est sensiblement différent : « Et maintenant portez votre vue au-dedans de vous-même : vous y trouverez le centre dont aucun esprit ne saurait douter ».

[110] - Charles Taylor, *Hegel et la société moderne*, les Presses de l'Université Laval, éditions du Cerf, Paris, 1998, p. 10.

Pour les Romantiques, la relation microcosme/macrocosme représente un sujet de prédilection puisqu'il répond au besoin d'exprimer le clivage entre le monde extérieur et le monde intérieur et qu'il permet d'orienter le regard vers l'intériorité afin d'affirmer l'individualité du moi :

> « L'art romantique, écrit Hegel, laisse au monde extérieur toute sa liberté, sans lui imposer la moindre contrainte ni la soumettre à aucun choix, sans éliminer de ses représentations les objets les plus courants, tels que fleurs, arbres […]. Mais tout en acceptant ce contenu, il n'oublie jamais qu'il ne s'agit là que d'objets purement extérieurs, c'est-à-dire, indifférents et vulgaires et qui n'acquièrent valeur et dignité que dans la mesure où ils participent de l'âme, dans la mesure où ils expriment l'intériorité comme telle et la font apparaître , non dans son union avec l'extériorité, ni même dans sa fusion plus ou moins complète avec elle, mais dans sa conciliation, dans son accord total et complet avec elle-même. »[111]

Cette définition oriente le regard vers le monde intérieur et rattache l'art romantique au mouvement de l'âme, à l'intériorité de l'esprit, à la vie des sentiments. Pour Goethe, « (…) l'homme est bâti de telle sorte qu'il réunit en lui une foule de propriétés et de natures variées, ce qui en fait un petit monde, au physique et au moral. »[112] L'emploi du verbe « bâtir » renvoie à l'idée d'édifice, d'architecture. De même, la proposition « il réunit en lui une foule de propriétés » implique l'existence d'un ensemble d'éléments qui entrent dans la composition et dans la construction du microcosme.

Avec Novalis, le rapport analogique va de l'intérieur à l'extérieur : le macrocosme est considéré comme « une icône », « un symbole » du microcosme. Favorisant l'imagination productrice dans le processus de création, Novalis cherche à construire un monde à part, une patrie intérieure qui répond à son désir insatiable de liberté. Il écrit en ce sens :

> « Nous devons chercher à créer un monde qui soit le pendant du monde extérieur,- monde qui en tout point déterminé étendra toujours plus notre liberté. »[113]

---

[111] - Hegel, *Esthétique. L'Art Romantique*, Aubier Montaigne, Paris, 1964, p. 24.

[112]- Cité par Stéphane Schmitt dans un article intitulé *La morphologie de Goethe, Type et métamorphose dans la morphologie de Goethe : entre classicisme et romantisme,* in *Revue d'histoire des sciences*, tome 54, n° 4, 2001, p. 504.

[113] - Novalis, cité par Laurent Margantin, in *La Revue des Ressources,* www. larevuedesressouces. org., 15 janvier 2007

Fortement marqué par la sagesse antique, nostalgique de l'esprit syncrétique de la Renaissance, impressionné par les idées innovatrices du romantisme allemand, Théophile Gautier affirme que tout véritable artiste possède son microcosme. Qu'il s'agisse de peintres, de poètes ou de romanciers, l'appréciation du génie créateur passe nécessairement par l'existence d'un univers intérieur.

1- *« Le microcosme»* au regard de Gautier

Dans *La Presse* du 4 avril 1839, prenant appui sur la pensée goethéenne, Gautier explique la nécessité pour tout artiste d'avoir un système de valeurs qui lui est propre, des principes grâce auxquels il puise le secret du beau et de la forme à la fois idéale et originale :

> « Goethe dit quelque part que tout artiste doit porter en lui le *microcosme*, c'est-à-dire un petit monde complet d'où il tire la pensée et la forme de ses œuvres ; - c'est dans ce microcosme qu'habitent les blanches héroïnes et les brunes madones […].
> Les artistes qui ont le microcosme, lorsqu'ils veulent produire regardent en eux-mêmes et non au dehors […]. – Ce sont les vrais poètes dans le sens du grec du mot, ceux qui créent, ceux qui font : les autres ne sont que des imitateurs et des copistes.- *Imitatores servum pecus.* » [114]

Ainsi compris, le microcosme n'est pas l'intériorité mais bien un ensemble de modèles, de correspondances, d'harmonie qui réunit tout le credo artistique en une parfaite unité. Avoir son microcosme devient, au regard de Gautier, la condition *sine qua non* pour la reconnaissance du génie de l'artiste.

Sans viser gros, nous proposons de lire quelques études de Gautier sur les musées afin de montrer l'importance de la notion de « microcosme » dans la grille d'évaluation esthétique du critique d'art. Dans *Tableaux à la plume*, il écrit à propos de *Départ pour Cythère* de Watteau :

> « Comme tout ce petit monde est admirablement vrai dans sa fausseté, comme tout y est homogène ! Comme c'est bien le ciel de ces montagnes et de cette mer, le paysage et le terrain de ces personnages satinés, enrubannés, pailletés ! Nul peintre ne s'est fait un microcosme plus complet. C'est la nature vue à travers l'Opéra, si l'on veut ; mais c'est la nature comme l'entendent les grands artistes, teinte au reflet de leur prisme particulier. »[115]

---

[114] - Th. Gautier, *La Presse* du 4 avril 1839, cité par Marie Claude Schapira dans « *La Toison d'or*, la quête picturale d'un art poétique », *BSTG*, n° 27, 2005, p. 36.
[115] - Th. Gautier, *Tableaux à la plume*, l'Harmattan, coll. *Les Introuvables*, 2000, p. 9.

Ce que Gautier apprécie, c'est la fantaisie de création, le caractère artificiel des paysages décrits, la touche personnelle dans l'esquisse des portraits et l'orchestration harmonieuse qui régit la représentation picturale. Le même jugement élogieux est décerné aux peintures de Léonard de Vinci :

> « Ce microcosme mystérieux, qui semble réfléchi par une glace noire et où règne comme un crépuscule d'une douceur infinie, produit un effet étrange ! Les personnages vous regardent avec une pénétration si intime, des sourires si pleins de réticences et si prodigieusement spirituels, et des yeux si rayonnants de pensées contenues, qu'on s'arrête devant eux tout interdit ! »[116]

Refusant de soumettre la peinture au principe de *l'imitatio,* L. de Vinci privilégie l'*ingenio* ; il s'écarte de la réalité tout en entretenant l'illusion du réel et réussit à susciter l'émotion chez le récepteur. Pour Gautier, la magie opère aussi bien à travers le jeu d'ombres et de lumières qu'à travers la profondeur et l'ambiguïté qui caractérisent la représentation des yeux dans les modèles de Léonard de Vinci. L'univers intérieur de ce grand maître est communiqué grâce au pouvoir réfléchissant du miroir. Métaphore de la conscience et « maître du peintre » pour reprendre les termes de L. de Vinci, le miroir est davantage un miroir spirituel qui révèle l'espace imaginaire du tableau et donne sur le monde intérieur de l'artiste, sur « ce microcosme mystérieux ». L'activité réfléchissante, déjà présente à travers le miroir, surgit de nouveau dans le regard pénétrant des personnages et transforme la surface plane du tableau en lieu de profondeur et de spiritualité. Sphinx muets, les yeux disent, pourtant, les mouvements qui agitent l'âme du peintre et soulèvent le pli[117] qui sépare l'intime de « l'ex-time ».

Cette capacité de l'artiste de faire œuvre de création et de donner à voir un monde complet, fruit de son imagination, Gautier la retrouve dans l'esquisse de *La Reddition de Bréda* de Velasquez :

> « Aucune exigence officielle ou stratégique ne contraignait encore sa liberté. Maître absolu de son thème, il l'a rendu d'un seul jet, avec la même palette, en une journée peut-être, tel qu'une vision intérieure le présentait à son esprit, d'une façon si hautaine, si cavalière, si libre, si magistrale, que l'on reste stupéfait devant cette peinture calme et turbulente à la fois, à peine ébauchée et finie (…) »[118]

---

[116] - Ibid., p. 26

[117] - Dans un ouvrage intitulé *« Le Pli »,* Gilles Deleuze analyse le processus d'individuation en partant de la philosophie de Leibnitz. Il suit les zigzags du pli et propose d'en faire le décryptage.

[118] - Th. Gautier, *Tableaux à la plume,* op. cit., p. 220.

Pour l'esthète et le critique d'art, l'esquisse de Velasquez tient sa force de son individualité et de sa liberté d'invention ; elle est le reflet d'un monde intérieur riche, divers, mais unifié.

Adrien Guignet fait l'objet d'un enthousiasme analogue. Marqué par les peintres de l'école romantique, Guignet s'est forgé son propre style et s'est démarqué de ses contemporains en lâchant la bride à une imagination exaltée. C'est ce que Gautier ne manque pas de souligner :

> « Car l'imagination est un des grands mérites d'Adrien Guignet ; il a le don très rare de rêver un site, une époque, un effet, de les voir avec l'œil de l'esprit et de les rendre comme s'ils posaient réellement devant lui. Il est un des artistes peu nombreux qui ont porté dans leur âme un microcosme complet ; il a ses ciels, ses bois, ses rochers, ses eaux, sa lumière, ses personnages qui forment un tout harmonieux et qui s'accordent admirablement ensemble. Aussi dispose-t-il de ces éléments en maître sûr d'être obéi et les combine-t-il à sa guise avec une fécondité et une indépendance étonnantes. »[119]

Architecte d'un espace imaginaire, Guignet se réapproprie le monde. Sans se soucier de reproduire le réel, le peintre se construit à même le virtuel son microcosme et se constitue en démiurge. Attiré par un Orient mythique, il réinvente des scènes de la vie des anciens Egyptiens, s'imagine des ciels et des décors pittoresques, représente une population au pied du Pharaon, tous ces éléments hétéroclites, fondant dans une parfaite harmonie, entrent dans la composition de l'architecture du microcosme. Les tableaux deviennent, dès lors, le lieu où surgit l'imaginaire d'un Guignet se produisant comme un être singulier, et ce à travers ce qu'il peint, ce qu'il « fait ».

Cette dimension inventive et productive du travail de l'artiste se dégage également, non sans brio, dans l'œuvre de Delacroix. Dans la *Revue de Paris* du 18 avril 1841, Théophile Gautier parle déjà de ce peintre avec une admiration sans réserve :

> « Il existe, il vit par lui-même, il porte en lui *le microcosme*. Pardon de ce thème hétéroclite et cabalistique, mais il rend parfaitement notre pensée, c'est-à-dire un petit monde complet. Cette précieuse faculté d'une création intérieure n'appartient qu'aux organisations d'élite, et c'est le secret de la puissance que possède Delacroix […]
> M. Delacroix est doué au plus haut degré de ce don de s'assimiler les objets, de les colorer à son prisme, et d'entreprendre juste ce qui convient à son idée. »[120]

---

[119] - Ibid., p. 253.

[120]- Th. Gautier in *Revue de Paris*, 18 avril 1841, voir *Dossier Eugène Delacroix*, http://www.theophilegautier.fr/dossier-delacroix/.

Partageant l'engouement de Baudelaire pour celui qui sera considéré comme le plus grand peintre du siècle, Gautier apprécie, chez Delacroix, le génie d'invention et l'unité intérieure grâce auxquels l'œuvre gagne en beauté et en harmonie. Jugeant que la réalité est loin d'être à la hauteur du rêve, se laissant emporter par la vague des passions, Delacroix se sert de ses toiles pour communiquer sa pensée intime et délivrer ses tourments et sa douleur ; et ce sont, d'ailleurs, cette sincérité de l'expression, cette intensité de l'effet produit qui font, selon Gautier, le talent de Delacroix et la force exceptionnelle de son art.

Quatorze ans plus tard, le jugement du critique d'art n'a rien perdu de sa ferveur. Feuilletoniste au *Moniteur universel*, Gautier reconnaît, avec un plaisir et un enthousiasme à peine dissimulés, la maestria du peintre et l'unité de son œuvre :

> « Ce qui frappe en voyant dans son ensemble l'œuvre de M. Delacroix, c'est l'unité profonde qui y règne. L'artiste porte en lui un microcosme complet : il a le ciel de ses arbres, le terrain de ses plantes, les personnages de ses fonds, les draperies de ses chairs, les chevaux de ses cavaliers, les armes de ses combattants, les mers de ses navires, les architectures de ses scènes d'intérieur ; tout cela d'un style et d'un ton particulier qui ne pourrait servir à autre chose. Sa création intérieure ne dépend pour ainsi dire pas de la création extérieure, et il en tire ce qu'il faut pour les besoins du sujet qu'il traite, sans copier autour de lui ; et de là résulte une harmonie admirable (…). »[121]

Au risque de se répéter, Gautier opte, peu ou prou, pour les mêmes structures, voire les mêmes mots : Watteau, Guignet, Delacroix,…tous ces artistes, refusant que leur art ne soit une reproduction imitative du réel, parviennent, chacun dans son style et à sa manière, à se construire leur monde à part et à faire de leur art le lieu d'une *poïésis*. Conformément aux convictions qui sont les siennes et qu'il défend ardemment dans sa critique d'art, Gautier, à son tour, fait de son art un moyen grâce auquel il se construit un microcosme, une petite sphère qu'il s'efforce de modeler en fonction de ses idéaux et de ses goûts.

Sans nier l'importance de la réalité extérieure dans la vie de l'artiste, Gautier défend l'idée que l'acte créatif ne relève pas de la mimésis ; il s'agit plutôt d'une démiurgie émanant du pouvoir inventif de l'artiste :

---

[121] - Th. Gautier, *Le Moniteur universel. Exposition universelle de 1855*, voir *Dossier Eugène Delacroix*, http://www.theophilegautier.fr/dossier-delacroix/.

> « Le but de l'art, dit Gautier, dans *Le Moniteur Universel*, on l'a trop oublié de nos jours, n'est pas la reproduction exacte de la nature, mais bien la création, au moyen des formes et des contours qu'elle nous livre, d'un microcosme où puissent habiter et se produire les rêves, les sensations et les idées que nous inspire l'aspect du monde. »[122]

Tout en nous référant d'abord à la relation de voyage vu l'intérêt qu'elle présente dans l'étude du rapport entre le moi gautiéresque et le monde, nous ciblerons davantage la critique d'art de Gautier et certains récits de fiction notamment *La toison d'or, Le Roi Candaule, et La Mille et deuxième Nuit.* Notre objectif est de nous introduire dans la petite sphère de l'écrivain afin de montrer que le microcosme de Gautier s'érige en construction architecturale et de dégager les éléments qui entrent dans la composition de l'architecture du microcosme.

2- L'architecture du microcosme à travers la relation de voyage

Rattachée au monde visible et concret, l'architecture se définit communément grâce à sa manifestation extérieure et à une configuration perceptible des formes, des dimensions et des volumes. Cela dit, il importe de rappeler que de nombreuses contraintes existent quant à la représentation de l'architecture en littérature : quelles stratégies langagières faut-il mettre en œuvre afin de rendre lisible ce qui est visible ? comment concilier deux codes régis chacun par une syntaxe et un ensemble de signes complètement différents ? quelle part accorder au moi et à l'imaginaire de l'auteur dans le « donner à voir » de l'espace architectural ?

En proie à un mal d'être tout autant personnel que romantique, répugné par la médiocrité du réel et par l'insignifiance de son existence, Gautier rêve de se libérer des carcans que lui impose le *hic et nunc* et de se retrouver dans un monde préservé de la laideur et de l'uniformité qui envahissent l'Occident. S'agit-il, alors, pour Gautier de se construire un « habiter » intellectuel pour ne pas se noyer dans le mode de la quotidienneté ou de réunir dans son imaginaire les ressources de plusieurs formes d'expression artistique afin de les investir dans son processus d'élaboration littéraire ?

---

[122] - Th. Gautier, *Le Moniteur Universel*, 17 novembre 1864, cité par Pierre Laubriet in *Introduction* de *Romans, contes et nouvelles*, t.1, op.cit., p. 32.

L'une des ressources de Gautier est son expérience du voyage. Que ce soit en Espagne, en Belgique, en Italie, à Constantinople ou dans n'importe quelle autre contrée visitée, Gautier ne rate aucune occasion pour admirer *in vivo* les monuments religieux et les soumettre à son jugement : églises, synagogues et mosquées sont des lieux de prédilection et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, ce sont des lieux de culte qui, de par leur forme et leur configuration, révèlent les divergences de religion et de dogme et donnent à voir des visions différentes du monde et de l'homme. Ensuite, ces édifices religieux dégagent une spiritualité et une sérénité, qui, aux yeux de Gautier, sont de plus en plus menacées dans le monde occidental, étant donné l'affaiblissement du sentiment religieux et la crise de foi, léguée en héritage par les philosophes des Lumières. Enfin, ce sont surtout les richesses artistiques contenues dans ces constructions qui fascinent l'esthète et assouvissent sa soif du Beau.

Lors de son périple espagnol, le jeu Théo profite de chaque escale pour découvrir les lieux de culte. A Burgos, à Madrid, à Cordoue ou à Séville, il donne libre cours à sa verve descriptive et dit en mots ce que l'œil de l'esthète perçoit. Aussi consacre-t-il de longs développements pour décrire la cathédrale de Tolède et s'émerveiller devant la richesse et la magnificence des ornements :

> « Dans les pays religieux, écrit-il, la cathédrale est l'endroit le plus orné, le plus riche, le plus doré, le plus fleuri ; c'est que l'ombre est la plus fraîche et la paix la plus profonde ; la musique y est meilleure qu'au théâtre, et la pompe du spectacle n'a pas de rivale. C'est le point central, le lieu attrayant, comme l'Opéra à Paris. Nous n'avons pas l'idée, nous autres catholiques du Nord, avec nos temples voltairiens, du luxe, de l'élégance, du confortable des églises espagnoles ; ces églises sont meublées, vivantes, et n'ont pas l'aspect glacialement désert des nôtres : les fidèles peuvent y habiter familièrement avec leur Dieu. »[123]

Habitué au dénuement des églises gothiques en France et à la sobriété de leur style, Gautier découvre, en Espagne, une architecture religieuse qui répond plus à son idéal. Loin d'être un endroit triste et repoussant, le lieu de prière et de recueillement devient, sous la plume de Gautier, une source de plaisir et de séduction. Comparé tantôt à un théâtre, tantôt à l'Opéra de Paris, la cathédrale de Tolède réalise le mariage heureux de l'être et du paraître, elle réussit à satisfaire l'œil de l'âme et celui du corps et parvient à maintenir l'équilibre entre les besoins spirituels et les besoins matériels.

[123] - Th. Gautier, *Voyage en Espagne*, op. cit., p. 202.

La même sensation est éprouvée par le jeune voyageur à la découverte de la cathédrale de Burgos. Outre le caractère majestueux de sa silhouette, la cathédrale s'apparente à un musée, saturé de sculptures et d'objets d'art :

> « Une foule innombrable de statues, de saints, d'archanges, de rois, de moines, animent toute cette architecture, et cette population de pierre est si nombreuse, si pressée, si fourmillante qu'elle dépasse à coup sûr le chiffre de la population en chair et en os qui occupe la ville.
> (…) Un volume in-8° de description, un atlas de deux mille planches, vingt salles remplies de plâtres moulés ne donneraient pas une idée complète de cette prodigieuse efflorescence de l'art gothique, plus touffue et plus compliquée qu'une forêt vierge du Brésil. »[124]

L'écriture de l'excès fait pendant à l'aspect foisonnant de cette architecture. En effet, le recours intensif aux accumulations, l'emploi répétitif de l'adverbe d'intensité « si », la valeur hyperbolique des adjectifs numériques et le sémantisme des termes comme « efflorescence », « fourmillante », « touffue » permettent de mettre en exergue la richesse architecturale. De même, l'assimilation de cette architecture gothique à une forêt vierge reflète l'éblouissement de Gautier devant tant de splendeurs. La description de l'intérieur génère la même fougue et nous entraîne dans « un gouffre de sculptures, d'arabesques, de statues, de colonnettes, de nervures, de lancettes, de pendentifs à (n)ous donner le vertige. »[125]

Fervent adepte de la religion du Beau, Gautier soumet l'architecture à ses exigences artistiques et esthétiques. Le jugement qu'il porte sur tel ou tel édifice est déterminé par l'harmonie et l'unité qui s'en dégagent. Aussi, la noblesse de la matière, la richesse des ornements, la répartition des peintures, des sculptures et des bas-reliefs au sein même de l'espace architectural, la fantaisie et la perfection dans l'exécution des constructions, et enfin l'articulation harmonisée entre la partie et le tout, tous ces critères réunis assurent la réussite d'une œuvre architecturale.

Deux architectures permettent de mieux concrétiser l'idéal architectural de Gautier et d'établir le parallélisme entre rêve et cauchemar. Il s'agit de l'Escurial et de l'Alhambra.

---

[124] - Ibid., p. 94.
[125] - Ibid., p. 95.

En effet, si, vu de loin, l'Escurial séduit le voyageur et apparaît comme « un immense palais oriental »,[126] le changement de perspective détruit l'illusion du beau et fait apparaître ce « Léviathan d'architecture » dans toute son austérité et sa laideur. La sévérité de la ligne droite, la symétrie parfaite des constructions, l'absence de toute saillie ou de tout ornement dans l'architecture extérieure de ce monument ne correspondent guère au rêve architectural de Gautier. Son jugement, il l'exprime en ces termes :

> « Les gens qui aiment le *bon goût* et la *sobriété* en architecture, doivent trouver l'Escurial quelque chose de parfait, car la seule ligne employée est la ligne droite, le seul ordre, l'ordre dorique, le plus triste et le plus pauvre de tous. »[127]

Il ajoute quelques lignes plus tard :

> « Rien n'est plus monotone à voir que ces corps de logis à six ou sept étages, sans moulures, sans pilastres, sans colonnes, avec leurs petites fenêtres écrasées qui ont l'air de trous de ruches. C'est l'idéal de la caserne et de l'hôpital ; le seul mérite de tout cela est d'être en granit. Mérite perdu, puisque à cent pas de là on peut le prendre pour de la terre à poêle. »[128]

L'intérieur de cet édifice n'est pas jugé moins sévèrement. Pour rendre compte de la sensation d'étouffement et d'ennui que fait naître l'Escurial, Gautier se fie au principe analogique. Il fait le rapprochement entre ce monstrueux édifice aux « interminables corridors de granit gris »[129] et le décor d'un roman noir.[130] Il file, également, la métaphore d'une architecture funéraire :

> « Je sortis de ce désert de granit, de cette monacale nécropole avec un sentiment de satisfaction et d'allégement extraordinaire ; il me semblait que je renaissais à la vie et que je pourrais encore être jeune et me réjouir dans la création du bon Dieu, ce dont j'avais perdu tout espoir sous ces voûtes funèbres. L'air tiède et lumineux m'enveloppait comme une mollesse étoffe de laine fine et réchauffait mon corps glacé par cette atmosphère cadavéreuse ; j'étais délivré de ce cauchemar architectural ».[131]

---

[126] - Ibid., p. 175. La perception de l'Escurial de loin donne lieu à la description suivante : « (…) vous ne tardez pas à apercevoir, détaché sur le fond vaporeux de la montagne, par un vif rayon de soleil, l'Escurial, ce Léviathan d'architecture. L'effet, de loin, est très beau : on dirait un immense palais oriental : la coupole de pierre et les boules qui terminent toutes les pointes, contribuent beaucoup à cette illusion. »

[127] - Ibid., p. 177.

[128] - Ibid., p. 177.

[129] - Ibid., p. 181.

[130] - Gautier écrit en ce sens : « il nous fit monter sur le dôme, et nous promena dans une infinité de corridors ascendants et descendants qui égalent en complications *Le Confessionnal des Pénitents noirs* ou *Le Château des Pyrénées* d'Anne Radcliffe. » Ibid., p. 178.

[131] - Ibid., p. 182.

L'Alhambra s'oppose en tous points à l'Escurial. Le caractère massif de ce palais-forteresse des anciens Mores est atténué par les tours crénelées, les façades richement décorées. L'arabesque et la ligne capricieuse sont prégnantes dans cette architecture où la régularité n'a pas droit de cité et où l'imprévu révèle la liberté et la fantaisie du génie. La salle des Ambassadeurs semble incarner le rêve architectural de Gautier :

> « (…) les murailles disparaissent sous un réseau d'ornements si serrés, si inextricablement enlacés qu'on ne saurait mieux les comparer qu'à plusieurs guipures posées les unes sur les autres. L'architecture gothique, avec ses dentelles de pierre et ses rosaces découpées à jour, n'est rien à côté de cela. Les truelles à poisson, les broderies de papier frappées à l'emporte-pièce dont les confiseurs couvrent leurs dragées, peuvent seules en donner une idée. Un des caractères du style moresque est d'offrir très peu de saillies et très peu de profils. Toute cette ornementation se développe sur des plans unis et ne dépasse guère quatre ou cinq pouces de relief ; c'est comme une espèce de tapisserie exécutée dans la muraille même. »[132]

La surcharge ornementale, le mouvement serpentin des lignes donnent à cette architecture un caractère irréel, voire féerique. Mais ce qui plaît particulièrement à Gautier, c'est le mariage heureux de l'arabesque et de l'écriture arabe :

> « Les inscriptions qui sont presque toujours des *suras* du Coran ou des éloges aux différents princes qui ont bâti et décoré les salles, se déroulent le long des frises, sur les jambages des portes, autour de l'arc des fenêtres, entremêlées de fleurs, de rinceaux, de lacs et de toutes les richesses de la calligraphie arabe. »[133]

L'entrelacement des lignes est l'expression d'une esthétique du caprice qui refuse tout enfermement et libère le pouvoir de l'imagination. Pour Slaheddine Chaouachi, l'arabesque, par son élan et son extension, « donne l'aspect d'une marche jamais entravée, d'une continuité éternelle et d'un équilibre jamais altéré. »[134] La fascination de Gautier par l'arabesque s'explique par le fait que c'est la représentation de la forme pure, d'un Beau débarrassé des scories qui peuvent l'entâcher :

> « La fantaisie, écrit Chaouachi, est seulement d'apparence parce que dans le fond, l'arabesque organise tout et rend l'idée d'une harmonie tranquille, d'une unité profonde de tous les éléments qui la composent. Produit d'ornementation, l'arabesque révèle en fait une philosophie de l'unité et de l'équilibre de la création, loin des déchirements et des contradictions. »[135]

La joie d'avoir trouvé dans cette architecture andalouse ce qui correspond son idéal fait dire à Gautier :

---

[132] - Ibid., 265.
[133] - Ibid., pp. 265- 266.
[134] - Slaheddine Chaouachi, *Les Sensations orientales et le merveilleux*…op. cit., p. 141.
[135] - Ibid., p. 141.

> « Nous avions pour l'Alhambra une telle passion que, non contents d'y aller tous les jours, nous voulûmes y demeurer tout à fais, non pas dans les maisons avoisinantes, qu'on loue fort cher aux Anglais, mais dans le palais même ». [136]

Quelle que soit la contrée visitée, l'œil exigeant de l'esthète cherche dans les architectures contemplées l'unité qui se dégage de la diversité des styles et l'accord harmonieux entre l'architectural, le sculptural et le pictural. Attiré par le détail insolite, séduit par la fantaisie excentrique, l'écrivain voyageur échappe à la représentation mimétique et perçoit les édifices à travers son regard imaginatif. Comme nous l'avons démontré dans la première partie de ce travail, Gautier, insatisfait, n'hésite pas à modifier ce qui est perçu, à restaurer ou à inventer en vue d'embellir, d'esthétiser et de faire correspondre rêve et réalité.

3- La fiction de Gautier : entre référence artistique et réalité onirique

Dans l'œuvre de fiction, les éléments qui entrent dans la composition du microcosme gautiéresque et qui nous éclairent sur son esthétique ne sont pas exprimés de façon aussi explicite mais sont plutôt égrenés tout au long de ses récits. Pour en retrouver la trace et voir de plus près la projection du microcosme dans l'œuvre, il suffit de suivre les personnages dans leur périple. Fortunio, d'Albert, Guy de Malivert, qui ne sont, en définitive, que des doubles de Gautier, cherchent à rompre définitivement avec le monde extérieur.

Dans *Mademoiselle de Maupin*, les personnages évoluent dans leur propre sphère et le monde du roman n'établit de rapport ni avec l'histoire ni avec une réalité sociale précise. D'Albert, rongé par un mal insaisissable et incapable d'éprouver une sensation de bonheur, se compare à « un météore déréglé » en quête de sa véritable planète :

> « Je suis attiré violemment hors de mon centre. (…) Ma nature n'est pas une de celles où les autres aboutissent, une de ces étoiles fixes autour desquelles gravitent les autres lueurs ; il faut que j'erre à travers les champs du ciel, comme un météore déréglé, jusqu'à ce que j'aie fait la rencontre de la planète dont je dois être le satellite, le Saturne à qui je dois mettre mon anneau. Oh ! quand donc se fera cet hymen ?- Jusque-là je ne peux pas espérer de repos ni d'assiette, et je serai comme l'aiguille éperdue et vacillante d'une boussole qui cherche son pôle. »[137]

[136] - Th. Gautier, *Voyage en Espagne*, op. cit., p. 259.
[137] - Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., p. 318.

Fortunio se montre moins hésitant, plus résolu et entreprenant ; il met en exécution ce projet en faisant de son palais d'or un refuge soigneusement protégé contre les dangers de la civilisation. Guy de Malivert, quant à lui, choisit de quitter le monde de la matière et du corps et de suivre la voix de Spirite afin de vivre, enfin, le rêve de l'androgyne dans une autre sphère plus aérienne et immatérielle. Mais, les personnages qui illustrent le mieux le clivage entre le monde extérieur et le monde intérieur et qui souffrent le plus de cet état sont Tiburce dans *La Toison d'or* et le roi Candaule.

A priori, peu de ressemblances existent entre Tiburce, personnage de *La Toison d'or,* jeune garçon rêveur, peu porté à l'action, insoucieux des affaires de son temps et le roi Candaule appelé, de par son statut, à faire preuve de perspicacité et de discernement et à décider du sort de ses sujets. Pourtant, le portrait brossé des deux personnages crée un effet de miroir et laisse apparaître de nombreuses similitudes :

Portrait de Tiburce	Portrait de Candaule
- « Il aimait avec l'amour du poète, il regardait avec les yeux du peintre, et connaissait plus de portraits que de visages ; la réalité lui répugnait, et, à force de vivre dans les livres et les peintures, il en était arrivé à ne plus trouver la nature vraie. »[138] - « C'était un garçon posé, tranquille, parlant peu, écoutant moins, et dont l'œil à demi ouvert semblait regarder en dedans. »[139]	- « Le jeune roi aimait la peinture et la sculpture plus peut-être qu'il ne convient à un monarque et il lui était arrivé souvent d'acheter un tableau au prix du revenu annuel d'une ville. »[140] - « Il préférait bâtir des palais pour lesquels ses conseils ne manquaient pas aux architectes, faire des collections de statues et de tableaux des anciens et nouveaux peintres […] On disait même que Candaule, chose peu décente pour un prince, n'avait pas dédaigné de manier de ses mains royales le ciseau du sculpteur et l'éponge du peintre encaustique. »[141]

[138] - Th. Gautier, *La toison d'or,* in *Romans, contes et nouvelles,* op. cit., p. 776.
[139] - Ibid., p. 775.
[140] - Th. Gautier, *Le Roi Candaule,* in *Romans, contes et nouvelles,* op. cit., p. 951.
[141] - Ibid., p. 952.

Tous les deux sont hantés par un idéal de beauté qui brouille leur perception de la réalité extérieure et les empêche d'être lucides, tous les deux portent en eux un ensemble de représentations et d'idéaux qui rendent difficile leur adhésion au monde réel.

Pour Tiburce, fuyant « les grises araignées de l'ennui (qui) descendaient le long des murailles de sa chambre toute poudreuse de somnolence »,[142] il cherche refuge dans le monde de l'art représenté par le « Musée ». Force est de constater, cependant, que le musée se charge d'une double signification : il est d'abord une référence à un lieu réel, c'est probablement le musée du Louvre auquel Tiburce se rend en compagnie de son ami peintre afin d'assouvir son désir insatiable d'art et de beauté ; c'est là, par ailleurs, que débutera l'aventure du jeune parisien « au pourchas du blond ».[143]

Mais le musée est aussi imaginaire ; il renvoie à toutes les œuvres artistiques notamment les œuvres picturales et livresques qui ont nourri la sensibilité de l'esthète et qui habitent son esprit. Le narrateur ne manque pas d'en fournir quelques exemples tels que : « les madones de Raphaël, les courtisanes du Titien »[144] en peinture ou « La Laure de Pétrarque, la Béatrix de Dante»[145] en littérature. Passionné de Rubens, décidé à vivre une passion blonde dans le goût du peintre flamand, Tiburce devient, donc, un « Jason d'une nouvelle espèce, en quête d'une autre toison d'or ».[146]

L'idéal de beauté qui hante le roi Candaule prend source à la fois dans l'antiquité grecque, berceau de la civilisation occidentale et dans l'art primitif oriental. D'ailleurs, dans sa confession à Gygès, il brosse son autoportrait et reconnaît être un esthète passionné de peinture et de sculpture :

> « J'ai réuni chez moi, comme un bouquet vivant, les plus belles fleurs de l'Asie et de la Grèce ; depuis Dédale dont les statues parlaient et marchaient, je connais tout ce qu'a produit l'art des sculpteurs et des peintres. Linus, Orphée, Homère m'ont appris l'harmonie et le rythme ;- ce n'est pas avec le bandeau de l'amour sur les yeux que je regarde. Je juge de sang froid. »[147]

---

[142] - Th. Gautier, *La Toison d'or*, op.cit., p. 777.
[143] - Ibid., p.778. Dans sa notification, Jean-Claude Fizaine souligne que l'expression a été employée pour la première fois dans une lettre de Théophile Gautier à Gérard de Nerval qui était en voyage à Vienne (décembre 1839 ou janvier 1840)
[144] - Ibid., p. 776.
[145] - Ibid., p. 776.
[146] - Ibid., p. 778.
[147] - Th. Gautier, *Le roi Candaule*, op. cit., p. 965.

Mais qu'il s'agisse de Tiburce ou de Candaule, c'est l'esthétisme de l'auteur lui-même qui surgit. Chacun de ces personnages est, en définitive, une figuration d'un aspect du « petit monde intérieur » de Gautier ; chacun d'eux participe également à la construction de son microcosme.

Critique d'art et poète dilettante, Théophile Gautier exploite l'espace de la fiction pour exorciser ses hantises et pour ériger son sanctuaire du Beau idéal. Son mode d'emploi : puiser dans son musée imaginaire les matériaux indispensables, les combiner de manière à élever des constructions qui serviront de lieux de vie et d'action à ses personnages.

3-1- La Toison d'or ou l'obsession du musée

Dérivé du latin « *museum* », signifiant *« temple des Muses »*, le musée associe, de par son étymologie, « forme » et « inspiration », « architecture » et « art ». Dans *La Toison d'or,* le musée constitue une pierre angulaire de la construction narrative*;* il joue un rôle déterminant dans l'économie du récit et dans le déclenchement du processus narratif. En effet, le musée envahit l'espace de la fiction et isole le personnage dans le monde de l'art et de l'artifice.

Dès le chapitre premier, le monde du musée se fait omniprésent : l'appartement de Tiburce reflète le caractère singulier de sa personnalité ; il s'apparente à un petit musée saturé d'objets d'art. La configuration de cette architecture intérieure, la quasi absence de tout ameublement font de la pièce non pas un lieu de vie conforme à l'idéal bourgeois mais une sorte de musée du moi qui reflète la sensibilité artistique et les goûts du maître des lieux :

> « Cette préoccupation de la beauté se trahissait par la quantité de statuettes, de plâtres moulés, de dessins et de gravures qui encombraient et tapissaient sa chambre, qu'un bourgeois eût trouvée une habitation peu vraisemblable ; car il n'avait d'autres meubles que le divan cité plus haut et quelques carreaux de diverses couleurs épars sur le tapis. »[148]

Son seul souci, c'est de fumer son hooka en contemplant « la triple Léda de Corrège » ou en jouant de « la dernière figurine de Pradier ».[149]

---

[148] - Th. Gautier, *La toison d'or,* op. cit., p. 776.
[149] - Ibid., p. 777.

A ce musée privé s'ajoute le « Musée ». L'orthographe en majuscule permet un soulignement de ce terme et renvoie au lieu institutionnel où sont préservés les trésors de l'art ancien et moderne. La visite au « Musée » marque la première rencontre avec les types rubéniens et fournit à Tiburce le modèle à rechercher, il se lance, alors, dans la quête d'« une passion blonde », d'une beauté flamande. Dans l'épisode du voyage, le héros gautiéresque n'échappe pas à l'emprise du musée. Sa perception du paysage extérieur semble obéir à une codification picturale et c'est un monde en couleurs que nous découvrons à travers la description :

> « Les peupliers du chemin fuyaient à droite et à gauche comme une armée en déroute, le paysage devenait confus et s'estompait dans une *grise* vapeur ; le *colza* et l'*oeillette* tigraient vaguement de leurs étoiles d'*or* et d'azur les bandes *noires* du terrain ; de loin en loin une grêle silhouette de clocher se montrait dans les roulis des nuages et disparaissait sur-le-champ comme un mât de vaisseau sur une mer agitée ; de petits cabarets *rose tendre* ou *vert pomme* s'ébauchaient rapidement au fond de leurs courtils sous leurs guirlandes de vigne vierge ou de houblon ; çà et là des flaques d'eau encadrées de vase *brune* papillotaient aux yeux comme les miroirs des pièges d'alouettes. »[150]

Le cadre naturel se transforme en œuvre picturale. Les termes en italique reflètent cette richesse chromatique. De même, à mesure que la description progresse, les figures d'analogie telles que (« comme une armée en déroute », « tigraient vaguement de leurs étoiles d'or et d'azur », « comme un mât de vaisseau sur une mer agitée », « comme les miroirs des pièges d'alouettes ») se multiplient et entraînent une dissolution de la réalité extérieure au profit de l'univers intime et imaginaire du sujet décrivant.

L'exploration de la ville d'Anvers produit le même effet pictural et l'espace urbain devient une extension du musée. La cité belge apparaît comme une succession de galeries, avec au premier plan des « maisons peintes en gris de souris, en jaune serin, en vert céladon, en lilas clair avec des toits en escaliers, des pignons à volute, des portes à bossages vermiculés »,[151] puis au second plan, de vieilles femmes dont l'apparence ne correspond guère au type flamand, tant recherché. Mais la ville-musée ne livre pas tous ses secrets ; elle joue la carte de la dissimulation,

[150] - Ibid., pp. 779-780.
[151] - Ibid., p. 780.

> « (…) on eût dit que la digne ville, prévenue de son dessein, cachait par moquerie, au fond de ses plus impénétrables arrière-cours et derrière ses plus obscurs vitrages toutes celles de ses filles qui eussent pu rappeler de près ou de loin les figures de Jordaens et de Rubens »[152]

Se constituant en opposant, la ville entrave la quête de Tiburce-Jason si bien que, découragé, le héros se réfugie, encore une fois, dans le monde du musée. Cette seconde visite relance l'action narrative et permet le ressourcement de l'esthète puisque « l'Olympe flamand rayonna de nouveau à ses yeux. »[153]

Comme au début du récit, la trame se tisse au rythme de l'aventure spatiale et la poursuite de la jeune femme « au regard bleu, enveloppé d'une mantille »[154] emmène le héros aux portes de la cathédrale d'Anvers. Quoique l'architecture de la cathédrale offre peu de satisfaction en raison de son manque de cachet et de cette couleur « jaune serin abominable »[155]qui badigeonne l'ensemble de l'édifice, l'intrusion de l'œuvre d'art rehausse la valeur esthétique des lieux, les préserve de la médiocrité et leur donne un aspect muséologique.

La cathédrale, dépourvue de caractère architectural, ne perd pas, pourtant, de sa valeur artistique puisqu'elle est présentée comme une enveloppe pour l'Art, un lieu d'exposition où défilent les tableaux et les sculptures des artistes flamands : Verbruggen, Venius, Metzys, Van Dyck et d'autres encore transforment le lieu de culte en sanctuaire de l'art.[156] Mais ce sont surtout les peintures de Rubens, qualifiées de « miraculeuses » qui vont susciter l'émerveillement de Tiburce et déterminer l'évolution du processus narratif.

Dans un premier temps, la contemplation de l'œuvre de Rubens maintient le récit dans une sorte d'immobilité, voire d' « apathie narrative » puisque le développement descriptif se résorbe en exercice de transposition d'art.

---

[152] - Ibid., p. 783.
[153] - Ibid., p. 783.
[154] - Ibid., p. 784.
[155] - Ibid., p. 785.
[156]- Nous pouvons repérer dans le chapitre II de *La Toison d'or* la référence à ces maîtres flamands : « (…) Tiburce désappointé, après avoir regardé le puits à volutes de fer, forgé par Quintin-Metzys, le peintre serrurier, eut la fantaisie, faute de mieux, d'examiner la cathédrale […] Heureusement, la chaire en bois sculpté de Verbruggen, avec ses rinceaux chargés d'oiseaux, d'écureuils, de dindons faisant la roue, et de tout l'attirail zoologique qui entourait Adam et Eve dans le paradis terrestre, rachetait cet empâtement général par la finesse de ses arêtes et le précieux de ses détails ; heureusement, les blasons des familles nobles, les tableaux d'Otto Venius, de Rubens et de Van Dyck cachaient en partie cette odieuse teinte si chère à la bourgeoisie et au clergé. » p.785

La voix du critique d'art devançant celle du romancier, Gautier se sert de son personnage pour s'adonner, non sans plaisir, à l'ekprhasis. D'ailleurs, le texte de la fiction se fait l'écho du feuilleton. On y retrouve les mêmes détails, les mêmes jugements esthétiques. Il suffit pour s'en convaincre de comparer entrer les deux textes.

En effet, dans *La Presse* du 29 novembre 1836, Gautier s'intéresse aux Rubens de la cathédrale d'Anvers. Une lecture comparative laisse apparaître de nombreuses similitudes, notamment en parlant du *Crucifiement.* Dans le récit de fiction, Gautier écrit :

> « Le *Crucifiement* est une œuvre à part, et, lorsqu'il le peignit, Rubens rêvait de Michel-Ange. Le dessin est âpre, sauvage, violent comme celui de l'école romaine ; tous les muscles ressortent à la fois, tous les os et tous les cartilages paraissent, des nerfs d'acier soulèvent des chairs de granit.-Ce n'est plus là le vermillon joyeux dont le peintre d'Anvers saupoudre insouciamment ses innombrables productions, c'est le bistre italien dans sa plus fauve intensité […]. »[157]

L'article de presse propose la critique d'art suivante :

> « L'autre tableau est aussi d'une grande beauté, Rubens le fit à son retour d'Italie. On y voit les traces de l'étude de Michel-Ange : les muscles y sont plus frénétiquement tordus que dans sa manière habituelle ; la couleur n'a pas cet éclat vermillonné qui fait distinguer une toile de Rubens entre mille ; elle est jaune, dure et bistrée, comme dans les plus austères tableaux de l'école romaine ; c'est quelque chose de curieux que de voir Rubens changer ainsi son beau sang flamand, et son éblouissante santé contre la bile et la passion italienne. »[158]

Encore une fois, la fiction rejoint la critique d'art pour faire ressortir le credo gautiéresque et pour révéler certaines ressources de son microcosme. Se référant tantôt à la Renaissance italienne tantôt à la peinture flamande, Gautier jette un œil averti et exercé sur l'œuvre de Rubens et cherche à retrouver la trace de génie et d'invention dans la production de ce peintre. Fidèle à lui-même et à son système de références et d'évaluation esthétique, Théophile Gautier souligne, dans les deux textes, non sans quelque réserve, l'influence exercée sur le peintre d'Anvers de l'école romaine, et plus particulièrement de Michel-Ange. Que ce soit dans la fiction ou dans le feuilleton, Gautier reproche à Rubens d'être à l'ombre du maître italien et de ne pas marquer son propre cachet.

---

[157] - Th. Gautier, *La Toison d'or*, ibid., pp. 785-786.
[158] - Th. Gautier, *La Presse* du 29 novembre 1836, « *Les Rubens de la Cathédrale d'Anvers* ».

Le regard attentif du critique d'art et de l'esthète reprend, en outre, les mêmes détails. Nous citons, à titre d'exemple, sa réflexion sur les représentations animales, et notamment celle se rapportant au chien de Sneyders :

- « Il n'y a là de flamand que le grand chien de Sneyders, qui aboie dans un coin de la composition »[159]
- « J'oubliais un magnifique chien, attribué à Sneyder, qui aboie dans un coin du tableau. »[160]

Cette autotextualité tisse un lien entre les différentes productions de Gautier et témoigne de l'unité profonde de l'œuvre. Pour Slaheddine Chaouachi, programme narratif et critique d'art se rejoignent et instaurent ce qu'il appelle « une écriture en miroir » :

> « L'écriture en miroir donne à lire une œuvre qui associe divers genres et divers styles. Elle se base essentiellement sur ce que nous avons appelé le miroir de l'œuvre qui se transforme en réceptacle où viennent s'éclairer mutuellement les différentes préoccupations artistiques de Gautier dans ses multiples rapports avec l'œuvre des autres et la sienne. »[161]

Pourtant, la reprise n'implique pas nécessairement chez Gautier le retour du même : contrairement au texte journalistique qui commence par *La Descente de Croix* et se termine par le *Crucifiement*, le récit de fiction inverse cet ordre étant donné l'importance de Marie-Madeleine tant dans la mise en place que dans le déroulement du processus narratif. La découverte de ce tableau relance la trame et semble une réalisation,-provisoire-, de l'objet de quête puisque la figure de la Madeleine est, pour Tiburce, l'incarnation de son idéal plastique et féminin. Encore une fois, *La Toison d'or* se fait l'écho du feuilleton et Gautier reconduit, presque à la lettre, la description déjà faite en 1836. En comparant les deux ekphrasis, nous pouvons lire :

[159] - Th. Gautier, *La Toison d'or*, op. cit., p. 786.
[160] - Th. Gautier, *La Presse* du 29 novembre 1836, « *Les Rubens de la Cathédrale d'Anvers* ».
[161] - Slaheddine Chaouachi, *Les Sensations orientales et le merveilleux…*, op. cit., p. 767.

La Presse de 1836	*La Toison d'or* de 1839
- « Elle est agenouillée dans une robe de soie vert émeraude, couleur d'espérance, dont les flots bouffants s'épanchent autour d'elle en larges cascades. Ses longs cheveux doucement crêpelés, où le soleil couchant semble avoir laissé quelques -unes de ses teintes, descendent sur sa nuque potelée, et finissent en s'effilant comme une frange d'or […]. Sur un fond de blancheur chaude et mate, aux endroits plus amoureusement caressés par le jour, scintillent ces beaux reflets lustrés, ces éclairs de satin et ce frissonnement lumineux dont Rubens seul a le secret. […] Ce qui me charme surtout dans cette magnifique créature, c'est qu'à la suprême beauté elle joint un sentiment de vie extraordinaire. »[162]	-« Agenouillée dans sa robe de satin vert aux plis amples et puissants, elle continue de contempler le Christ avec une expression de volupté douloureuse comme une maîtresse qui veut se rassasier des traits d'un visage adoré qu'elle ne doit plus revoir ; ses cheveux s'effilaient sur ses épaules en franges lumineuses ; - un rayon de soleil égaré par hasard réhaussait la chaude blancheur de son linge et de ses bras marbre doré ; - sous la lueur vacillante, sa gorge semblait s'enfler et palpiter avec une apparence de vie ; les larmes de ses yeux fondaient et ruisselaient comme des larmes humaines. Tiburce crut qu'elle allait se lever et descendre du tableau. »[163]

Grâce aux jeux de renvois et d'échos, la fiction se fait modulation et l'article de presse porte en puissance les détails qui seront exploités dans la confection du récit : l'atmosphère en demi-teinte qui crée des nuances de couleurs et un effet d'éclairage singuliers, la chevelure ondulée et dorée qui autorisera le rapprochement de la Madeleine repentie avec la quête mythique de la toison d'or, et enfin l'impression de vie qui se dégage du portrait et qui sera à l'origine des hallucinations de Tiburce. A travers les deux exercices de transposition d'art, Tiburce serait, à priori, le double de Gautier. Ce dernier n'a-t-il pas exprimé, bien avant son personnage, son admiration du faire rubénien et son éblouissement devant la perfection de cette beauté féminine en s'écriant : « Ah ! Madeleine, Madeleine, que n'ai-je été ton contemporain !... ».

[162] - Th. Gautier, *La Presse* du 29 novembre 1836, « *Les Rubens de la Cathédrale d'Anvers* ».
[163] - Th. Gautier, *La Toison d'or*, op. cit., p. 787.

Dans sa quête picturale, Tiburce est animé de cette soif d'idéal qui habite Gautier. Et c'est dans la cathédrale-musée qu'il semble retrouver la beauté blonde tant recherchée, une beauté qui répond, en tous points, à l'image secrète que ce nouveau Jason a cultivée au fond de lui-même :

> « Le grand maître avait copié dans son propre cœur la maîtresse pressentie et souhaitée ; il lui semblait avoir peint lui-même le tableau ; la main du génie avait dessiné fermement et à grands traits ce qui n'était qu ébauché confusément chez lui, et vêtu de couleurs splendides son obscure fantaisie d'inconnu. Il reconnaîssait cette tête, qu'il n'avait pourtant jamais vue. »[164]

Enfermé dans son cocon, se mouvant dans un univers qui ne se plie qu'à l'imagination, cette« folle du logis », Tiburce perçoit le monde extérieur à travers une sorte de prisme et ne retient que ce qui se conforme à son microcosme secret.

Francis Moulinat ne manque pas de le souligner. Partant du dialogue qui s'instaure au sein même de l'œuvre gautiéresque entre la critique d'art et la fiction, et plus précisément entre « *Les Rubens de la cathédrale d'Anvers* » publié dans *La Presse* en 1836 et *« La Toison d'or »* qui verra le jour quelques années plus tard (1839), Moulinat met en avant le retranchement du héros dans un monde onirique peuplé d'œuvres d'art et de tableaux:

> « Le rêve de Tiburce fait bien apparaître la nature de l'univers où il se meut ; l'on y va de tableaux en tableaux, de signes picturaux en signes picturaux ; c'est un monde saturé de culture, un musée imaginaire d'une étrangeté fantastique et inquiétante. On n'est plus dans une imitation de la réalité ; on est dans un monde d'intertextualités artistiques au travers desquelles le réel est perçu et jugé. »[165]

D'ailleurs, l'obsession de Tiburce par la figure de la Madeleine s'apparente peu à la passion amoureuse ; elle relève davantage d'un éblouissement esthétique car ce qu'il aime en elle c'est la perfection de l'exécution qui se donne à voir grâce à « la finesse du grain, la solidité et la souplesse de la pâte, l'énergie du pinceau, la vigueur du dessin ».[166]

Pour Moulinat, le drame de Tiburce est que Madeleine n'est en définitive qu'une image dans un tableau :

---

[164] - Ibid., p.786.
[165] - Francis Moulinat, « De Rubens à la *Toison d'or :* La Marie-Madeleine » in *BSTG*, n° 27, 2005, p. 57.
[166] - Th. Gautier, *La Toison d'or*, op. cit., p. 789.

> « Elle est visible mais non tangible. Elle est présence tout en étant absence. On peut la désirer, mais on ne peut l'atteindre ni la toucher. Tout en ayant pris corps grâce à la peinture, elle n'est qu'apparence. »[167]

Amour impossible faute de présence physique de l'être aimé, souffrance de l'amant incapable de s'affranchir du monde-musée et condamné à vivre sa passion sur le mode des chimères et des visions, Tiburce est comparé tantôt à Prométhée « qui ravit le feu du ciel pour donner une âme à son œuvre inerte »,[168] tantôt à un Pygmalion envoûté par la beauté de l'œuvre d'art, incapable de démêler les frontières entre l'art et la réalité, étonné que « sa statue ne lui rendît pas caresse pour caresse ».[169]

Tout le drame de Tiburce réside dans son hésitation à adhérer au réel et dans son incapacité à distinguer entre le musée, lieu clos qui autorise toutes les hallucinations, et la ville, musée vivant régi par le principe de réalité. Obnubilé par ses obsessions et frustré de ne pouvoir donner chair à son idéal, le personnage parcourt, de nouveau, la ville en quête d'une « doublure » de la Madeleine. Il la retrouvera dans le personnage de Gretchen. Cette jeune Anversoise au regard bleu et aux cheveux blonds serait une *duplicata* de son idéal féminin.

Gretchen-Madeleine serait, donc, la nouvelle toison d'or. Afin de mettre en place le cadre architectural et le décor dans lequel évolue ce personnage, Gautier reste attaché à la muséologie : il mobilise ses connaissances en matière d'art, convoque peintres hollandais et maîtres flamands. Aussi, pour décrire l'architecture extérieure de la maison de Gretchen fait-il le rapprochement entre le logis de la jeune fille et les peintures de Jan Van der Heyden et de David Téniers : « on eût dit une de ces fabriques si communes dans les tableaux de Vander-Heyden ou de Teniers ».[170] La configuration de l'intérieur de la chambre est associée aux toiles de Gaspard Netscher et de Gérard Terborch :

> « Faites courir un brusque filet de jour sur la corniche et sur le bahut, piquez une paillette sur le ventre des pots d'étain ; jaunissez un peu le christ, fouillez plus profondément les plis roides et droits des rideaux de serge, brunissez la pâleur modernement blafarde du vitrage, jetez au fond de la pièce la vieille Barbara armée de son balai, concentrez toute la clarté sur la tête, sur les mains de la jeune fille, et vous aurez une toile flamande du meilleur temps, que Terburg ou Gaspard Netscher ne refuserait pas de signer. »[171]

---

[167] - Francis Moulinat, « De Rubens à la *Toison d'or :* La Marie-Madeleine », op. cit., p. 54.
[168] - Th. Gautier, *La Toison d'or,* op. cit., p. 788.
[169] - Ibid., p. 787.
[170] - Ibid., p. 790.
[171] - Ibid., p. 794.

L'intertexte plastique crée un cadre idéal à l'épanouissement de la beauté flamande. D'une part, le sens de la couleur et de la ligne transforme l'écriture en tableau et fait en sorte que le langage devienne visuel et se charge de plasticité ; de même, l'emploi intensif de l'impératif introduit le lecteur dans l'univers de la fiction et le fait participer à la construction et à la *représentation* de cette architecture-tableau. D'autre part, le recours à la comparaison brouille les frontières entre l'art et la vie. Grâce au jeu d'analogie, le musée reste constamment présent. L'intérieur de la maison de Gretchen, si simple soit-il, possède cette touche de fantaisie qui le « déréalise » : le miroir en cristal de Venise rompt avec le reste du décor ; c'est un objet « profane » qui compose peu avec le reste de l'ameublement « d'une simplicité presque puritaine.»[172] Il en est de même des chaises style Louis XIII dont la présence jugée insolite autorise la convocation des vieilles gravures d'Abraham Bosse.[173]

Le personnage, lui-même, n'échappe pas à l'effet de « picturalisation ». Le portrait, débutant par « figurez-vous » comme le précise le texte ci-dessous, en fait une image statique, une représentation picturale :

> « Figurez-vous Gretchen assise dans le grand fauteuil de tapisserie, les pieds sur un tabouret brodé par elle-même brouillant et débrouillant avec ses doigts de fée les imperceptibles réseaux d'une dentelle commencée ; sa jolie tête penchée vers son ouvrage est égayée en dessous par mille reflets folâtres qui argentent de teintes fraîches et vaporeuses l'ombre transparente qui la baigne ; une délicate fleur de jeunesse veloute la santé un peu hollandaise de ses joues dont le clair-obscur ne peut atténuer la fraîcheur ; la lumière filtrée avec ménagement par les carreaux supérieurs, satine seulement le haut de son front , et fait briller comme des vrilles d'or les petits cheveux follets en rébellion contre la morsure du peigne »[174]

L'atmosphère en demi-teinte, le jeu de lumière, les détails choisis pour brosser le portrait de la jeune Anversoise (la peau fraîche et satinée, la chevelure longue, abondante et dorée, la beauté de la posture,…) confèrent aux mots une dimension visuelle. La figure de Gretchen se fait le pendant de Marie-Madeleine dans *La Descente de Croix*, et la dentellière aux « cheveux follets » rivalise, désormais, avec la Madeleine aux longs cheveux crêpelés. D'ailleurs, la description ainsi faite de Gretchen préfigure la scène finale où la femme de chair se substituera à la Madeleine d'Anvers pour servir de modèle à Tiburce :

---

[172] - Ibid., p. 793.
[173] - Abraham Bosse est un graveur français du XVII e siècle.
[174] - Th. Gautier, *La Toison d'or*, op. cit., pp. 793-794

> « Elle sonna et dit au domestique d'apporter un chevalet, une toile, des couleurs et des brosses. Quand le domestique eût tout préparé, la chaste fille fit tomber ses vêtements avec une impudeur sublime, et, relevant ses cheveux comme Aphrodite sortant de la mer, elle se tint debout sous le rayon lumineux. »[175]

A la fin du récit, la Sainte s'éclipse et la maîtresse, posant nue, est plutôt comparée à une Vénus anadyomène. Ainsi, au terme de son parcours initiatique, le Jason de Gautier finit bien par retrouver sa passion blonde et par conquérir sa toison d'or. Apparemment affranchi de « l'emprise stérilisante »[176] du musée, débarrassé de ses fantasmes et échappant à son état de marasme, Tiburce semble réaliser l'affirmation de son être en passant de la contemplation esthétique de son idéal au « faire » artistique. Pourtant cette odyssée du jeune Tiburce fait l'objet de bien de controverses.

Pour Jean-Claude Fizaine, au-delà de son caractère anecdotique, *La Toison d'or* est un véritable récit philosophique. Dans un article intitulé « A Anvers et à rebours : *La Toison d'or* ou Splendeurs et misères d'un musée », Fizaine explique l'importance qu'accorde Gautier au musée, mais il insiste surtout les enjeux idéologiques de ce texte. Selon lui, souscrivant à un mode d'emploi qui allie humour et profondeur, Gautier fait part d'une certaine vision du monde ; il exprime, en filigrane, son angoisse face à la menace qui pèse sur l'Art, et plus précisément sur la peinture et la littérature. Dans une « civilisation de la reproduction, du cliché et de la contrefaçon universelle »,[177] Tiburce souffre d'« infantilisme artistique » ;[178] il incarne le type moderne qui subit passivement le pouvoir de l'image :

> « Tiburce est prisonnier de la démocratisation (et de la commercialisation) d'une *mimesis* envahissante, détournant la Littérature et le Musée de leur usage proprement artistique pour en faire les inépuisables fournisseurs de modèles ou de clichés par lesquels tous les sujets désirants sont asservis et aliénés. »[179]

Cette contamination du jeune dilettante par l'idéal bourgeois, explique Fizaine, nous pouvons en faire le diagnostic en examinant de près son lieu de vie. L'appartement de Tiburce est un amas de « statuettes, de plâtres moulés, de dessins et de gravures qui encombraient et tapissaient sa chambre ».[180]

---

[175] - Ibid., p. 814.
[176] - L'expression est de Jean-Claude Fizaine, voir « A Anvers et à rebours : *La Toison d'or* ou Splendeurs et misères d'un musée » in *BSTG*, n°27, 2005, p. 18.
[177] - Ibid., p. 28.
[178] - Ibid., p. 27.
[179] - Ibid., p. 27.
[180] - Th. Gautier, *La Toison d'or*, op. cit., p. 776.

Le pronostic de Marie-Claude Schapira est sensiblement différent. Partant de la notion de microcosme, elle opte pour une lecture psychocritique et explique la maladie de Tiburce en termes de « défaillance microcosmique ».[181]Comparant l'aventure du héros gautiéresque au périple donquichottesque, Schapira met en exergue l'hésitation de Tiburce entre désir et impuissance, entre réel et idéal et décèle les symptômes suivants :

> « Habitué qu'il est à vivre « sur la foi d'autrui », sa boussole intérieure, infaillible pour identifier une « doublure », s'affole quand il s'agit de reconnaître seul la beauté. Il est ainsi protégé de l'angoisse du vivant, qu'implique un fonctionnement normal du désir, mais, en contrepartie, s'enferme dans « un musée imaginaire » qui a quelque chose de mortifère. Telle est la perversion de Tiburce. »[182]

C'est à Gretchen que revient le « succès de la thérapie »[183] et la restitution du pouvoir de la réalité. Grâce à elle, le personnage, « déboussolé », retrouve sa voie. Il échappe à la tyrannie du musée et parvient à évacuer ses pulsions refoulées et ses fantasmes obsessionnels ou plutôt à les déplacer vers des actions jugées plus positives: il se marie, devient peintre et trouve le juste équilibre entre ces désirs et sa réalité. Pourtant, ce *happy end*, un peu kitsch, instaure déjà une distance ironique entre l'auteur et son œuvre ; ce que Schapira ne manque pas d'en faire mention.

Reconduisant le rapprochement effectué par Gautier lui-même entre Tiburce et Pygmalion, Peter Whyte parle d'un « Pygmalion raté ». [184] Insistant sur la dimension légendaire du récit, P. Whyte développe également l'analogie entre le Jason de la légende, héros épique qui défie les forces naturelles et qui lutte contre les pouvoirs surnaturels pour conquérir sa toison d'or et le personnage de la fiction gautiéresque, jeune oisif décadent, plongé dans le monde de l'artifice, incapable de faire la distinction entre le réel et la copie. Mais, à l'instar de Jean-Claude Fizaine et de Marie-Claude Schapira, Whyte souligne l'aspect parodique de la transposition.

---

[181] - Marie-Claude Schapira, « *La Toison d'or*, la quête picturale d'un art poétique » in *BSTG*, n° 27, 2005, p. 37.
[182] - Ibid., p. 37.
[183] - Ibid., p. 41.
[184] - Peter Whyte, *Théophile Gautier et les stratégies du récit poétique*, in *Mythe et récit poétique*, ouvrage collectif sous la direction de Véronique Gély-Ghedira, Collection *Littératures*, Université Blaise Pascal, 1998, p. 170.

En définitive, tous reconnaissent que l'écriture sur le mode ironique trace bien la distance séparant entité actorielle et entité auctorielle. Tous affirment que Gautier ne peut être réduit à Tiburce quelques ressemblances qu'il y ait entre l'auteur et son personnage et que *La Toison d'or* est finalement le récit d'une double quête : la quête de Tiburce qui, comme nous l'avons démontré, réussit à se libérer de l'emprise de l'espace muséal et à vivre ses rêves sur le mode de la réalité; et la quête d'un Gautier qui, à mesure qu'elle progresse, nous introduit davantage dans son microcosme et donne à voir les différentes galeries de son musée secret.

Façonnant souvent ses personnages à son image, Gautier est loin de se conforter dans un rapport d'identité ou d'identification. A Fortunio, nous l'avons vu, il prête son goût de l'exotisme, de la richesse, son penchant vers l'excès et la barbarie ; à Malivert, il attribue les qualités d'un dandy épris de spiritisme, conciliant mondanité et vie privée, sédentarité et voyage ; à Tiburce, il communique sa passion pour la peinture et son hésitation entre le rêve et la réalité ; à tous ces personnages, ils donnent une part de son être. Toutefois, à travers ces profils, à la fois ressemblant et dissemblant, c'est le microcosme gautiéresque que nous découvrons. Chaque récit est la révélation d'une pensée, chaque aventure est la concrétisation d'un rêve, mais c'est au moyen des mots que la pensée prend corps, c'est par le langage que s'effectue la concrétisation. Dans *La Toison d'or*, le caractère obsessionnel du musée renvoie certes à l'aventure du héros, et donc à l'univers de la fiction, mais il se rattache plus à l'auteur dont la perception du réel se fait à travers un système de références esthétiques.

Dépositaire d'un savoir éclectique et divers, Gautier multiplie les transpositions, insère des citations et sème son parcours d'allusions. Pour décrire une belle femme, il puise son idéal dans un fonds patiemment collecté au fil de ses lectures ou de ses pérégrinations dans les musées et les expositions. L'idéal féminin ressemblerait, alors, aux beautés déjà représentées dans les tableaux d'un Titien ou d'un Raphaël ; il rappellerait, sans doute, « l'Haïdée de Byron ou la Camille d'André Chénier ».[185] La description d'une belle architecture s'inspirerait bien de la grandeur majestueuse des constructions antiques ou d'un château de la Renaissance aux alentours féeriques.

[185] - *La Toison d'or*, op. cit., p. 776.

Ces jeux de renvois et d'échos fonctionnent, donc, comme des indices de sens et nous aident à reconstituer les piliers sur lesquels reposent les architectures textuelles de Gautier. Reprenant à notre compte une réflexion de Marie-Claude Schapira, nous pouvons clore cette lecture en disant qu'à travers « la quête laborieuse de son héros, Gautier tisse sa propre toison d'or. » [186]

3-2- *Le Roi Candaule* ou la galerie antique de Gautier

Publié en feuilleton en 1844, soit cinq ans après *La Toison* d'or, Le *Roi Candaule* témoigne, encore une fois, de l'adoration que voue Gautier pour le musée, ce « *Temple des Muses* ». Tel Thésée déroulant son fil d'Ariane de peur de se perdre dans le Labyrinthe, nous suivrons Candaule dans son parcours afin de découvrir la fascination de Gautier par le monde antique et d'étudier le traitement qu'il réserve à l'art et à l'architecture dans l'élaboration de son récit.

Deux projets de construction sont menés de front dans cette reprise du *Roi Candaule :* d'une part, le projet d'une construction narrative qui puise ses sources dans un héritage historique, littéraire et artistique, d'autre part le projet de reconstruction architecturale qui vise à reconstituer le palais gréco-asiatique, monument encore peu exploré par les études archéologiques de l'époque.

Sur le plan narratif, *Le Roi Candaule* est une histoire de « violences ». La première victime est Nyssia. Jeune princesse perse élevée dans la tradition orientale, Nyssia obéit scrupuleusement à un code éthique dont les maître-mots sont la pudeur et la chasteté. Elle fait partie de ces Barbares qui

> « attachant plus de prix à la pudicité du corps qu'à celle de l'âme, regardent comme impures et répréhensibles ces libertés que les mœurs grecques donnent au plaisir des yeux, et pensent qu'une femme n'est pas honnête qui laisse entrevoir aux hommes plus que le bout de son pied »[187]

Il se trouve que la fille de Mégabaze est mariée à un homme qui est incapable de voir en elle une femme, encore moins une épouse.

---

[186] - Marie-Claude Schapira, « *La Toison d'or,* la quête picturale d'un art poétique » in *BSTG,* n° 27, 2005, op. cit., p. 42.
[187] - Th. Gautier, *Le Roi Candaule,* op. cit., p. 945.

Candaule, à qui Gautier insuffle sa vénération de la beauté formelle, a une conception tout à fait esthétique et du monde et de l'amour, c'est pourquoi il considère Nyssia comme un objet de contemplation artistique et souffre de ne pouvoir montrer aux autres les formes merveilleuses de « cette Méduse de beauté ».[188] Le roi esthète, refusant toute frustration et cherchant à tout prix à partager son plaisir esthétique, monte alors un stratagème : il introduit Gygès dans la chambre nuptiale et commet l'irréparable. Ce viol oculaire génère une autre forme de violence, celle qui mettra fin au règne de Candaule et à la dynastie des Héraclides.

Touchée dans sa pudeur, Nyssia riposte. Se servant du complice comme bourreau, elle ordonne à Gygès de venger son honneur outragé et le pousse au meurtre. Cette intrigue se tisse dans une architecture narrative bien structurée. Le récit débute et s'achève par un ancrage temporel : l'action démarre « cinq cents ans après la guerre de Troie, et sept cent quinze ans avant notre ère »,[189] elle se termine avec la fin du règne des Héraclides, « après avoir duré cinq cent cinq ans ».[190]

Force est de constater que, si le régicide n'a lieu qu'au chapitre V, autrement dit au dernier chapitre, c'est bien avant cela que la fin de la dynastie des Héraclides est annoncée. Dès le chapitre II, la représentation de l'architecture du palais prend part dans la construction narrative et se charge d'une fonction proleptique : le parcours de Candaule et de Gygès dans la galerie des ancêtres donne lieu à une description architecturale qui s'attarde particulièrement sur un portique dont le bas-relief retrace la généalogie de Candaule :

> « Au milieu, l'*on voyait* Héraclès, le haut du corps découvert, assis sur un trône, les pieds sur un escabeau, selon le rite pour la représentation des personnes divines. […] A la droite du trône, se tenait Alcée, fils du héros et d'Omphale, Ninus, Bélus, Argon, premiers rois de la dynastie des Héraclides, puis toute la suite des rois intermédiaires, dont les derniers étaient Ardys, Alyatte, Mélès ou Myrsus, père de Candaule, et enfin Candaule lui-même. »[191]

L'architecture se transforme en livre ouvert donnant à lire l'histoire des Héraclides. Mais, en précisant que Candaule est le dernier à figurer sur le bas-relief, la description se met au service de la narration et anticipe la mort de Candaule :

---

[188] - Ibid., p. 946.
[189] - Ibid., p. 943.
[190] - Ibid., p. 989.
[191] - Ibid., p. 961.

> « Par un hasard que Gygès ne put s'empêcher de remarquer, la statue de Candaule se trouvait précisément occuper la dernière place disponible à la gauche d'Héraclès.- Le cycle dynastique était fermé, et, pour loger les descendants de Candaule, il eût fallu de toute nécessité élever un nouveau portique et recommencer un nouveau bas-relief. »[192]

Au fur et à mesure que la description architecturale se développe, le projet narratif se laisse deviner. D'ailleurs, en passant d'une focalisation externe (perceptible à travers l'emploi du pronom indéfini « on » suivi du verbe voir) à une focalisation interne qui épouse le regard de Gygès, le développement descriptif renforce la logique interne du récit et fait allusion à l'implication de ce personnage dans le déroulement de l'action.

C'est aussi à travers ce même regard que Gautier entreprend le projet de reconstituer l'architecture intérieure de l'appartement conjugal. En effet, introduit dans l'intimité de Nyssia par Candaule lui même, Gygès peut voir, à travers l'interstice de la porte, le décor de la chambre nuptiale, un décor qui associe érotisme et barbarie. De son observatoire, Gygès porte son regard sur le lit royal aux colonnes argentées, finement ciselées ; il insiste sur l'entablement de ce meuble, « orné de feuillages en relief, à travers lesquels des amours se jouaient avec des dauphins ».[193]

A la sensualité de ces ornements s'oppose la sauvagerie des scènes qui figurent sur les broderies du manteau pourpre de Candaule. De même, le trophée d'armes dont la composition est soigneusement énumérée, le fauteuil d'ivoire recouvert d'une peau de léopard, tous ces détails préfigurent la scène finale du meurtre dans laquelle Gygès passe du statut d'un sujet regardant à celui d'un actant entachant du sang pourpré la couche royale.

Mais bien avant que l'intrigue ne donne droit de cité à la description des appartements de Candaule, elle fournit un alibi pour la reconstitution du palais. Candaule, voulant monter le stratagème qui fera de Gygès un témoin de la beauté parfaite de Nyssia, parcourt le château en compagnie de son favori avant de parvenir à la galerie des aïeux, c'est alors qu'intervient la description de l'architecture du palais.

---

[192] - Ibid., p. 962.
[193] - Ibid., p. 968.

Espace du mystère, du complot et du crime, le palais est également un lieu où Gautier réalise son rêve d'architecte esthète. Le palais de Candaule apparaît comme une architecture hybride qui allie deux civilisations aux styles sensiblement différents. Certaines parties se rattachent au monde grec et rappellent par leurs colonnes sculptées et leurs ornements richement colorés la Grèce antique :

> « Candaule et son favori parcoururent plusieurs salles décorées dans le goût hellénique, où l'acanthe de Corinthe, la volute d'Ionie, fleurissaient et se contournaient au chapiteau des colonnes, où les frises étaient peuplées de figurines en ouvrage de plastique polychrome (…) »[194]

La référence à « Corinthe » et à « Ionie » permet d'établir un lien entre les motifs architecturaux décrits et les différents ordres grecs. D'autres parties du palais renvoient davantage à un Orient barbare et plus précisément à la Lydie, et ce par le caractère rude et primitif du travail et par le gigantisme des constructions :

> « Cette vieille architecture avait des proportions colossales et un caractère formidable. Le génie démesuré des anciennes civilisations de l'Orient y était lisiblement écrit et rappelait les débauches de granit et de briques de l'Egypte et de l'Assyrie »[195]

Ce mélange composite d'architecture se fie non pas à une exactitude archéologique mais à la fantaisie de Gautier. Dans sa *Notice* du *Roi Candaule,* Pierre Laubriet ne manque pas de le signaler :

> «Ainsi, précise Laubriet, le palais de Candaule est-il décrit comme une juxtaposition assez étrange de parties exclusivement grecques - et même d'un art grec qui n'apparaîtra que bien après l'époque du récit -, et de parties mi-égyptiennes mi-assyriennes, d'un art assez primitif, mais qui plaît à Gautier par son énormité. » [196]

De nombreux détails du palais gréco-asiatique restitués par Gautier révèlent des confusions, explique Laubriet. La première est en rapport avec la nature de l'édifice. Aussi Gautier mêle-t-il l'acropole de Sardes « construit par Mélès, un des prédécesseurs de Candaule, et qui s'appelait, selon Nicolas de Damas, le Mur Royal, et le palais royal qui était construit en briques ».[197]

---

[194] - Ibid., p. 960.
[195] - Ibid., p. 961.
[196] - Dans la *Notice* du *Roi Candaule,* Pierre Laubriet souligne la double influence grecque et orientale dans la description de l'architecture du palais, in *Romans, contes et nouvelles,* tome 1, op. cit., p. 1502.
[197] - Ibid., p. 1502.

La seconde est d'ordre chronologique : pour les historiens, l'ordre ionique caractérisé par les chapiteaux à volutes ornées et l'ordre corinthien marqué par le chapiteau décoré de rangées de feuilles d'acanthe se rattachent respectivement au VIe et Ve siècles avant J.C., or Gautier prend bien soin, dès l'incipit, d'ancrer les événements de son récit en « sept cent quinze ans avant notre ère ».[198]

Ainsi, en décrivant le palais de Candaule, Gautier semble plus se fier à un modèle intérieur qu'à une précision historique; il ne se contente pas de confondre les époques et les édifices, il met côte à côte les différents ordres de l'architecture hellénique et le goût barbare des vieilles constructions égyptiennes. Et pourtant, ce n'est pas faute d'avoir essayé. Conscient des difficultés qu'il rencontre en tant qu'écrivain dans la reconstitution de ce passé lointain, Gautier n'hésite pas à faire étalage de son érudition et à affirmer s'être bien documenté. Dans le dernier chapitre, il avoue avoir consulté les textes des historiens, des philosophes et des hommes de lettres et divulgue ses sources :

> « C'est une question délicate à résoudre, surtout à près de trois mille ans de distance, et, quoique nous ayons consulté Hérodote, Ephestion, Platon, Dosithée, Archiloque de Paros, Hesychius de Milet, Ptolémée, Euphorion et tous ceux qui ont parlé longuement ou en peu de mots de Nyssia, de Candaule et de Gygès, nous n'avons pu arriver à un résultat certain. Retrouver à travers tant de siècles, sous les ruines de tant d'empires écroulés, sous la cendre des peuples disparus, une nuance si fugitive, est un travail fort difficile pour ne pas dire impossible. »[199]

L'effet de liste est impressionnant. Gautier romancier précise avoir jeté les fondations de son architecture textuelle en puisant dans un héritage culturel d'une grande diversité. Il semble fournir au monde antique recréé un gage de vraisemblance et de fiabilité. Mais au regard de la critique, Gautier n'a pas pu se référer à tous ces auteurs pour l'élaboration de son récit; il s'est particulièrement appuyé sur le texte d'Hérodote et sur celui de Nicolas de Damas. C'est bien l'avis de Pierre Laubriet et de Peter Whyte. Pour le premier, Hérodote fournit à Gautier les informations nécessaires à la mise en place de son projet narratif, notamment le cycle dynastique des Héraclides, les lignes de conduite de Candaule tant avec sa femme qu'avec Gygès, l'épisode de l'enfermement de Gygès dans la chambre nuptiale.[200]

---

[198] - Th. Gautier, *Le Roi Candaule,* op.cit., p. 943.
[199] - Ibid., pp. 985-986.
[200] - Dans la *Notice* du *Roi Candaule,* Pierre Laubriet démontre la fidélité de la nouvelle de Gautier au récit d'Hérodote : « Des premiers paragraphes du récit de l'historien, Gautier extrait les indications nécessaires à la mise en place des personnages et de l'action : la généalogie de Candaule, sa passion pour sa femme qu'il trouve la plus belle du monde, la présentation à Gygès, son favori et son confident,

N. de Damas, quant à lui, lui donne un alibi qui justifie les agissements de Gygès et le dénouement final :

> « (…) la donnée de la mission de Gygès et de son amour pour la reine n'est pas sortie toute faite de l'imagination de Gautier, mais(…) elle lui a été fournie par le compilateur chrétien. »[201]

S'intéressant à l'histoire des rois de Lydie, N. Damas raconte le sort tragique du roi Sadyatte, autre nom de Candaule, et insiste sur le sentiment amoureux qui anime Gygès. Ce sentiment, devenant un des mobiles du régicide, sera exploité par Gautier dans la confection de la trame narrative.

Puisant aussi bien dans l'histoire que dans le mythe le matériau nécessaire à son projet de construction narrative, Gautier en renouvelle la matière en marquant le récit de son propre cachet. Désormais, Candaule fait figure non pas de roi impliqué dans les affaires de l'état ni de mari jaloux et soucieux du bien-être de son épouse mais de dilettante passionné de peinture et de sculpture, plongé dans sa contemplation esthétique au point d'enfreindre le code éthique de la pudeur auquel Nyssia s'attache tant. *Le Roi Candaule* de Gautier ne ressemble que peu au récit d'Hérodote ou à celui de La Fontaine. C'est une récriture qui néglige les détails historiques, multiplie les références mythiques, et ce faisant, elle investit le texte des fantasmes de l'écrivain et lui donne une dimension onirique. Il suffit pour s'en convaincre d'être attentif à la métaphore architecturale.

Cherchant à tirer profit de la force suggestive des comparaisons et du pouvoir évocateur des mots, Gautier use des rapprochements entre l'humain et l'architectural. Aussi décrit-il la beauté parfaite de Nyssia en termes d'architecture :

> « L'expression de ces yeux extraordinaires n'était pas moins variable que leurs teintes. Tantôt leurs paupières s'entrouvrant comme les portes des demeures célestes, ils vous appelaient dans des élysées de lumière d'azur et de félicités ineffables (…) tantôt impénétrables comme des boucliers composés de sept lames superposées des plus durs métaux, ils faisaient tomber vos regards, flèches émoussées et sans force ; d'une simple inflexion de sourcil, d'un seul tour de prunelle, plus forts que la foudre de Zeus, ils vous précipitaient du haut de vos escalades les plus ambitieuses, dans des néants si profonds qu'il était impossible de s'en relever. Typhon lui-même, qui se retourne sous l'Etna, n'eût pu soulever les montagne de dédain dont ils vous accablaient ; l'on comprenait que vécut-on mille olympiades, avec la beauté du blond fils de Létô, le génie d'Orphéus, la puissance sans bornes des rois assyriens, les trésors des Kabyres, des Telchines et des Dactyles, dieux des richesses souterraines, on ne pourrait les ramener à une expression plus douce. »[202]

---

les louanges continuelles et excessives que fait Candaule de la beauté de sa femme, l'idée de la fatalité. […] Tout y est, ou presque, des faits ou même de quelques aspects psychologiques. » op. cit., p. 1492.

[201] - Ibid., p. 1493.

[202] - Th. Gautier, *Le Roi Candaule*, op.cit., pp. 955-956.

L'esthétisme gautiéresque s'imprègne, dans ce cas, d'une forte coloration mythique : la fantaisie imaginative de Gautier établit la comparaison entre le regard éblouissant de Nyssia et les « maisons olympiennes ».[203] Plus encore, pour insister sur le caractère impassible de ce regard et sur l'inaccessibilité de l'être féminin, Gautier convoque plusieurs figures mythiques, toutes rattachées d'une façon ou d'une autre au monde souterrain et au règne du feu. Se constituant en instance narrative qui, seule, a le privilège de s'introduire dans l'intimité de Nyssia et de « relever le *flammeum* couleur de safran qui enveloppait la jeune épouse »,[204] il se compare, lui-même, tantôt à un Prométhée défiant les dieux et volant le feu sacré, tantôt à un Icare dont « (l)'amour s'est fondu dans l'adoration comme une cire légère dans un brasier ardent ».[205]

D'autres fois, l'image architecturale surgit pour rendre compte de l'état psychologique du personnage. Après avoir aperçu Nyssia furtivement, Gygès est bercé par l'espoir de la revoir :

> « Cet amour souterrain, accroupi au bas de l'escalier de son âme, avait remonté quelques marches, guidé par une certaine lueur d'espérance ; le poids de l'impossible ne pesait plus si lourdement sur sa poitrine, maintenant qu'il se croyait aidé par les dieux. »[206]

Comme d'Albert et comme Meïamoun, Gygès est en proie au « sentiment de l'impossible ».[207] Gautier recourt à la même image dans *Mademoiselle de Maupin* ; il établit l'analogie entre l'état de solitude et de désespoir dont souffre D'Albert et l'idée d'enfermement qui charge la représentation architecturale d'une fonction symbolique :

> « L'amour est descendu au fond du caveau où transissait mon âme accroupie et somnolente, il l'a prise par le bout de la main et lui a fait monter l'escalier roide et étroit qui menait au dehors. Toutes les portes de la prison étaient crochetées, et pour la première fois cette pauvre Psyché était sortie du moi où elle était enfermée. »[208]

---

[203] - Encore une fois Gautier fait le rapprochement entre la beauté de Nyssia et les architectures élyséennes : « Une abeille se fût trompée à sa bouche, dont la forme était si parfaite, les coins si purement arqués, la pourpre si vivace et si riche, que les dieux seraient descendus des maisons olympiennes pour l'effleurer de leurs lèvres humides d'immortalité, si la jalousie des déesses n'y eût mis bon ordre. » ibid., p. 956.
[204] - Ibid., p. 954.
[205] - Ibid., p. 963.
[206] - Ibid., p. 967.
[207] - Dans le chapitre premier, Gygès est ébloui par la beauté de Nyssia mais souffre de ne pouvoir l'approcher : « aucun espoir n'avait germé dans l'âme de Gygès, accablé et découragé d'avance par le sentiment de l'impossible.» Ibid., p. 947.
[208] - *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., p. 381.

Mais si D'Albert se libère de cette prison intérieure grâce au pouvoir salvateur de l'amour, Gygès, lui, se soumet à une fatalité antique : encouragé par Candaule et/ou soutenu par les dieux, le jeune Gygès n'exclut plus la possibilité de rendre réel son rêve et d'accéder à son idéal, en admirant de nouveau Nyssia, cette figure surhumaine, « ce monstre de beauté ».[209]

Reprenant, donc, à son compte les mythes les plus hétéroclites, exploitant tour à tour les données historiques et l'héritage antique, Gautier cherche, grâce aux mots, à échapper au prosaïsme du monde extérieur et à rendre compte de cette richesse intérieure :

> « Si nos brumeux idiomes du Nord avaient cette chaude liberté, cet enthousiasme brûlant du Sir-Hasirim, peut-être par des comparaisons, en suscitant dans l'esprit du lecteur des souvenirs de fleurs, de parfums, de musique et de soleil, en évoquant par la magie des mots tout ce que la création peut contenir d'images gracieuses et charmantes, nous eussions donné quelque idée de la physionomie de Nyssia ; mais il n'est permis qu'à Salomon de comparer le nez d'une belle femme à la Tour de Liban qui regarde vers Damas. »[210]

Conscient des insuffisances du langage, l'écrivain semble vouloir y remédier en repoussant les limites de la logique historique par le jeu d'analogies et en donnant aux récits mythiques un souffle esthétique dont il est seul à détenir le secret. Dans *Le Moniteur Universel* du 12 juin 1865, il avoue que c'est en plongeant dans une époque mythique qu'il nourrit son imaginaire et qu'il accède aux sources du beau :

> « […] les charmantes fables grecques, écrit-il, ont laissé dans les esprits cultivés d'impérissables souvenirs, et quand l'âme est fatiguée de laideurs, elle se reporte à ces temps heureux de l'humanité, entrevoyant dans une lumière dorée des statues et des temples de marbre blanc se détachant sur un fond d'azur, des jeunes filles jouant avec des cygnes sous les lauriers roses de l'Eurotas, des chars traînés par des chevaux pareils aux chevaux sculptés sur les métopes du Parthénon. »[211]

Ainsi, helléniste passionné, érudit fortement imprégné par les auteurs et les artistes de l'Antiquité, Gautier a fait de l'héritage des anciens une source intarissable dans laquelle il puise la matière première de ses récits. Il a su insuffler sa ferveur à ses personnages. C'est pourquoi, quelque différents que soient Candaule et Tiburce, ils ne sont, en fin de compte, que des doubles de Gautier.

---

[209] - Ibid., p. 946.
[210] - Ibid., p. 957.
[211] - Th. Gautier, *Le Moniteur Universel*, 12 juin 1865, cité par Peter Whyte in *Théophile Gautier et les stratégies du récit poétique*, col. *Littératures*,Université Blaise Pascal, 1998, p. 172.

Tous les deux considèrent le monde comme un grand musée, tous les deux portent en eux un ensemble de principes esthétiques grâce auquel ils perçoivent le monde et sont, par conséquent, incapables de s'adapter au monde extérieur. Ce regard tourné vers l'intériorité est aussi perceptible dans *La Mille et Deuxième Nuits.*

3-3- *La Mille et Deuxième Nuit* : de la pierre et du papier

L'un des avatars du moi gautiéresque est *La Mille et Deuxième Nuit*. De par son titre, ce récit renvoie à l'expérience d'un Gautier lecteur et révèle l'enchantement exercé par l'univers des *Mille et Une Nuits* sur celui qui s'est toujours senti envoûté par la magie de l'Orient. Il traduit, par ailleurs, l'angoisse d'un Gautier conteur, inquiet de ne plus pouvoir remplir du papier et de voir les mots lui résister.

Deux centres d'intérêt feront l'objet de notre étude. Le premier se rattachera à l'imaginaire de Gautier et portera l'attention sur l'art de reconstruction d'une « géographie magique ».[212] Le second interrogera ces histoires insérées en tiroirs et s'intéressera aux enjeux de la machinerie narrative.

La Mille et Deuxième Nuit débute par une rupture avec le monde extérieur. « J'avais fait défendre ma porte ce jour-là ».[213] La porte fermée n'est autre que l'expression de ce désir de se retrancher de la société et « de se soustraire au commerce des hommes » comme dira Slaheddine Chaouachi.[214]

En effet, le personnage de Gautier cherche à taire le moi social et à libérer le moi intime. Pour ce faire, il met tout en œuvre afin de déclencher la rêverie et de garantir le glissement de la vie réelle vers une réalité onirique. Le feu douillet, la lumière tamisée, les tableaux et les objets d'art créent une atmosphère favorable à l'émergence du merveilleux et mettent le sujet gautiéresque dans un état de disponibilité :

---

[212] - L'expression est de Slaheddine Chaouachi. Dans *Les Sensations orientales et le merveilleux dans l'œuvre de Théophile Gautier,* Chaouachi étudie les manifestations de la convocation poétique et souligne l'émergence de la « terre de la merveille » à travers l'Egypte de *La Mille et Deuxième Nuit,*op. cit., voir p. 480.
[213] - Th. Gautier, *La Mille et Deuxième Nuit,* in *Romans contes et nouvelles*, op. cit., p. 881.
[214] - Slaheddine Chaouachi, *Les Sensations orientales et le merveilleux…* ,op. cit., p. 473.

> « Mes regards distraits, déjà noyés par cette délicieuse somnolence qui suit la suspension volontaire de la pensée, erraient, sans trop les voir, de la charmante esquisse de la *Madeleine au désert* de Camille Roqueplan au sévère dessin à la plume d'Aligny et au grand paysage des quatre inséparables, Feuchères, Séchan, Diéterle, et Despléchins, richesse et gloire de mon logis de poète ; le sentiment de la vie réelle m'abondonnait peu à peu, et j'étais enfoncé bien avant sous les ondes insondables de cette *mer d'anéantissement* où tant de rêveurs orientaux ont laissé leur raison, déjà ébranlée par le haschich et l'opium. »[215]

De même, la posture du personnage, sa nonchalance oisive et son désir d'atteindre une vacuité mentale en arrêtant le tic-tac de la pendule et en suspendant le temps reflètent ce relâchement de l'être. Le monde extérieur ignoré, la voix de la raison étouffée, le moi atteint un état d'abandon qui frôle la « désubstantialisation ».[216] C'est alors que l'Orient féerique des *Mille et Une Nuits* surgit dans le Paris de 1842 et que la sultane Shéhérazade, accompagnée de sa sœur Dinarzade, fait irruption dans le récit, brouillant ainsi les frontières entre le réel et la fiction, entre la vision et l'hallucination.

C'est en Egypte et plus particulièrement au Caire que le récit nous transporte. La reconstitution que propose Gautier de l'espace oriental et de l'architecture arabe est le fruit de son expérience de lecteur et de critique d'art ; elle repose essentiellement sur la reprise de stéréotypes culturels véhiculés par *Les Mille et Une Nuits* et par les peintures orientalistes de l'époque.

Force est de constater que ce sont surtout les contes des *Milles et Une Nuits* traduits par Antoine Galland et le tableau de Prosper Marilhat - *La Place de L'Esbekieh au Caire* – qui ont fourni à Gautier le matériau nécessaire à sa construction textuelle. L'auteur ne manque pas de dévoiler l'une de ses sources ; il cite à deux reprises A. Galland. C'est par voix interposée que la sultane Schéhérazade parle de lui, d'abord sur un ton légèrement enjoué :

> « Monsieur, dit la belle Turque par l'organe du nègre, quoique vous soyez littérateur, vous devez avoir lu *Les Mille et Une Nuits*, contes arabes traduits ou à peu près par ce bon M. Galland, et le nom de Schéhérazade ne vous est pas inconnu ? »[217]

Puis avec une ironie parodique :

---

[215] - Th. Gautier, *La Mille et Deuxième Nuit,* in *Romans contes et nouvelles*, op. cit., p. 881.

[216]- « Cet abandon, écrit Chaouachi, prend plusieurs formes. La première est une sorte de désubstantialisation. Le sujet est vidé de l'intérieur et il n'a pas de lien avec l'extérieur », voir *Les Sensations orientales et le merveilleux…*,op. cit., p. 473.

[217] - Th. Gautier, *La Mille et Deuxième Nuit,* in *Romans contes et nouvelles*, op. cit., p. 884.

> « (…) cet imbécile de Galland a trompé l'univers en affirmant qu'après la mille et unième nuit le sultan, rassasié d'histoires, m'avait fait grâce ; cela n'est pas vrai ; il est plus affamé de contes que jamais, et sa curiosité seule peut faire contrepoids à sa cruauté. »[218]

Sans nous attarder sur les enjeux de l'écriture ironique, nous nous intéressons, dans ce volet, à la poétique des lieux, une poétique à travers laquelle l'Orient représente la terre du mystère et de la merveille.

L'espace le plus représentatif de cet Orient considéré comme terre de la merveille est la place de l'Esbekieh. En 1834, Prosper Marilhat expose *La Place de l'Esbekieh au Caire.* Pour Gautier, l'attrait magique de ce tableau opère immédiatement :

> « Aucun tableau ne fit sur moi une impression plus profonde et plus longtemps vibrante. J'aurais peur d'être taxé d'exagération en disant que la vue de cette peinture me rendit malade et m'inspira la nostalgie de l'Orient, où je n'avais jamais mis le pied. Je crus que je venais de reconnaître ma véritable patrie, et, lorsque je détournais les yeux de l'ardente peinture, je me sentais exilé ».[219]

Ce n'est pas donc un hasard que d'installer Mahmoud-Ben-Ahmed à cette adresse, car, comme le dit si bien Slaheddine Chaouachi, « à la seule évocation de cette place l'enchantement se produit. »[220] La terrasse de la maison de Mahmoud-Ben-Ahmed offre une vue surplombante qui n'est pas sans rappeler « le poste d'observation » choisi par Gautier, quelques années plus tard, à l'Hôtel Sheppeard, place de l'Esbekieh.[221]

Dotant son personnage d'une sensibilité artistique puisque Mahmoud-Ben-Ahmed « était poète, et ne pouvait rester insensible au magnifique spectacle qui s'offrait à sa vue »,[222] Gautier en fait un double qui transpose, un peu à sa manière, le tableau de Marilhat. Le paysage décrit en focalisation interne souscrit à une technique picturale qui se fait l'écho de la démarche gautiéresque : l'esquisse d'une vue d'ensemble, le souci de la couleur et de la lumière, la beauté et la fantaisie des lignes.

---

[218] - Ibid., p. 885.
[219] - Th. Gautier, *Voyage en Egypte*, La Boîte à Documents, 1996, p. 104.
[220] - Slaheddine Chaouachi, *Les Sensations orientales et le merveilleux* …,op. cit., p. 481.
[221] - En 1869, Gautier réalise enfin son rêve de découvrir l'Egypte, mais suite à un petit accident, il ne peut profiter pleinement de ce voyage. Confiné dans sa chambre d'hôtel, il écrit : « Pendant que nos compagnons plus heureux se répandaient dans la ville, nous nous installâmes dans la vérandah, armés de notre lorgnon et de notre jumelle. C'était le meilleur poste d'observation qu'on pût choisir(…) », *Voyage en Egypte*, p. 65.
[222] - Th. Gautier, *La Mille et Deuxième Nuit*, op. cit., p. 890.

Plus encore, Mahmoud-Ben-Ahmed reprend les mêmes détails retenus par Gautier lors de sa découverte de l'œuvre de Marilhat : le caroubier, les terrasses ornées de plantes et enfin le silence solennel qui confère au paysage une fixité picturale :

La Mille et Deuxième Nuit	*Voyage en Egypte (Marilhat)*
« De cette hauteur, la ville du Caire se déployait devant lui comme un de ces plans en relief où les giaours retracent leurs villes fortes. Les terrasses ornées de pots de plantes grasses (…) les jardins d'où jaillissaient des groupes de palmiers, des touffes de caroubiers ou de nopals ; les îles de maisons coupées de rues étroites ; les coupoles d'étain des mosquées ; les minarets frêles et découpés à jour comme un hocher d'ivoire ; les ongles obscurs ou lumineux des palais formaient un coup d'œil arrangé à souhait pour le plaisir des yeux. (…) Un silence profond régnait sur ce tableau qu'on aurait pu croire peint, car aucun souffle, aucun murmure n'y révélaient la présence d'un être vivant ».[223]	« (…) je le vois encore cet énorme caroubier au tronc monstrueux pousser dans l'air chaud ses branches entortillées comme des nœuds de serpents boas, et ses touffes de feuilles métalliques dont les noires découpures font briller si vivement l'indigo du ciel. L'ombre s'allonge azurée sur la terre fauve, les maisons élèvent leurs moucharabys et leurs cabinets treillagés de bois de cèdre et de cyprès avec une réalité surprenante (…) La lumière pétille, le soleil darde ses flèches de feu et le lourd silence des heures brûlantes pèse sur l'atmosphère. »[224]

Le souvenir du tableau de Marilhat est, sans aucun doute, présent dans la fiction gautiéresque. Grâce au jeu d'analogie, *La Mille et Deuxième Nuit* traduit le désir du romancier de rivaliser avec le peintre. Le développement descriptif consacré à la mise en place du cadre spatial passe de la comparaison à l'identification et assure, de ce fait même, l'intrication entre deux modes d'expression différents : l'écriture et la peinture. En effet, l'outil comparatif « comme » employé au début de la description,-« comme un de ces plans en relief… »-, s'efface et l'espace décrit est assimilé désormais à un « tableau qu'on aurait pu croire peint ».

---

[224]- Ibid., p. 890.
[224] - Th. Gautier, *Voyage en Egypte*, La Boîte à Documents, op cit. ; p. 104.

Dans *Les Sensations Orientales et le Merveilleux dans l'œuvre de Théophile Gautier*, le souci de picturalisation, explique l'auteur, est l'expression d'une émotion esthétique intense. La sensibilité de l'artiste perçoit l'harmonie de l'ensemble ; la présence des éléments horizontaux et verticaux, le mariage euphorique des formes et l'évocation des trois règnes, notamment des « harmonies aquatiques, végétales et lumineuses »[225] donnent lieu à un ensemble « fortement picturalisé ».[226]

Mais l'enchantement que fait naître l'espace oriental n'émane pas uniquement de cette vue panoramique de la ville. Il se révèle aussi au moment où Mahmoud-Ben-Ahmed, guidé par l'esclave noir d'Ayesha, parcourt les ruelles labyrinthiques du Caire et découvre la face cachée de cette ville natale qu'il croyait bien connaître. A l'image de la femme orientale qui se dissimule derrière son voile et cultive un charme pudique et secret, la ville de la *Mille et Deuxième Nuit* entretient le mystère et ne livre ses richesses qu'à moitié.

A mesure que la trame narrative progresse, la ville réelle se dissipe et le Caire s'apparente tantôt à une architecture piranésienne avec des escaliers sans fin, des corridors interminables, une porte dérobée et des passages sombres et étroits ; tantôt à une nécropole égyptienne avec ses trésors enfouis et ses hiéroglyphes indéchiffrables. Afin de dévoiler ce mystère, le personnage se lance dans un véritable parcours initiatique :

> « (…) le muet s'engagea, suivi de Mahmoud-Ben-Ahmed. Ils descendirent d'abord plus de cent marches, et suivirent ensuite un corridor obscur d'une longueur interminable. Mahmoud-Ben-Ahmed, en tâtant les murs, reconnut qu'ils étaient de roche vive, sculptés d'hiéroglyphes en creux et comprit qu'ils étaient dans les couloirs souterrains d'une ancienne nécropole égyptienne, dont on avait profité pour établir cette issue secrète. Au bout du corridor dans un grand éloignement, scintillaient quelques lueurs de jour bleuâtre. »[227]

Au terme de ce parcours, le personnage réussit à ôter le voile de la ville-femme et s'éblouit devant tant de richesses et de magnificences :

---

[225] - *Les Sensations Orientales et le Merveilleux…*, op. cit., p. 483.

[226] - Ibid. Etudiant les éléments qui font la magie des lieux, Slaheddine Chaouachi donne les précisions suivantes : « les trois règnes sont sollicités et ils sont évoqués à travers les éléments qui forment une harmonie d'ensemble et que seul un regard d'artiste peut deviner. D'abord, les éléments horizontaux sont soulignés : pots, tapis, eau du Nil. Ensuite, les éléments verticaux : les groupes de palmiers, les touffes de caroubiers. Enfin, les formes arrondies, à la fois de surface et de verticalité : les coupoles des mosquées. Les quelques formes qui risquent de perturber l'harmonie d'ensemble sont pour ainsi dire adoucies soit par la distance soit par la pénombre ».

[227]- Th. Gautier, *La Mille et Deuxième Nuit*, op. cit., p. 897.

> « Mahmoud-Ben-Ahmed se trouva dans une salle dallée de marbre blanc, avec un bassin et un jet d'eau au milieu, des colonnes d'albâtre, des murs revêtus de mosaïques de verre, de sentences du Coran entremêlées de fleurs et d'ornements, et couverte par une voûte sculptée, fouillée, travaillée comme l'intérieur d'une ruche ou d'une grotte de stalactites ; d'énormes pivoines écarlates posées dans d'énormes vases mauresques de porcelaine blanche et bleue complétaient la décoration. Sur une estrade garnie de coussin, espèce d'alcôve pratiquée dans l'épaisseur du mur, était assise la princesse Ayesha, sans voile, radieuse (…) »[228]

L'éblouissement est double : il est né du sentiment amoureux et de la passion qu'éprouve Mahmoud-Ben-Ahmed pour la belle Ayesha dont il admire la beauté, une fois le voile retiré ; il est également né de la magie des lieux. Pour décrire cette retraite édénique, l'imaginaire gautiéresque donne libre cours à sa fantaisie et s'affranchit de toutes les contraintes. Donnant demeure à son rêve, il accorde peu d'intérêt à l'exactitude archéologique au point qu'il confond les époques, mélange les styles et mêle architecture pharaonique et ornementation faite de versets coraniques.

Partant d'un cadre parisien, *La Mille et Deuxième Nuit* nous entraîne, donc, vers un Orient qui n'a cessé de fasciner Gautier et nous permet de saisir l'architecture d'un ailleurs où le rêve, le merveilleux et l'imaginaire s'entremêlent, recréant ainsi l'univers magique des *Mille et Une Nuits.* Reste à préciser que cette reconstitution ne serait pas possible sans la mise en œuvre d'une machinerie narrative dont la richesse et l'ingéniosité témoignent du talent d'un Gautier conteur.

Héritant l'engouement du XVIIIe siècle pour le conte oriental, Gautier a trouvé dans les récits des *Mille et Une Nuits* une « base de données » extrêmement riche et un fonds d'une grande diversité tant au niveau des thèmes abordés qu'au niveau des techniques de narration adoptées. Or si Gautier reste fidèle à l'architecture globale des *Mille et Une Nuits* en optant pour le jeu d'enchâssement et en proposant des histoires insérées en tiroirs, il a choisi de doter la configuration de ses récits d'une signification qui lui est propre et de donner une toute autre dimension au texte-source.

La machine narrative démarre avec un récit à la première personne. Ce récit cadre engage un narrateur personnage qui ferme la porte d'accès au monde extérieur et à la culture occidentale et ouvre celle du monde intérieur et de la rêverie. Le premier récit enchâssé raconte l'histoire d'Adolfo-Francesco Pergialla, personnage qui incarne le serviteur burlesque dont le périple polyglotte n'est pas sans rappeler le domestique de Gautier lui-même.

---

[228] - Ibid., p .897.

Le second récit est marqué par l'irruption de la sultane Shéhérazade et de sa sœur Dinarzade dans la vie du narrateur personnage. « La belle Turque par l'organe du nègre »[229] lui confie son drame. En mal d'inspiration, Shéhérazade cherche à gagner du temps et à repousser la menace qui pèse sur elle :

> « A force de conter, je suis arrivée au bout de mon rouleau ; j'ai dit tout ce que je savais. J'ai épuisé le monde de la féerie ; les goules, les djinns, les magiciens et les magiciennes m'ont été d'un grand secours, mais tout s'use, même l'impossible. »[230]

Le troisième récit donne de nouveau la parole au narrateur personnage. Pour venir en aide à Shéhérazade, celui-ci raconte l'histoire de Mahmoud-Ben-Ahmed, poète porté par la fantaisie, ayant « formé le projet d'être l'amant d'une péri ou tout au moins d'une princesse du sang royal. »[231] Le quatrième et dernier récit enchâssé est celui que la jeune Leila relate à Mahmoud-Ben-Ahmed. C'est son histoire dans le sérail du riche Abu-Becker et celle de la sultane Nourmahal.

Somme toute, la confection de *La Mille et Deuxième Nuit* se caractérise par une parfaite exécution : l'enchaînement des récits rompus puis relancés révèle une architecture narrative subtilement construite. Plus encore, un jeu de résonance retentit entre ces contes en tiroirs tissant le lien entre les personnages et les événements et déroulant la pelote qui rattache le texte à son auteur.

Le sort de Shéhérazade est un peu à l'image de celui du narrateur : tous les deux vivent de l'art de raconter et tous les deux risquent de voir leur vie basculer et de se voir condamnés au cas où les mots leur résisteraient et que leur muse les quitterait. Le narrateur souligne bien la ressemblance entre les deux destinées en faisant le rapprochement entre l'attitude du public et celle de Schahriar :

> « Votre sultan Schahriar, ma pauvre Shéhérazade, ressemble terriblement à notre public ; si nous cessons un jour de l'amuser, il ne nous coupe pas la tête, il nous oublie, ce qui n'est guère moins féroce. »[232]

Il ajoute :

> « J'ai encore de quoi dîner trois jours ; allez trouver Karr, si vous pouvez parvenir à lui à travers les essaims de guêpes qui bruissent et battent de l'aile autour de sa porte et contre ses vitres ; il a le cœur plein de délicieux romans d'amour , (…) attendez Jules Janin au détour de quelque colonne de feuilleton, et, tout en marchant, il improvisera une histoire comme jamais le sultan Schahriar n'en a entendu. »[233]

---

[229] - Ibid., p. 884.
[230] - Ibid., p. 885.
[231] - Ibid., p. 886.
[232] - Ibid., p. 885.
[233] - Ibid., p. 885.

La référence à Karr, puis à Janin donne au récit une dimension autobiographique et autorise la confusion de la voix actorielle et de la voix auctorielle.

Ce jeu d'échos est aussi perceptible à travers la figure de Mahmoud-Ben-Ahmed. Ce personnage est un double du personnage narrateur, à son tour, double de Gautier lui-même. A l'instar du narrateur, Mahmoud-Ben-Ahmed est un être peu enclin à la vie en société, il cherche à fuir le monde extérieur et à se tourner vers l'intériorité :

> « En rentrant dans sa chambre, il mit ses babouches dans le niche de marbre sculpté, creusée à côté de la porte pour cet usage ; il ôta le caftan d'étoffe précieuse qu'il avait endossé dans l'idée de rehausser sa bonne mine et de paraître avec tous ses avantages aux yeux d'Ayescha, et s'étendit sur son divan (…)
> Comme il avait fermé les yeux du corps pour mieux voir le rêve de son âme, il sentit un vent léger lui rafraîchir le front ». [234]

Mahmoud-Ben-Ahmed adopte, donc, les mêmes dispositions que celles du narrateur ; il se débarrasse de tout lien qui pourrait freiner son immersion dans le monde du rêve et de l'imagination. Mahmoud est aussi un poète érudit et cultivé, un oisif qui hérite de Gautier le goût de la tranquillité et le plaisir « à fumer le tombeki dans son narguilhé ».[235] Comme Gautier, Mahmoud-Ben-Ahmed entretient le rêve de retrouver l'amour idéal ; mais pour l'un comme pour l'autre, cet amour frôle l'impossible.

Sur le plan biographique, nous savons tous que Gautier a longtemps éprouvé une passion tendre et discrète pour Carlotta Grisi, la belle danseuse d'opéra qui jouera le rôle de la péri dans un ballet éponyme, mais cette passion est souvent vécue dans le manque et la privation. Quant au personnage de Mahmoud-Ben-Ahmed, il s'est construit au fond de lui une image de l'idéal féminin en faisant le vœu d'aimer une péri. « Comme tous les poètes trop occupés de leurs propres créations »[236] il est prisonnier de son rêve si bien qu'il perd le sens du réel et semble frappé de cécité. La princesse Ayescha le lui rappelle :

---

[234] - Ibid., p. 895.
[235] - Ibid., p. 886.
[236] - Ibid., p. 898.

> « Vraiment, Mahmoud-Ben-Ahmed, vous avez un talent de poète des plus rares, et vos vers méritent d'être affichés à la porte des mosquées, écrits en lettres d'or, à côté des plus belles productions de Ferdoussi, de Saâdi et d'Ibnn-Ben-Omaz. C'est dommage qu'absorbé par la perfection de vos rimes allitérées, vous ne m'avez pas regardée tout à l'heure, vous auriez vu…ce que vous reverrez peut-être jamais plus. Votre vœu le plus cher s'est accompli sans que vous vous en soyez aperçu. Adieu, Mahmoud-Ben-Ahmed, qui ne vouliez aimer qu'une péri. » [237]

Qu'elle soit présente sous le nom de Ayescha ou de Leila, la figure de la péri se charge d'une fonction symbolique et « incarne, comme le précisera S. Chaouachi, l'inspiration poétique »[238] puisqu'à chaque fois qu'elle apparaît, il est question de poésie et de création.

La Mille et Deuxième Nuit n'est plus à lire uniquement comme une variation autour des contes des *Mille et Une Nuits* ni comme une tentative fantaisiste de recréer un Orient féerique, elle met en scène l'expérience de la création tant à travers la perfection de sa construction qu'à travers la beauté du style et la richesse de son énonciation.

En effet, en ce qui concerne l'architecture du conte, elle repose sur une organisation qui se rapproche de celle du ballet et assure, donc, le dialogue entre deux formes d'expression artistique. En étudiant les recoupements entre *La Mille et Deuxième Nuit* et *La Péri,* S. Chaouachi distingue cinq mouvements dans le conte qui correspondraient aux cinq tableaux du ballet :

> « 1- L'apparition fugace de Ayescha dans sa litière et le coup de foudre qui s'en suivit.
>
> 2- La rencontre de Ayescha et de Mahmoud chez Bedredin, le marchand d'étoffes.
>
> 3- L'apparition de Leila poursuivie par les serviteurs de son maître et l'intervention de Mahmoud pour la sauver.
>
> 4- La rencontre de Ayescha et de Mahmoud dans un endroit mystérieux du Caire.
>
> 5- La reconnaissance finale : Ayescha et Leila sont deux figures d'une même femme : la péri. »[239]

---

[237] - Ibid., p. 898.
[238] - Th. Gautier, *Les Sensations orientales…*, op. cit., p. 480.
[239] - Ibid., p. 488.

La structuration du récit obéit, en grande partie, à une technique théâtrale qui faciliterait sa transposition en ballet : la trame narrative évolue « au rythme des apparitions et disparitions de Leila et de Ayescha »,[240] et s'achève sur un coup de théâtre. Leila et Ayescha se confondent finalement pour incarner la péri et nous transporter dans l'univers magique de la féerie. La révélation de la véritable identité de ces deux figures féminines s'accompagne des noces de Mahmoud et de Boudroulboudour, la péri.

A cette recherche d'une perfection formelle s'ajoute un véritable travail sur le langage. L'expérience de l'écrivain ne se limite pas à l'élaboration et à l'exécution d'un plan narratif, c'est aussi une expérience scripturale qui permet d'appréhender, à travers le texte, la poétique d'un auteur et le rapport qu'il entretient avec les mots. S'inspirant des études faites par Yves Vadé sur le texte nervalien, nous évoquons l'aventure de Gautier en termes d'« enchantement littéraire» :

> « Le propre de l'écriture de l'enchantement (…) est de compenser par la plénitude et la somptuosité de la phrase les lacunes et les apories du réel, fournissant ainsi au plan de l'expression un équivalent du mythe.» [241]

Dans La Mille et Deuxième Nuit, l'écriture de Gautier dépasse la pauvreté et le prosaïsme de la réalité extérieure par la richesse de l'espace intérieur, qui se résorbe en fait, en espace de la fiction. Cela est perceptible dans certains développements descriptifs. Nous en retiendrons un exemple.

La description brosse le portrait physique et vestimentaire de Schéhérazade. Les adjectifs et les compléments de nom abondent et saturent le texte :

> « Elle était richement habillée à la mode turque, une veste de velours vert, surchargée d'ornements, serrait sa taille d'abeille ; sa chemisette de gaze rayée, retenue au col par deux boutons de diamant, était échancrée de manière à laisser voir une poitrine blanche et bien formée ; un mouchoir de satin blanc, étoilé et constellé de paillettes, lui servait de ceinture. Des pantalons larges et bouffants lui descendaient jusqu'aux genoux ; des jambières à l'albanaise en velours brodé garnissaient ses jambes fines et délicates aux jolis pieds enfermés dans de petites pantoufles de maroquin gaufré, piqué, colorié et cousu de fils d'or ; un caftan orange, broché de fleurs d'argent, un fez écarlate enjolivé d'une longue houppe de soie, complétaient cette parure assez bizarre pour rendre des visites à Paris en cette malheureuse année 1842. »[242]

---

[240] - Ibid., p. 488.
[241] - Yves Vadé, *L'enchantement littéraire. Ecriture et magie, de Chateaubriand à Rimbaud*, Editions Gallimard, 1990, p. 159
[242] - Th. Gautier, *La Mille et Deuxième Nuit*, op. cit., p. 883.

Le costume oriental, richement bariolé, est désigné par un emploi intense des adjectifs de couleur : vert, blanc, écarlate, orange,…De même, les compléments de détermination spécifiant la matière (veste *de velours*, boutons *de diamant*, mouchoir *de satin*, fleurs *d'argent*, fils *d'or*,…) disent l'originalité et la richesse de ce costume. La juxtaposition des expansions du nom, l'utilisation des énumérations assurent la respiration de la phrase et lui donnent de l'ampleur. Le recours à ces procédés ne s'explique pas par une quelconque utilité narrative mais révèle le plaisir qu'éprouve Gautier à se laisser emporter par la magie des mots.

En outre, le choix des structures syntaxiques crée une cadence, une rythmique qui est confortée par le jeu de sonorité. Le retour de certains sons, notamment les assonances en [é] et les allitérations en [m] et en [p] confère au texte une harmonie musicale qui est le propre même de l'écriture poétique. Ainsi, le récit se charge de poésie et la phrase se transforme en broderie textuelle, en arabesque dont les formes se soumettent à la seule fantaisie de l'écrivain-créateur.

Sur le plan énonciatif, l'organisation est plus complexe. L'instance énonciative première, révélée à travers le pronom personnel « je », est relayée par le « je » de Schéhérazade. L'intervention de cette voix venue d'ailleurs rompt le silence et la solitude dans lesquels était plongé le narrateur. Le personnage des *Mille et Une Nuits* se met à exister et raconte son histoire par l'entremise d'une autre voix, celle du serviteur. Son récit achevé, Sheherazade se tait et on assiste de nouveau à un changement de l'instance énonciative : le « je » du narrateur personnage reprend son statut d'autorité énonciative mais le recours à la troisième personne le situe désormais à l'extérieur de l'histoire.

Le choix d'une telle stratégie se charge d'une double fonction. D'emblée, le narrateur ne semble pas s'impliquer directement dans le récit : certes, il se fait conteur de *La Mille et Deuxième Nuit* et construit le monde fictif dans lequel évolue Mahmoud-Ben-Ahmed, mais, ce faisant, il se garde bien de tout processus d'identification et maintient une distance entre le « je » et le « il ». Ce qui nous amène à la deuxième fonction qui procède de la distanciation ironique.

En effet, le texte se caractérise par un ton enjoué et hésite entre le comique et l'ironie : le choix des mots et du registre de langue, le comique de situation, notamment dans le renversement des rôles puisque c'est le « narrateur qui se sent l'otage de son domestique »,[243] tout cela relève d'une écriture de la dérision et empêche de prendre le texte au sérieux. « (L)e décrochage humoristique, écrit Chaouachi, sauve le texte de la pente tragique »[244] et crée l'amusement du lecteur.

Néanmoins, à la fin du récit, le ton amusé s'éclipse. Le *happy end* annoncé par le mariage de Mahmoud et de la péri est mis à l'échec par le doute qui pèse sur le sort de Schéhérazade. La disparition de cette instance énonciative met terme au conte et instaure le silence. En témoignent le « mouchoir brodé d'or et tout constellé de taches de sang »[245] que tenait Dinarzade et son appel en détresse en répétant désespérément : « Ma sœur, contez-nous une de ces belles histoires que vous savez si bien conter. »[246]

> « Désormais, cette phrase ne déclenche plus rien : la machine s'est arrêtée. La répétition est hallucinatoire puisqu'elle tombe dans le vide. (…) Le conte du narrateur aura été inutile puisqu'il n'a pas sauvé scheherazade de la mort. »[247]

En somme, l'histoire racontée par le narrateur personnage à Schéhérazade n'aurait pas répondu à l'attente intransigeante de Schahriar. Insatisfait, le sultan, exigeant, aurait étouffé la voix de la conteuse et signé indirectement l'échec de l'instance énonciative première. Au-delà de son aspect anecdotique, *La Mille et Deuxième Nuit* se rattache finalement à deux expériences fondamentales : l'expérience de la création grâce à laquelle l'écrivain-conteur vit pleinement l'expérience des mots et se laisse emporter par la rêverie poétique ; et celle de la réception au cours de laquelle il se heurte aux exigences du lecteur et il se trouve confronté à ses propres limites.

---

[243] - Slaheddine Chaouachi, *Les Sensations orientales…*, op. cit., p. 474.
[244] - Ibid., p.474.
[245] - Th. Gautier, *La Mille et Deuxième Nuit,* op.cit., p. 902.
[246] - Ibid., p. 902.
[247] - Slaheddine Chaouachi, *Les Sensations orientales et le merveilleux…*, op. cit., p. 477.

Ainsi, puisant dans l'Orient des *Mille et Une Nuits* la matière première de son récit, Gautier se fait, de nouveau, ciseleur. Il façonne son texte au gré de sa fantaisie, bousculant l'unité d'un espace-temps, préférant la sinuosité des récits enchâssés à la monotonie d'une narration linéaire. Par ce faire, Gautier-architecte choisit le détour aux dépens de la ligne droite, mime par son écriture la forme de l'arabesque et fait de son microcosme une architecture aux dédales inextricables.

Conclusion

Explorant les sentiers de l'Imaginaire, interrogeant les mécanismes de la Création, Jean Burgos perçoit l'espace du texte comme l'espace exemplaire de l'Imaginaire. Il écrit en ce sens :

> « Il (le texte) est bien, en tout état de cause, un espace de l'Imaginaire privilégié, du fait qu'il se présente comme microcosme, ayant ses lois et ses mesures, ses principes à lui tenant au choix des matériaux comme à leurs modalités d'organisation ; un microcosme cependant non pas replié sur lui-même, à l'intérieur de ses frontières, mais prenant signification dans les jeux de ses forces et les métamorphoses de ses matériaux qui toujours le portent plus loin en l'ouvrant à un sens au-delà de lui-même».[248]

De fait, un rapport étroit se tisse entre les processus de création littéraire, les productions de l'imaginaire et la construction d'un microcosme. S'inscrivant dans cette perspective, l'expérience de l'écriture ne peut être définie séparément du *poïein*, au sens étymologique du terme, autrement dit du faire créateur, quant à l'expérience de la lecture, elle portera une attention particulière aux parcours grâce auxquels une réalité nouvelle émerge et se met en place.

Dans le cas de Gautier, c'est en puisant dans l'Antiquité (gréco-romaine, pharaonique), dans la tradition biblique ou encore dans l'Orient mythique qu'il trouve les matériaux nécessaires à l'exécution de son projet l'édification. C'est également en se tournant vers l'Art et vers la littérature qu'il pallie aux insuffisances du réel. Relayant à ses personnages la tâche de révéler les différents aspects de son microcosme, il communique à chacun une part de son savoir d'architecte.

---

[248] - Jean Burgos, *Imaginaire et Création. Le poète et le peintre au jeu des possibles.* Les Lettres du Temps, Jean-Pierre Huguet Editeur, 1998, p. 46.

A Octavien, il insuffle sa passion pour Rubens et son désir de faire de la ville entière un Musée ; à Candaule, il attribue la lourde responsabilité de concilier éthique et esthétique et de reconstituer la grandeur du palais gréco-asiatique ; à Mahmoud, il confie le rôle de créer la féerie et de ressusciter l'univers magique des *Mille et Une Nuits*; à Fortunio, il incombe d'édifier le palais doré et d'ériger *l'Eldorado* au cœur même de Paris. Chaque personnage dévoile, finalement, une part du moi gautiéresque si bien que l'espace de la fiction se résorbe en espace de l'intériorité ; c'est un lieu où se déploie l'imaginaire d'un écrivain en quête d'un ailleurs et où le quotidien morose s'estompe pour céder la place à une réalité autre.

Sur le pas d'Epicure, Théophile Gautier cultive le principe du plaisir qu'il cherche à conquérir de différentes manières. Hésitant entre clôture et ouverture, combinant subtilement passé et présent, mêlant indifféremment histoire et imagination, accordant astucieusement les féeries de l'Orient et les mythes de l'Occident, Gautier réussit à se détacher du monde extérieur et aménager, au fil des mots, une nouvelle réalité. A travers l'expérience de la création, il retrouve le *« Any where out of the world »* dont rêve Baudelaire et recouvre, finalement, le paradis des formes, des couleurs et des essences.

Force est de constater que c'est par le biais du langage qu'il saisit l'architecture de cet Ailleurs. Nous pouvons répéter après Chaouachi que le monde de Gautier est, avant tout, un monde de mots c'est pourquoi l'entreprise d'aménagement d'un monde à part se résorbe en projet de construction textuelle. Ce qui nous amène, dans le dernier chapitre de ce travail, à poser les questions suivantes : quels sont les avatars de la création chez Gautier et de quelle manière l'édifice textuel s'érige-t-il en édifice architectural? Quelle place l'intertextualité occupe-t-elle dans l'œuvre de Gautier et de quelle manière le dialogue entre cette œuvre et les autres œuvres contribue-t-il à la construction du monument gautiéresque?

Chapitre 3

De l’édifice architectural à l’édifice textuel

Introduction

« Pour garder mon dessin avec ses lignes pures
J'émousse mon ciseau contre des pierres dures,
Elevant à grand'peine une assise par jour !

Pendant combien de mois suis-je resté sous terre,
Creusant comme un mineur ma fouille solitaire ;
Et cherchant le roc vif pour mes fondations ! »[249]

Ce n'est pas à tort que des surnoms tels que « poète architecte » ou « ciseleur d'*Emaux et Camées* » soient attribués à Théophile Gautier. Prônant une esthétique fondée sur la recherche du beau et de la perfection formelle, Gautier reconnaît que son œuvre n'est pas le fruit d'une inspiration ni d'un quelconque don. L'expérience de la création est avant tout une épreuve exigeant effort, patience et persévérance. Et partant, l'écrivain se présente comme un être hésitant, plongé dans les affres de la création. Dans « *Le Sommet de la Tour* », Gautier évoque l'aventure de l'écriture en ces termes :

« L'on chemine d'abord dans une nuit profonde,
Sans trèfle de soleil et de lumière blonde,
Tâtant le mur des mains, de peur de trébucher. »[250]

Le règne de l'obscurité, la négation de la lumière renvoient à l'image de l'artiste rongé par l'incertitude. Quant aux verbes d'action (cheminer, tâter, trébucher), ils autorisent le rapprochement entre le dire et le faire et font de l'expérience scripturale un parcours initiatique semé d'épreuves et d'embûches. Artisan confronté à la résistance de la matière, le poète doute et s'interroge quant au pouvoir des mots :

« Beaux rêves, obsesseurs de mon âme inquiète,
Doux fantômes bercés dans les bras du désir,
Formes que la parole en vain cherche à saisir ?
Pourquoi ? lassé trop tôt dans une heure de doute,
Peinture bien-aimée, ai-je quitté ta route ?
Que peuvent tous nos vers pour rendre la beauté,
Que peuvent de vains mots sans dessin arrêté,
Et l'épithète creuse et la rime incolore ? »[251]

---

[249]- Th. Gautier, *Le sommet de la Tour* in *Poésies complètes*, op. cit., p. 214.
[250] - Ibid., p. 209.
[251] - Ibid., p. 97.

Pourtant, la lassitude est de courte durée et l'artiste passionné n'hésite pas à dompter la parole rebelle et à soumettre le langage à ses goûts esthétiques et à ses exigences poétiques. Il se fait à la fois concepteur et constructeur et assure, par conséquent, l'union de l'« *arché* » au sens de principe, d'idée première et du « *tektonicos* » se rattachant à fabrication, « action de bâtir ».[252] Dès lors, deux projets de construction sont menés de front, tissant le lien entre production textuelle et production architecturale et mettant en place une équation dont les termes sont « écrire = construire ».

Dans ce dernier chapitre, nous tenterons de résoudre enfin les termes de cette équation et de dévoiler les secrets du faire gautiéresque. Nous nous introduirons dans l'atelier du poète-artisan dans le but de dégager les mécanismes qui régissent l'expérience de l'écriture et de découvrir les matériaux mis en œuvre dans l'édification textuelle.

Prenant appui sur le principe analogique, nous établirons, en premier temps, le rapprochement entre l'architecture-palimpseste et l'écriture-palimpseste. L'intertextualité comme fondement de l'édifice textuel constituera le second axe que nous aborderons en partant de la dualité déconstruction/reconstruction. L'intérêt porté aux mécanismes de création nous permettra enfin de percevoir le poème comme construction architecturale, et ce en nous appuyant particulièrement sur l'étude de l'architecture du sonnet chez Gautier.

1- « Architexture et architecture »[253]

« Comme en un palimpseste, à travers d'autres signes
D'un ancien manuscrit ressuscitent les lignes
Le roman de l'enfance à travers le présent
Reparaît tout entier, - calme, pur, innocent.»[254]

---

[252] - Dans son ouvrage « *Le philosophe et l'architecte* », Daniel Payot part de l'étymologie du mot « *archi-tecture* » pour donner une définition de l'architecture considérée comme « une composition », un tout cohérent et comme « une relation », un ordonnancement harmonieux.

[253] - Dans *La Production de l'espace,* Henri Lefebvre se sert du couple architexture/architecture pour mettre en exergue la logique commune sous-tendant le texte et le lieu, *La Production de l'espace,* Anthropos, Paris, 1986, p. 102.

[254]- Th. Gautier, *Le retour, (1831) Premières Poésies* in *Poésies Complètes*. Http:// www.theophilegautier.fr/poesies-recueils/ 20juillet 2010.

Sensible à l'hétérogénéité qui se cache derrière une homogénéité apparente et à la diversité que dissimule remarquablement l'unité d'un texte, Gautier recourt à l'image du palimpseste afin de montrer la complexité de toute construction textuelle et de mettre en exergue la continuité entre le passé et le présent. C'est pourquoi, nous avons choisi cette image du palimpseste pour examiner de plus près les relations entre architexture et architecture.

Du latin *palimpsestus* et du grec *palimpsêstos* qui signifie « gratter de nouveau », le palimpseste implique nécessairement une disposition en couches empilées. Lieu d'une stratification complexe mais concordante, il représente une superposition de signes combinant le passé et le présent et laissant transparaître ce qui est nouveau sous l'habit ancien. Le palimpseste, nous rappelle Gérard Genette, est

> « un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau »[255]

La définition proposée implique un assemblage d'éléments hétérogènes et un travail de sédimentation continue. Cet aspect à la fois cohérent et composite explique l'intérêt accordé à la métaphore du palimpseste.

Pour les Romantiques, sous l'unité apparente du palimpseste se cache une hétérogénéité fondatrice et fondamentale. Dans *Mémoires d'outre-tombe,* l'image du palimpseste surgit à travers une stratégie mnémonique : en ressuscitant le souvenir, le texte inscrit le passé dans le moment présent et ravive un héritage littéraire. Dans *Introduction à l'intertextualité,* N. Piégay-Gros résume ainsi l'expérience de Chateaubriand :

> « (…) le texte charrie les alluvions comme le fleuve, emblème non seulement de la civilisation, mais aussi d'une continuité que le cours du temps laisse impassible. Retrouver la source exacte (du fleuve), c'est aussi remonter à celle de la tradition littéraire qui a pu la dire. »[256]

Charles Baudelaire, quant à lui, parle du « palimpseste de la mémoire ». Pour lui, c'est la richesse de la pensée humaine qui autorise le rapprochement entre les échos de la mémoire et les couches stratifiées du palimpseste. Il écrit en ce sens:

---

[255] - Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré,* Editions du Seuil, Paris, 1982, p. 16.
[256] - Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité,* Dunod, Paris, 1996, p. 129.

> « Qu'est ce que le cerveau humain sinon un palimpseste immense et naturel ? Mon cerveau est un palimpseste et le vôtre aussi lecteur. Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombées successivement sur votre cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais aucune en réalité n'a péri.»[257]

Du côté de la critique, c'est grâce aux travaux de Genette que se dessinent les lignes d'une écriture palimpseste. Considérant « l'œuvre au pluriel », Genette étudie la transcendance textuelle et perçoit le texte littéraire comme un réseau de significations. Dans une perspective interdisciplinaire rattachant littérature, arts mimétiques et géographie, Bertrand Westphal interroge l'importance du texte dans la construction d'un lieu et met en place une approche géocritique qui perçoit la production textuelle dans son hétérogénéité. S'intéressant à la littérature de voyage, il écrit :

> « Le texte ne précède plus les terres et les mers vierges : le texte précède du texte, qui à son tour précède du texte dans un enchaînement sans fin où les couches de papier se superposent avec la belle régularité des strates géologiques et des strates archéologiques. »[258]

L'image du palimpseste, sans être explicitement nommée, se laisse facilement deviner. Westphal perçoit le texte à la fois dans sa spatialité et dans sa sédimentation ; il le définit comme une superposition de couches antérieures, subtilement arrangées.

La métaphore du palimpseste, si pertinente pour le texte littéraire, a été également empruntée pour appréhender aussi bien l'espace géographique que l'espace architectural et urbain. Dans son ouvrage *Littérature et voyage,* Valérie Berty considère l'Orient dans sa multiplicité comparable à celle du « feuilleté ». « L'Orient, précise-t-elle, est un espace surchargé, une sorte de palimpseste rempli de signes à déchiffrer pour parvenir à une meilleure connaissance de soi. »[259] L'urbaniste soumet la ville à la métaphore de la stratification.

---

[257] - Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels,* texte inspiré des *Confessions d'un Anglais mangeur d'opium* de Thomas de Quincey, *Litteratura,* La palimpseste. htm

[258] - Bertrand Westphal, *La Géocritique.* Op. cit., p. 251.

[259] - Valérie Berty, *Littérature et voyage. Un essai de typologie narrative des récits de voyage français au XIXe siècle,* l'Harmattan, Paris, 2001, p. 65.

Lieu d'une dynamique perpétuelle et de changements incessants, la ville se caractérise, certes, par son unité de composition ; néanmoins, elle ne peut être perçue sans enchaînement temporel et sans ancrage dans le passé puisque la configuration des espaces modernes porte *in absentia* les traces de la vieille cité. « Le présent de l'espace, écrit Westphal, compose avec un passé qui affleure dans une logique stratigrahique.»[260]

Jean Roudaut associe, à son tour, espace urbain et espace textuel: il considère la ville « comme un texte où, sous un sens clair, reposerait mille paroles enfouies et murmurantes. »[261] Il en est de même pour l'objet architectural. Une architecture en cache une autre si bien que tout monument devient le lieu d'une stratification riche en déclinaisons. Une construction est, en effet, un arrangement d'éléments hétéroclites, une combinatoire de signes qui en font un tout recomposé mais homogène et bien structuré.

En littérature, en géographie, en urbanisme ou en architecture, l'image du palimpseste fascine. Elle donne lieu à un jeu d'associations riches et complexes et implique, de la part du lecteur, une approche herméneutique fondée sur l'effort de déchiffrage et d'interprétation. Forer les strates d'une construction en quête de ce qu'on pourrait appeler une « lisibilité architecturale », c'est ce que Gautier s'est plu à faire en cédant à l'emprise des signes et en transposant en mots (autrement dit en signes linguistiques) les motifs et les éléments d'une architecture. Relation de voyage, articles de presse, poèmes en apportent la preuve.

En fait, Théophile Gautier est d'abord sensible à l'image de la ville-palimpseste. Dans *Paris et les Parisiens au XIXe siècle,* Gautier enregistre l'expansion tant verticale qu'horizontale de Paris et développe l'idée de dynamique et de mobilité qui caractérise l'espace urbain. Pour insister sur le changement dans la physionomie de la capitale et sa soumission aux soubresauts de l'histoire, il la compare à une formation géologique disposée en sédiments :

> Que de Paris différents dans Paris ! Sans compter ceux qui se sont superposés siècle par siècle, comme des couches géologiques à partir de la Lutèce de Jules César jusqu'au Paris de Napoléon III. »[262]

---

[260] - Bertrand Westphal, *La Géocritique*….op. cit., p. 223.
[261] - Jean Roudaut, *Les villes imaginaires dans la littérature française,* op. cit., p. 10.
[262] - Th. Gautier, *Paris et les Parisiens au XIXe siècle, « Introduction »,* op.cit., p. 2.

Gautier ne se contente pas d'établir la comparaison entre espace parisien et terrain géologique. Dans « *Mosaïque de ruines* », il évoque de nouveau cette disposition en strates ; et considérant le présent à la lumière du passé, il assimile Paris à un site archéologique riche en enseignements historiques :

> « Un morceau du passé tombe avec chacune de ses pierres où se lisait, écrite sous la rouille du Temps, l'histoire de nos aïeux (…). De chères mémoires se perdent au milieu de ce remue-ménage universel. Tout homme qui a fait un pas foule la cendre de ses pères ; tout édifice qui s'élève a dans ses substitutions les pierres d'un édifice démoli, et le présent, quoi qu'il en ait, marche sur le passé. (…) que de Paris se sont déjà stratifiés l'un sur l'autre depuis Philippe Auguste, seulement, s'enfonçant couche par couche au-dessous de la croûte où nous vivons aujourd'hui. » [263]

Chargée du poids de son passé, la ville devient un espace-temps ; elle gagne en profondeur et en épaisseur ; et c'est à l'écrivain herméneute qu'il revient de saisir les plis du temps et de faire œuvre d'interprétation. L'acte d'interprétation est en même temps un acte de lecture et de « compréhension du texte du monde et du monde comme texte-palimpseste ».[264] La lecture, ainsi faite, prend un tour tantôt géologique tantôt archéologique, et permet de restituer les vestiges des époques enfouies et de considérer l'espace parisien comme un véritable « feuilleté d'Histoire ».

D'autres fois, c'est plutôt l'architecture qui ravive la métaphore du palimpseste. L'unité apparente d'un édifice n'est, en réalité, que le revers d'une diversité dissimulée. Un lieu de culte musulman s'érigeant sur les cendres d'une ancienne église, un musée s'élevant sur les vestiges d'un ancien palais, une maison antique convertie à la modernité, les exemples ne manquent pas.

En effet, en scrutant la pierre de la Sainte Sophie, Gautier voyageur fait appel aussi bien à ses connaissances historiques qu'à ses compétences « sémiotiques ». L'herméneute y trouve les débris du temple païen, les traces du lieu de culte chrétien et les minarets de la mosquée constantinopolitaine.

De même, en observant attentivement le chantier gigantesque de restauration et de construction du Louvre, Gautier souligne le caractère hybride de cette architecture et perçoit le génie de Visconti sous l'empreinte de Lefuel :

---

[263] - Ibid., in « *Mosaïque de ruines* », pp. 39- 40.
[264] - Philippe Hamon, *Littérature et architecture au XIXe siècle*, op. cit., p. 60.

> « A lui (M. Visconti) l'honneur de la conception ; à M. Lefuel, son continuateur, le mérite des améliorations successives amenée par une étude approfondie, l'appropriation plus exacte des parties de l'édifice à leurs futurs emplois, l'invention perpétuelle des détails, le choix judicieux des ornements ; toute une création dans la création même de Visconti. »[265]

Critique d'art averti, Gautier entreprend de retrouver le cachet de chacun et de faire la distinction entre ce qui est ancien et ce qui est plus actuel. En décrivant la façade du pavillon où sera placée la bibliothèque impériale du Louvre, Gautier écrit :

> « L'architecte, sans altérer les lignes principales, s'est abandonné, en les dessinant, à une fantaisie composite. L'ordre toscan, malgré sa sévérité un peu rustique, s'est enrichi de bossages vermiculés et d'ornements analogues ; l'ordre ionique a mêlé à ses harmonieuses volutes, qui ressemblent aux nattes arrondies d'une coiffure de femme, des fils de perles, des joyaux et des nœuds ; des ceintures de pierre sculptée pressent ses cannelures fines, dont chaque pli contient des fleurs, comme la tunique d'une jeune Milésienne au printemps. »[266]

Se plaçant, d'abord, comme historien d'art, Gautier détermine les caractéristiques des ordres architecturaux et remonte jusqu'à Vitruve pour en expliquer l'origine.[267] Se constituant, ensuite, en esthète, il donne à lire l'objet architectural sous le prisme de la subjectivité : il apprécie la superposition des ordres, le mariage heureux du bâti et du naturel, « la fusion de la femme et de la colonne ».[268] D'ailleurs, le recours, à deux reprises, à la comparaison reflète l'implication d'un Gautier qui n'hésite pas à établir l'analogie entre la façade architecturale richement ornée et la sveltesse d'un corps de femme parée.

L'aventure herméneutique continue dans *Tableaux de Siège.* Dans le chapitre réservé à Versailles, Gautier traque les signes du passé dans le but de recouvrer la splendeur d'une époque révolue. Déçu par ce « spectre de cité »[269] qu'est devenu le Versailles du XIXe siècle, il entreprend de retrouver, sous l'apparence du château restauré, et maladroitement retouché, l'état primitif de ce monument « suranné » ; son objectif étant d'en dégager les modifications apportées et de restituer le Versailles ancien, celui de Louis XIV :

---

[265] - Th. Gautier, *Paris et les Parisiens au XIXe siècle*, in « *Le Louvre* », op. cit., p. 65.
[266] - Ibid., p. 68
[267]- « Selon Vitruve, remarque Gautier, les Grecs, s'étant rendus maîtres de Carya, dans le Péloponnèse, tuèrent tous les habitants mâles de la ville, et emmenèrent les femmes, qu'un architecte en les voyant passer dans le triomphe, chargées des trophées et du butin, eut l'idée de substituer aux colonnes pour soutenir une frise. » Ibid., p. 69.
[268] - Ibid., p. 69.
[269] - Dans un poème intitulé « *Versailles. Sonnet* », Gautier s'indigne que ce monument soit dépouillé de son prestige ; il s'écrie : « Versailles, tu n'es plus qu'un spectre de cité », in *Poésies Complètes*, op. cit., p.144.

> « Les édifices d'une longue durée, gardaient ainsi les témoignages des siècles qu'ils avaient traversés avec leur art, leur goût, leurs mœurs, leurs perfectionnements et leurs dégénérescences. (…) il est rare que le plan conçu par un premier architecte d'un palais ou d'une église soit respecté. Ce n'est qu'aux époques de critique, où l'art devient de la curiosité qu'on s'avise de ses raffinements. »[270]

Conscient de l'historicité de tout monument et de l'épaisseur de l'objet architectural en tant qu'espace-temps, Gautier met l'accent sur l'effort qu'exige le passage du visible au lisible et sur les étapes qui précèdent la lecture et donc l'interprétation d'une architecture-palimpseste. Chercher, « consulter », « feuilleter » pour pouvoir rétablir un état premier, être à la fois archéologue et architecte en vue de ressusciter « la silhouette antique du château »,[271] telle est la tâche que s'assigne Gautier. Il faut, explique-t-il, « pour retrouver la place ou la forme des monuments disparus, consulter les vieux plans et feuilleter les anciennes gravures. Mais ce que nous décrivons est précisément le Versailles évanoui. »[272]

Cette entreprise de reconstitution est menée avec rigueur et précision: façade, jardins, bains,.. sont décrits dans le moindre détail donnant ainsi lieu à une monographie nostalgique qui cherche à dissoudre le « corps paralytique » d'un Versailles en déclin grâce à la résurrection de l'âge d'or de la monarchie. Une fois l'état primitif rétabli, Gautier porte un jugement plus positif sur cette architecture.

En effet, si dans le poème intitulé « *Versailles* », Gautier dépeint un tableau sombre de ce monument et recourt à une suite d'attributions négatives telles que caducité, appauvrissement, paralytique, pâle, nudité, délaissée… pour insister sur l'état de décrépitude et de déchéance actuel,[273] le travail de reconstitution s'achève sur une reconnaissance de sa valeur artistique : « Versailles reste toujours sans rival au monde : c'est la formule suprême d'un art complet et l'expression à sa plus haute puissance d'une civilisation arrivée à son entier épanouissement. »[274]Restauré et redoré, Versailles recouvre sa beauté première.

---

[270] - Th. Gautier, *Tableaux de Siège,* « Le Versailles de Louis XIV », op.cit., pp. 264-265.
[271] - Ibid., p. 268.
[272] - Ibid., pp. 279-280.
[273] - Voir « *Versailles, Sonnet* » in *Poésies Complètes,* op.cit., p. 144.
[274] - Th. Gautier, *Tableaux de Siège,* « Le Versailles de Louis XIV », op.cit., p. 286.

A défaut de pioche, l'écrivain-archéologue se fie à l'acuité de son regard et à la pertinence de son érudition pour fouiller, couche par couche, ces monuments longtemps négligés. Il fait appel aussi bien à son savoir historique qu'à sa compétence sémiotique afin de dévoiler les mystères de la pierre gravée, et par la suite, de recomposer, strate par strate, mot par mot, ces œuvres du passé.

Ainsi, passant du pavé à la page et de la pierre au papier, Gautier fait œuvre de construction : il retrace la configuration des cités explorées et esquisse, à sa manière, le plan des architectures contemplées. Mobilisant connaissances littéraires, artistiques, historiques et géographiques, il transforme le texte sur l'architecture en « architexture » pour reprendre la terminologie d'Henri Lefebvre dans *La Production de l'espace.* Ce faisant, Gautier reproduit, à son tour, l'image du palimpseste et tisse son réseau de signes, de symboles et de significations révélant, du même coup, la dextérité de l'écrivain-artisan et la complexité de cette œuvre-construction.

Attentive au processus de « sédimentation de textes » sur lequel repose l'unité de l'œuvre pourtant si diversifiée de Gautier, nous allons engager, notre aventure herméneutique. Paraphrasant Genette, nous gratterons l(es) première(s) inscription(s) du parchemin gautiéresque afin d'y retrouver la trace des autres textes et de deviner sous les replis d'une homogénéité les marques lisibles d'une grande hétérogénéité. Ce qui implique une étude de la place de l'intertextualité dans le processus de construction textuelle et un parcours dans cette « bibliothèque de Babel » érigée par Gautier.

2- De la déconstruction à la reconstruction du texte

Dans *« Pensée de Minuit »*, Gautier écrit :

> «Tant de choses depuis, par cette pauvre tête
> Ont passé ! dans cette âme et ce cœur de poète,
> Comme dans l'aire des aiglons,
> Tant d'œuvres que couva l'aile de ma pensée
> Se débattent, heurtant leur coquille brisée
> Avec leurs ongles déjà longs ! »[275]

De l'aveu de Gautier lui-même, sa pensée s'est formée au fil de ses lectures et son œuvre est fortement imprégnée des textes de ses prédécesseurs.

[275] - Th. Gautier, *« Pensée de Minuit »* in *Poésies Complètes*, op. cit., p. 126.

Pour Marc Eigeldinger, mis à part Huysmans, Théophile Gautier est l'écrivain du XIXe siècle qui s'est livré le plus à la pratique intertextuelle :

> « Il s'agit, chez Gautier, d'une démarche créatrice de l'imagination, fonctionnant à partir des données de l'art et de la mythologie. L'intertextualité lui fournit les images archétypales à l'aide desquelles il projette -avec sérieux ou avec humour- son univers onirique et imaginaire dans le langage. »[276]

Instrument indispensable pour mener de front l'aventure scripturale, l'intertextualité suggère des fraternités électives et fait surgir des liens tantôt patents tantôt cachés. En fait, l'intertexte se manifeste de différentes manières ; il se présente comme un réseau arachnéen qu'il revient au lecteur de démonter. Lire le texte exige de la part du lecteur une attention particulière au travail de déconstruction et de reconstruction. La dynamique de lecture, la perception du lecteur des rapports qu'un texte entretient avec d'autres textes sont la condition *sine qua non* d'abord pour le repérage et l'identification de l'intertexte, puis pour la saisie des mécanismes de production littéraire.

Notre objectif est de nous loger dans l'interstice du texte gautiéresque et de nous mettre à l'écoute de ce « murmure indéfini de l'écrit »,[277] pour reprendre une expression de Michel Foucault afin de ressortir la variété des relations intertextuelles qui sous-tendent le texte de Gautier et de saisir, au-delà du brassage des textes, des genres et des arts, l'unité fondamentale de l'œuvre. Nous analyserons le texte gautiéresque dans sa texture et procéderons à une lecture-reconstruction en nous servant du « fragment » intertextuel.

La forme la plus emblématique d'une intertextualité littéraire est la citation. Rendue explicite par des signes linguistiques tel que les deux points ou typographiques tels que les guillemets, ou encore par des indices sémantiques tels que le titre d'une œuvre ou le nom d'un auteur, la citation met en exergue une relation *in praesentia* entre le texte cité et le texte citant. Pour Paolo Tortonese, la citation contribue à « bâtir » l'édifice textuel :

---

[276] - Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité,* Slatkine, Genève, 1987, p. 17.

[277] - Michel Foucault écrit dans « *La Bibliothèque fantastique* » : « Chaque œuvre littéraire appartient au murmure indéfini de l'écrit. » in *Travail de Flaubert,* éditions du Seuil, 1983, p.107.

> « Ces fragments (de textes), écrit-il, qu'ils soient enchâssés dans l'œuvre comme des pierres précieuses ou utilisés comme de véritables matériaux de construction littéraire, contribuent à la création du sens dans tous les ouvrages de Gautier. »[278]

Un recensement de toutes les citations utilisées par Théophile Gautier serait une tâche quasiment impossible étant donné le caractère colossal de l'œuvre gautiéresque. Nous nous limiterons à quelques exemples représentatifs du mode d'emploi adopté par cet auteur. Pour ce faire, nous portons, en premier temps, notre attention à l'usage de la citation dans « *Les Jeunes-France* ».

Texte de jeunesse, « *Les Jeunes-France* » se démarque déjà d'un certain romantisme et porte en germe ce qui fera les caractéristiques de l'esthétique gautiéresque. Dans ces récits, l'usage de la citation se caractérise par sa fréquence et par la diversité des techniques d'insertion. Reprenant à notre compte le relevé effectué par Tortonese, nous soulignons l'inflation des références littéraires puisque nous dénombrons dans « *Les Jeunes-France* » « cent-dix-sept références à des œuvres ou à des auteurs français, dix-sept à la littérature anglaise, sept à la littérature latine, et quatre seulement à la littérature allemande ».[279] Ces chiffres parlent d'eux-mêmes et disent l'importance de la citation dans le procès d'écriture. Et si nous tenons compte du paramètre spatial dans le repérage des pratiques intertextuelles, nous retenons, tout d'abord, l'épigraphe, définie par Genette comme « une citation placée en exergue de chaque texte ».[280]

Incontournable par son emplacement, l'épigraphe frappe par son occurrence dans *les Jeunes-France.* En effet, quoique la constitution des épigraphes ne soit pas une tendance dominante dans l'œuvre de Gautier (que ce soit dans son œuvre narrative ou dans sa poésie), nous relevons un recours constant à cette composante paratextuelle dans *les Jeunes-France.* Du texte préfacier au *Bol de punch*, Gautier multiplie les épigraphes, convoquant modernes et anciens, et exigeant de la part du lecteur une participation active à la construction du sens.

L'épigraphe inaugurale renvoie au conte oriental de Jacques Rochette de la Morlière (1746) et fait office de prélude :

---

[278] - Paolo Tortonese, « *L'érudition de Théophile Gautier* » in *Théophile Gautier et son temps, BSTG,* n° 15, 1993, Tome 2, p. 360.
[279] - Ibid., p. 361.
[280] - Gérard Genette, *Seuils*, Editions du Seuil, Paris, 1987, p. 164.

Moins un homme qui pense
Qu'un bœuf qui rumine.
Angola

Si l'on se fie à la réflexion de Gérard Genette sur les fonctions de l'épigraphe,[281] on pourra rattacher cette épigraphe à la fonction première déterminée par Genette, à savoir le commentaire du titre. En faisant suivre le titre et le sous titre d'un paratexte, Gautier semble mettre en place un programme de lecture, programme qui sera confirmé par le second usage épigraphique, intervenant dans la *Préface* :

> *« PIERROT : je te dis toujours la même chose, parce que c'est toujours la même chose ; et si ce n'était pas toujours la même chose, je ne te dirais pas toujours la même chose.*
> *Le Festin de Pierre »*

Dans ces épigraphes liminaires, le choix de l'italique et la précision de l'œuvre accusent, d'emblée, le caractère citationnel. Mais, loin d'être un simple ornement, l'épigraphe oriente le travail d'interprétation et prévient le lecteur de la nature du texte à explorer : le renvoi au texte de la Morlière, puis à celui de Molière crée un effet d'annonce et établit déjà un contrat tacite entre le narrateur et le lecteur. Grâce à leur position « en exergue », grâce également au jeu de mots qu'elles contiennent, les deux citations donnent le ton à l'ensemble, soit les six contes des *Jeunes-France* et fournissent une légitimation à l'appellation « *Romans goguenards* ». Le caractère burlesque de ces récits se confirmera dans les autres épigraphes, notamment celle de Rabelais dans *Onuphrius*, ou encore celle de Shakespeare dans *Celle-ci et celle-là.* Dans le récit intitulé *Elias Wildmanstadius*, le jeune Théo emploie deux épigraphes dans lesquelles il prend soin de déterminer non pas l'œuvre mais plutôt l'auteur (Horace- Victor Hugo). La précision est de taille.

D'une part, par ces citations, Gautier révèle des sympathies et met un trait d'union entre des époques très lointaines : Antiquité, Moyen Age et XIXe. Il rapproche des esthétiques différentes voire divergentes et annonce le portrait singulier du « jeune-France Moyen Age », dont le nom est « porté par l'écho des siècles ».[282]

---

[281]- Gérard Genette distingue quatre fonctions des épigraphes : le commentaire sur le titre ; le commentaire sur le texte lui-même, la légitimation du texte par la présence et l'usage de la citation d'un auteur célèbre et enfin le rattachement du texte à une tradition culturelle ou intellectuelle, voir *Seuils*, op. cit.

[282] - Th. Gautier, *Les Jeunes-France*, in *Romans contes et nouvelles*, op. cit., p. 149.

D'autre part, il lance un projet de lecture dont les contours sont encore indécis : la référence à Horace laisse entendre la portée satirique d'une écriture qui veut échapper au flux romantique des années 30 pour marquer son propre territoire.

Quant aux contes « *Sous la table* », « *Daniel Jovard ou la conversion d'un classique* », les épigraphes sont de Gautier lui-même. L'auto-citation assure un dialogue entre des genres différents : elle greffe la poésie sur la fiction et crée un jeu d'échos et de résonance au sein de l'œuvre gautiéresque.[283] En adoptant une telle stratégie, Gautier ne résiste pas à l'envie d'envelopper son texte d'un paratexte, mais ce faisant, il introduit le lecteur dans sa bibliothèque imaginaire et fait de lui à la fois un complice et un actant dans la construction de son édifice textuel.

A côté des épigraphes, Gautier multiplie les citations dans ses romans. « Convoqu(ant) dans un texte le texte d'un autre que l'on signale par des marques discriminantes »,[284] la citation ne pose pas de difficultés quant à son repérage et à son identification. Toutefois, les limites de son découpage, les modalités de son montage tissent des liens particuliers entre le texte cité et le texte citant et exigent que l'on en tienne compte dans le travail d'interprétation.

Dans la *Préface des Jeunes-France*, Gautier intègre un fragment d'un vers de Shakespeare extrait de la tragédie, *Othello :*

> « Vous lui diriez comme le More de Venise à Desdemona :
> *…à bas, prostituée !* » [285]

Cette insertion de la citation force le texte de Shakespeare, le dévie de sa signification initiale et le soumet à la logique de reprise et de variation qui régit toute écriture intertextuelle. En effet, si dans *Othello*, le personnage éponyme, en proie au doute, s'écrie désespérément : « *Down, strumpet* », et, accusant sa femme du péché de l'adultère, l'étouffe, Gautier, lui, se sert des mots de Shakespeare pour parler de l'expérience d'écrivain. Il établit une analogie entre la « catin sans vergogne » qui « se livre à vous sans préliminaire »[286] et le livre sans préface.

---

[283] - Les épigraphes de « *Sous la table* » et de « *Daniel Jovard ou la conversion d'un classique* » paraissent également dans *Les Poésies complètes* de Gautier (Paris Charpentier 1875- 1876, t. II, p.174) voir notes sur le texte des *Jeunes France* de Peter Whyte, pp. 1254- 1263.
[284] - Sophie Rabau, *L'intertextualité*, op. cit., p. 100.
[285] - Th. Gautier, *Les Jeunes-France*, op. cit., p. 14.
[286] - Ibid., p. 14.

Par ce rapprochement, le matériau d'emprunt (autrement dit le texte de Shakespeare) n'est pas reproduit à son état brut ; il se charge d'une autre signification. Considérant la préface comme étant « la pudeur du livre »,[287] Gautier file l'image du livre-femme, jugé en fonction de sa capacité de perdurer le plaisir et de résister au lecteur-séducteur. Ce détournement du texte cité de sa signification première est, dans d'autres cas, revendiqué par l'auteur lui-même :

> « (…) et je pourrais retourner à mon usage le vers de Térence :
> *Homo sum ; nil a me humani alienum puto »*[288]

La citation, introduite dans son nouveau texte, n'a pas pour fonction d'orner le texte, encore moins de montrer simplement l'érudition de Gautier. Le texte cité est le lieu d'une « re-sémantisation » : il se met davantage au service de la tonalité et révèle l'aspect parodique de l'écriture gautiéresque.

Dans *Celle-ci et celle-là*, la pratique citationnelle est la pierre angulaire de toute la construction romanesque. Combinant aventure amoureuse et aventure scripturale, Gautier use de la référence littéraire ; il convoque dramaturges, romanciers et poètes et choisit aussi bien la vignette romantique que l'idéal classique pour retrouver « le patron taillé » par Rodolphe de la forme idéale. Cet aspect composite est évoqué, non sans humour, par Albert :

> « C'est du Cavalier Bernin frotté d'un peu de Dante ; peut-être y a-t-il aussi un filet de concetti shakespearien, mais c'est peu de chose. Or, ceci est un madrigal à la Julia Grisi, ou je me trompe fort. » [289]

En commentant les vers écrits par Rodolphe, Albert souligne le brassage des textes et des arts, mais, en même temps, il donne à lire une mise en abyme de l'expérience scripturale.

Le mode d'insertion de la citation est, d'ailleurs, d'une grande diversité. Dans certains cas, la citation est identifiée grâce à un signe sémantique :

> « Tu as raison, fit Rodolphe en décroisant ses bras, et, comme dit don Juan, il faut pourtant bien que l'on s'amende. »[290]

---

[287] - Ibid., p. 14.
[288] - Ibid., p. 21.
[289] - Ibid., p. 93.
[290] - Ibid., p. 92.

Le renvoi au texte de Molière engage déjà un double enjeu : d'une part, il donne le ton et autorise le rapprochement entre le modèle donjuanesque et le personnage gautiéresque ; d'autre part, par l'inscription du théâtre dans la trame du récit, il annonce la dimension théâtrale, une dimension qui se confirmera, par la suite, tant dans l'échange fréquent des répliques que dans les passages parenthétiques écrits en italique et rappelant les indications scéniques.

Dans d'autres cas, le caractère citationnel se reconnaît aux signes typographiques, notamment l'emploi de l'italique :

> « Un bonnet de coton, le mythe de l'épicier, le symbole du bourgeois ! *Horror ! horror ! horror ! »*[291]

Ou encore :

> « Rodolphe avait enlevé d'emblée les cœurs du mari et de la femme au moyen d'un calembour ! *O altitudo ! »*[292]

Quoique Gautier ne recoure pas à la traduction et qu'il s'en tienne au texte originel, les deux citations sont complètement dévoyées de leur signification première. Le tragique de Shakespeare vire au comique ; quant à l'extrait de l'*Epitre aux Romains* de Paul, il perd toute résonance biblique et se colore de burlesque : l'apostrophe rendant hommage à la grandeur divine devient, sous la plume de Gautier, une célébration de l'idéal libertin.

La même citation change de signification en changeant de contexte et de modalité de montage. Deux exemples étayeront cette idée. Le premier reprend le fragment du vers de Shakespeare déjà cité dans *les Jeunes-France* sauf que cette fois, il est intégré dans le poème *Albertus :*

> « *Horror ! horror ! horror !* comme dirait Shakespeare,
> -Une chose sans nom,- impossible à décrire,
> Un idéal de cauchemar ! »[293]

En citant Shakespeare, le ton léger et comique de *Celle-ci et celle-là* s'estompe pour céder la place au sentiment d'horreur et de répugnance inspirée par la laideur de Véronique.

---

[291] - Ibid., p. 95.
[292] - Ibid., p. 103.
[293] - Th. Gautier, *Albertus*, in *Emaux et Camées*, op. cit., p. 162.

Le second exemple marque toujours la place de prédilection du théâtre shakespearien dans l'œuvre de Gautier et donne à voir pratiquement le même mode opératoire. En effet, dans *Arria Marcella,* aucun signe ne permet de retrouver la trace d'un intertexte puisque le texte de Shakespeare est inséré dans le texte citant sans guillemets, sans italique et sans précision de la source :

> « Pour lui, la roue du temps était sortie de son ornière, et son désir vainqueur choisissait sa place parmi les siècles écoulés ! » [294]

Tandis que, dans le prologue du *Roman de la Momie,* Théophile Gautier utilise la même citation en indiquant son auteur et en employant les guillemets pour délimiter les frontières du texte cité :

> « Il lui sembla, d'après l'expression de Shakespeare, « que la roue du temps était sortie de son ornière » : la notion de la vie moderne s'effaça chez lui. »[295]

Ce passage est également présent, mais en filigrane dans la critique d'art de Gautier. Lors de l'Exposition Universelle de 1867, Gautier voit la momie démaillotée, et c'est alors que le souvenir de *Hamlet* resurgit et qu'il fait, de nouveau, un renvoi à la scène du cimetière. Préférant l'allusion dans ce cas à la citation, Gautier écrit : « Comme Hamlet dialoguant avec le fossoyeur, on arrive à se démontrer philosophiquement… »[296]

D'autres fois, la citation, nommément désignée, se soucie de préciser non seulement l'œuvre dont elle est extraite mais aussi le courant littéraire. Gautier choisit le soulignement de l'intertexte de différentes manières :

> « (Consulter, pour ce goût romantique, *Les Contes d'Espagne et d'Italie :*
> *Beaux cheveux qu'on rassemble*
> *Les matins et qu'ensemble*
> *Nous défaisons le soir ;*
> Dans les chansons à mettre en musique et la scène d'adieu de Don Paëz, et *passim,* plusieurs autres vers non moins passionnés) »[297]

En recourant à l'infinitif, Gautier semble indiquer au lecteur un mode d'emploi et l'inviter, ainsi, à une lecture dynamique et dirigée. De même, l'auteur détermine une affinité esthétique en précisant le « goût romantique ». Le choix de l'italique, enfin, qu'on retrouve et dans l'indication de la source et dans les vers de Musset, marque les limites de l'intertexte et instaure un dialogue entre le texte citant et le texte cité.

---

[294] - Th. Gautier, *Arria Marcella,* op. cit., p. 306.
[295] - Th. Gautier, *Le Roman de la Momie,* op. cit., p. 506.
[296] - Th. Gautier, *Voyage en Egypte, L'Orient, II,* op. cit., p.150.
[297] - Th. Gautier, *Les Jeunes-France, « Celle-ci et celle-là »*, op. cit., p. 115.

A la citation clairement intégrée et délimitée s'ajoute ce que Peter Whyte appelle « le souvenir approximatif ». Délaissant l'italique comme étant signe explicite d'intertextualité, Gautier ne se livre pas pour autant au jeu de cache-cache et de dissimulation. Il prend soin de guider son lecteur dans son exploration du texte et ce en multipliant les clins d'œil complices. L'utilisation des parenthèses en apporte la preuve puisque les passages parenthétiques ne se limitent pas à une précision de la source du texte cité ; ils engagent une confrontation des deux textes. Alors que Gautier écrit :

> « Fais-moi un collier de tes bras, ma bien-aimée ! c'est le plus beau de tous ! »
> (Voir *Hernani* ou *l'Honneur castillan,* drame en cinq actes et en vers.)» [298]

Dans la pièce de Victor Hugo, nous pouvons lire :

> « Mais tu l'as, le plus doux et le plus beau collier,
> Celui que je n'ai pas, qui manque au rang suprême,
> Les deux bras d'une femme aimée et qui vous aime ! »[299]

L'insertion du théâtre dans une œuvre narrative brouille les frontières du genre et crée un jeu de renvois qui fait éclater la linéarité du texte. Mais le texte de Gautier échappe dans ce cas à la citation définie par Antoine Compagnon comme le « degré zéro de l'intertextualité »,[300] et opte pour d'autres formes d'intertextualité.

Aussi n'est-il pas excessif de dire qu'on ne peut lire l'œuvre de Gautier sans être attentif aux références et aux allusions qui trahissent les affinités littéraires et esthétiques de l'auteur et qui font de son œuvre un « patchwork » subtilement assemblé. Être attentif aux épigraphes et aux citations, en saisir les similitudes et la diversité, regarder de plus près les morceaux disparates de ce « patchwork » nous a permis de déterminer les caractéristiques du « faire gautiéresque » en saisissant la technique de tissage grâce à laquelle l'œuvre se présente comme un tout cohérent.

La seconde forme de greffe que privilégie Gautier est la référence. Comme la citation, la référence est « cousue à fil blanc » et ne pose de difficultés ni dans son repérage ni dans son identification. Elle constitue, à son tour, une forme explicite d'intertextualité.

---

[298] - Ibid., pp. 114-115.
[299] - Victor Hugo, *Hernani,* acte IV, sc. 4, éditions Bordas, 1963, p. 124.
[300] - Antoine Compagnon est cité par Nathalie Piégay- Gros, *Introduction à l'intertextualité,* op. cit., p.46.

La référence intertextuelle joue un rôle stratégique dans la consolidation de l'édifice gautiéresque. Quoiqu'elle n'établisse pas forcément de relation *in praesentia* [301]avec le texte auquel elle renvoie, la référence tisse des liens et assure des filiations que ce soit entre le texte de Gautier et celui des autres écrivains ou à l'intérieur de l'œuvre gautiéresque.

Lecteur vorace et exigeant, « glouton » insatiable de littérature et d'art, Gautier se nourrit de textes antérieurs et cultive des sympathies explicites ou illicites. Ces sympathies se traduisent par des références intertextuelles et deviennent, *in fine*, le principe régissant l'écriture de Gautier. Deux types de références contribuent à la confection du texte. Les premières se rapportent à la littérature allemande, les secondes à la littérature anglaise.

Achim d'Arnim, Henri Heine, Schiller, Hoffmann, Goethe, pour ne citer que les plus représentatifs du romantisme allemand témoignent de la « germanophilie de Gautier »[302] et lui fournissent un éventail de textes et de modèles auxquels il imprime sa subjectivité de créateur.

Aussi, Heine participe-t-il au bonheur domestique du poète puisqu'on le retrouve dans le poème « *La bonne soirée* » à côté d'Hippolyte Taine et des frères Goncourt :

> « J'ai là l'*Intermezzo* de Heine,
> Le *Thomas Grain-d'Orge* de Taine,
> Les deux Goncourt ;
> Le temps, jusqu'à l'heure où s'achève
> Sur l'oreiller l'idée en rêve,
> Me sera court. »[303]

La référence à l'*Intermezzo* de Heine figure également dans l'œuvre narrative de Gautier et plus particulièrement dans Avatar. Dans le chapitre premier de ce récit, Octave de Saville, se préparant à confier l'histoire de ses amours à Balthazar Cherbonneau, cite peu ou prou le poète allemand :

---

[301] - Dans *Introduction à l'intertextualité*, N. Piégay-Gros précise que la référence « n'expose pas le texte autre auquel elle renvoie (et que) c'est donc une relation *in absentia* qu'elle établit », op. cit., p.48

[302] - L'expression est de Martine Lavaud, voir « *L'Allemagne dans la poésie de Gautier »* in *Gautier et L'Allemagne*, Wolfgang Drost/ Marie-Hélène Girard (éd) avec le concours de Walburga Hülk et Volker Roloff, Universitätsverlag Siegen, 2005, p. 73.

[303]- Th. Gautier, « *La bonne soirée* » in *Emaux et Camées*, op. cit., p. 147.

> « C'est une aventure très simple, très commune, très usée ; mais comme dit la chanson d'Henri Heine, celui à qui elle arrive, la trouve toujours nouvelle, et il en a le cœur brisé. »[304]

Le second nom qui marque de sa présence le monde poétique de Gautier est Johann Wolfgang von Goethe. Dans la « *Préface* » d'*Emaux et Camées*, la référence à Goethe donne le coup d'envoi à l'aventure créative et jette les assises non seulement de ce poème liminaire mais aussi de l'ensemble du recueil. En effet, Gautier semble mettre en place un projet poétique qui « calque » sur le modèle goethéen. En témoignent le recours à la comparaison en tête du vers 9 : « Comme Goethe sur son divan »[305] et l'allusion à Nisami et à Hafiz, deux poètes persans cités par le poète allemand. Le principe analogique sur lequel repose l'architecture de ce sonnet revendique une filiation entre l'auteur de Werther et le poète français et tisse clairement des réminiscences du *Divan occidental*.

La place d'élection qu'occupe Goethe dans l'œuvre de Gautier n'est pas difficile à repérer. Dans la deuxième pièce d'*Emaux et Camées*, le titre proclame le lien avec l'expérience goethéenne. Difficile d'étouffer le souvenir des « *Affinités électives* » en lisant *« Affinités secrètes »*. Marqué par la philosophie panthéiste de Goethe et par son hédonisme enjoué, Gautier reconnaît l'intime harmonie du monde physique ; il reprend à son compte la conception goethéenne de métamorphose universelle et semble sensible à la chimie qui s'opère entre les différents éléments :

> « En se quittant, chaque parcelle
> S'en va dans le creuset profond
> Grossir la pâte universelle
> Faite des formes que Dieu fond.
>
> Par de lentes métamorphoses,
> Les marbres blancs en blanches chairs
> Les fleurs roses en lèvres roses
> Se refont dans des corps divers. »[306]

A travers son « *Madrigal panthéiste* », Gautier défend l'idée qu'une vie intense et intérieure anime le monde et que la dissolution des éléments ne constitue pas un achèvement mais plutôt un continuum grâce à une dynamique de transformation.

---

[304] - Th. Gautier, *Avatar*, op. cit., p. 325. Dans la notification de Claudine Lacoste-Veysseyre, elle propose la traduction faite par Nerval du texte de Heine: "C'est une vieille histoire qui reste toujours nouvelle et celui à qui elle vient d'arriver en a le cœur brisé » voir note 16, chapitre 1, p. 1314.
[305] - Th. Gautier, *« Préface »* in *Emaux et Camées*, op. cit., p.25.
[306] - Th. Gautier, *Affinités secrètes, Madrigal panthéiste*, in *Emaux et Camées*, ibid., p. 27.

Mais cette fervente contemplation panthéiste n'est pas uniquement le fruit de l'influence exercée par Goethe, elle remonte au panthéisme des anciens Grecs. Thalès n'affirme-t-il pas que « l'âme divine est mêlée à la masse des choses, à l'universelle substance » ?[307] Aussi, les *Affinités secrètes* sont-elles à lire de différentes manières.

D'une part, elles se chargent d'une dimension métaphysique et renvoient à la quête d'une « Unité absolue » : les différents éléments sont, alors, ramenés à une substance primordiale et universelle. D'autre part, les affinités seraient une représentation allégorique du processus de création poétique. Mu par des fraternités « électives » et par des sympathies inédites, le poète met en scène « le devenir du texte » : exploitant ce que Marc Eigeldinger appelle « la capacité de mutabilité » des modèles antérieurs, l'écrivain créateur façonne, à sa manière, « le vaste corps de l'écriture ».[308] D'ailleurs, le monde du poème est un monde de matière et de voix :

> « Le ramier trouve une voix douce,
> Echo de son gémissement,
> Toute résistance s'émousse,
> Et l'inconnu devient l'amant.
>
> Vous devant qui je brûle et tremble,
> Quel flot, quel fronton, quel rosier,
> Quel dôme nous connut ensemble
> Perle ou marbre, fleur ou ramier ? »[309]

Perle, marbre, chair, corps, atome ou molécules se conjuguent, tout au long de ce poème, avec rire, voix, écho, gémissement, appel ou conversations pour donner corps à l'écriture poétique.

Consolidant la cathédrale poétique de Gautier et aiguisant sa verve poétique, le texte goethéen prend parti dans le projet de reconstruction du « *Château du souvenir* ». Associé à Molière, Borel, Calderon, Shakespeare et Nerval, Goethe contribue, par « le " Walpurgisnachtstraum " de Faust »,[310] à « taille(r) le nouveau patron » d'un drame tissé par l'imagination du poète nostalgique :

---

[307] - Dans son ouvrage « *La philosophie de Goethe* » Elme-Marie Caro rattache le panthéisme de Goethe à celui des Grecs. Voir chap. VIII, « Goethe dirait comme Thalès : l'âme divine est mêlée à la masse des choses, à l'universelle substance. – Le monde est animé et vivant, il est plein de dieux-. », Elibron classics 2006, p. 211. Http : // books. Google. Com.
[308] - Marc Eigeldinger, *Mythologie et Intertextualité,* op. cit., p. 9.
[309] - Th. Gautier, *Affinités secrètes, Madrigal panthéiste,* in *Emaux et Camées,* op. cit., p. 28.
[310] - Th. Gautier, *Le Château du souvenir,* in *Emaux et Camées,* ibid., p. 129.

« Celui-là me confie un drame
Taillé sur le nouveau patron
Qui fait, mêlant tout dans sa trame,
Causer Molière et Calderon.

Tom, qu'un abandon scandalise,
Récite « Love's labour's lost »
Et Fritz explique à Cidalise
Le " Walpurgisnachtstraum " de Faust. »[311]

Mais le souffle goethéen n'anime pas uniquement *Emaux et Camées,* il inspire également *La Comédie de la Mort*. Reprenant à son compte le mythe de Faust, Gautier mène de front questionnement philosophique et aventure poétique. En effet, dans la section intitulée « *La mort dans la vie* », on assiste à un concerto virtuose et subtil. Tout d'abord, le poète donne la parole à Faust ; il fait parler le premier Faust,- amant de Marguerite, soumis aux élans de la passion et de la sensualité :

« Un seul baiser, ô douce et blanche Marguerite,
Pris sur ta bouche en fleur, si fraîche et si petite,
Vaut mieux que tout cela.
Ne cherchez pas un mot qui n'est pas dans le livre ;
Pour savoir comme on vit n'oubliez pas de vivre :
Aimez car tout est là ! »[312]

Cet appel à l'amour et à la jouissance est relayée par la voix du second Faust, être sceptique et tourmenté, dégagé des liens de la chair et « martyr de la pensée »,[313] lancé dans une poursuite acharnée du « mot de la page fatale »[314] et de la vérité. Dans cette composition en concerto, Gautier fait intervenir une troisième voix, celle d'un Don Juan rêvant de la « rose mystique »,[315] butinant de femme en femme dans une tentative vaine d'en extraire l'essence de la Beauté pure :

« J'ai brûlé plus d'un cœur dont j'ai foulé la cendre,
Mais je restai toujours comme la salamandre,
Froid au milieu du feu.
J'avais un idéal frais comme la rosée,
Une vision d'or, une opale irisée
Par le regard de Dieu ;

Femme comme jamais sculpteur n'en a pétrie,
Type réunissant Cléopâtre et Marie,
Grâce, pudeur, beauté ».[316]

---

[311] - Ibid., pp. 128-129.
[312] - Th Gautier, *La Comédie de la Mort,* in *Poésies Complètes,* op. cit., p. 32.
[313] - Ibid., p. 33.
[314] - Ibid., p. 32.
[315] - Ibid., p. 39.
[316] - Ibid., p. 39.

Convoquant tour à tour Faust et Don Juan, Gautier se plaît au jeu d'identification et se reconnaît dans ces deux esprits libres mais inquiets. Il se sert de ces personnages mythiques pour communiquer ses propres angoisses et pour faire de son expérience,- tant poétique qu'ontologique -, un parcours initiatique au caractère spiralique, semblable à celui du Faust goethéen ou encore à celui d'un Juan effronté et peu serein.

Plus encore, pour forger son idéal du beau, Gautier se tourne vers la philosophie grecque et charge son texte d'une résonance platonicienne. Les propos de Faust et ceux de Don Juan font, alors, penser à une réflexion plus ancienne, celle de Socrate sur le sens et l'essence de la Beauté dans *Le Banquet*. Rappelons que, se démarquant des autres discours sur l'Eros, Socrate associe Amour et recherche du Beau absolu. Convaincu par la sagesse de la prêtresse Diotime, Socrate adhère à son raisonnement et partage l'idée que « la vraie voie de l'amour, qu'on s'y engage de soi-même ou qu'on s'y laisse conduire, c'est de partir des beautés sensibles et de monter sans cesse vers cette beauté surnaturelle »,[317] une beauté qui « existe en elle-même et par elle-même, simple et éternelle, de laquelle participent toutes les autres belles choses. »[318]

Les allers retours fréquents qu'autorise l'intertexte assurent l'imbrication de souvenirs littéraires et philosophiques. De main d'auteur en main d'auteur, le lecteur découvre la dynamique qui sous-tend l'œuvre, une dynamique qui l'oblige à transgresser les limites du texte gautiéresque et à tisser des liens. L'intertexte fonctionne comme un matériau de base qui rattache le texte gautiéresque à l'expérience de ses prédécesseurs et permet à l'idée de prendre forme. Se servant du mobile faustien, Gautier se lance en quête de son idéal et réalise la jonction de deux aventures : la recherche de l'Amour et celle de la Beauté.

La référence à l'œuvre de Goethe, et plus précisément aux deux Faust, ne se limite pas au renvoi intertextuel. Elle se laisse deviner dans la structure qui régit certains poèmes et nous éclaire sur la construction architecturale du texte gautiéresque.

---

[317] - Platon, *Le Banquet*, in *Œuvres* de Platon, Paris Librairie Garnier Frères, 1919, p. 400. http://catalogue.bnf.fr/ARK/:12148/ consulté le 13 décembre 2010.
[318] - Ibid., p. 400.

Rappelons qu'au niveau de sa composition, *Le second Faust* privilégie le nombre impair, alors que sur le plan dramatique, l'épisode d'Hélène de Troie assure le retour vers l'Antiquité ; quant au périple faustien, il se charge d'une dimension allégorique. L'unité de l'œuvre goethéenne n'exclut pas, donc, la richesse interne qui la caractérise.

Il en est de même dans *La Comédie de la mort.* L'architecture du poème s'inspire du modèle goethéen puisque, sur le plan compositionnel, l'impair domine avec neuf sections comportant chacune vingt et une strophes. De même, avatar du mythe faustien, l'errance du sujet gautiéresque explique l'orchestration d'ensemble et justifie le mode d'organisation en relais. Enfin, particulièrement allégorique, *La Comédie de la mort* est le lieu d'un questionnement à la fois esthétique et philosophique, qui reflète les angoisses de l'être face à l'horreur de la mort.

A côté de la poésie, le mythe faustien habite l'univers fictionnel de Gautier. Dans les trente récits dépouillés par Marc Eigeldinger, celui-ci recense onze occurrences qui, tout en réactualisant le *Faust* de Goethe, annoncent l'émergence du fantastique.[319]A l'évidence, cet enthousiasme faustien s'explique par des affinités esthétiques et philosophiques profondes qui relient le poète allemand et son disciple français.

Sur le plan esthétique, « Goethe introduit la blanche Tyndaride dans le burg romantique »[320] écrit Martine Lavaud. Il conjugue Antiquité grecque et Moyen-âge européen, offre à l'imagination de riches territoires à reconquérir et cultive le rêve que tout artiste a de « retrouver les formes idéales qu'il croyait perdues, et qui sont les irradiations du Verbe primordial transcendant toute frontière ».[321]

---

[319]- Dans « *L'inscription du théâtre dans l'œuvre narrative de Gautier* », Marc Eigeldinger écrit : « Quant aux deux Faust de Goethe, ils interviennent métaphoriquement dans le décor des récits fantastiques,(11occurrences) pour suggérer la dimension de la magie et du mystère : le pacte avec le diable, le rôle et le pouvoir de Méphistophélès, l'apparition d'Hélène et le désir atemporel de Faust, la scène de la Nuit de Walpurgis et certains personnages épisodiques du *Second Faust* fonctionnent en tant que signes propices à l'éclosion du fantastique. » Voir *Mythologie et intertextualité*, op. cit., pp. 73-74.

[320] - Martine Lavaud, « *L'Allemagne dans la poésie de Gautier* » in *Gautier et L'Allemagne*, op. cit., p. 90.

[321] - Ibid., p. 88.

Sur le plan philosophique, les écrits de Goethe touchent au cœur des préoccupations de Gautier. La hantise de la mort, la place de l'être dans le monde et son rapport au temps, l'idée qu'une activité cosmique régit l'univers et que « rien ne meurt de ce qui a frappé l'intelligence »,[322] le désir de ressusciter le passé et de retrouver dans l'espace infini et inépuisable le royaume impalpable des siècles évanouis, toutes ces idées évoquées dans *Le Second Faust,* notamment à travers la tentative faustienne de pénétrer dans le royaume des Mères trouvent leur écho dans un thème récurrent de l'œuvre gautiéresque, celui de la rétrospection évocatrice.[323] Les idées goethéennes jouent un rôle important dans la perception qu'a Gautier et de l'artiste en général et de sa propre identité et contribuent au développement de la théorie du microcosme comme nous l'avons précédemment démontré.

Outre le souffle goethéen, l'œuvre de Gautier porte l'empreinte d'un autre poète allemand, il s'agit de Friedrich Schiller. Ayant une connaissance profonde de l'œuvre de ce poète, Gautier admire l'originalité de son microcosme, en apprécie la liberté créatrice, la rigueur des constructions dramatiques et le cachet personnel que le dramaturge imprime aux événements historiques. Le génie de Schiller, le caractère complet de son art sont soulignés dans cette lecture élogieuse de *La Fiancée de Messine* :

> « Quel sens intime de la scène, quelle ingéniosité pénétrante, quelle force esthétique dans ces remarques qui feraient sourire nos grands charpentiers dramatiques ! Nous avons vu représenter à Munich *La Fiancée de Messine,* écrites d'après ces idées, et certes c'était un spectacle épique, émouvant et grandiose, bien supérieur aux *facsimile* d'intrigues, d'événements et de langage que tente la théorie moderne,- bien supérieur et chose qui surprendra, bien plus vrai –absolument- de même qu'une figure de Michel-Ange est plus humaine qu'un portrait spécial de concierge, quelque ressemblant qu'il soit. »[324]

Ce qui marque le théâtre de Schiller, c'est le développement d'un art qui ne soit pas une reproduction exacte d'un réel, un art qui porte l'empreinte du créateur et qui nous introduit dans un monde certes imaginaire, mais bien « architecturé ».[325]

---

[322] - Texte cité par Georges Poulet, in *Etudes sur le Temps humain,* op. cit., p. 331

[323] - Dans *Etudes sur le Temps humain,* G. Poulet étudie la conception du temps chez Gautier et instaure un dialogue entre le texte goethéen tel qu'il a été lu par Nerval et Gautier lui-même et le texte de Gautier

[324] - Théophile Gautier, *Le Moniteur Universel,* 4 avril 1859, cité par Claudine Lacoste in *« Gautier et Schiller »,* voir *Gautier et L'Allemagne,* op. cit, pp. 103- 104.

[325] - Dans « *Gautier et Schiller* », Claudine Lacoste, étudiant les jugements que porte Gautier sur l'art dramatique de Schiller, multiplie le lexique relatif à l'architecture. C'est alors qu'on relève des termes tels que : charpente, charpentier, architecturer, …, ibid., pp. 103, 104.

Ce jugement laudatif explique bien la référence à « la ballade de Schiller » dans *Emaux et Camées,* [326]ou encore la présence des livres de Friedrich Schiller dans la bibliothèque de Guy de Malivert, personnage de *Spirite* qui représente un double de Gautier :

> « A côté des poètes classiques de tous les temps et de tous les pays, d'Homère, d'Hésiode, de Virgile, de Dante, d'Arioste, de Ronsard, de Shakespeare, de Milton, de Goethe, de Schiller, de Lord Byron, de Victor Hugo, de Sainte-Beuve, d'Alfred de Musset, d'Edgar Poë, se trouvaient *La Symbolique* de Creuzer …»[327]

Enfin, le dernier auteur que nous citons dans cette poursuite des traces de l'intertexte allemand dans les écrits de Gautier est E.T.A. Hoffmann.

Impossible de lire l'œuvre fantastique de Gautier sans être attentif aux réminiscences des contes hoffmannesques. *Onuphrius, Celle-ci et celle-là, La pipe d'opium, La cafetière,…*la plupart de ces récits à coloration fantastique se font l'écho de l'œuvre d'Hoffmann. Cette fascination est explicitement revendiquée par Gautier lui-même. Aussi, *Onuphrius* porte-t-il en sous titre *Les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann*. Tiraillé entre le monde réel et le monde idéal, le personnage d'Onuphrius est un modèle esquissé sous l'emprise du conteur berlinois : il souffre de dédoublement et sombre peu à peu dans une sorte d'aliénation mentale. L'imaginaire d'Hoffmann est recréé à travers une résurrection de « la ronde fantastique » :

> « Quand il était seul dans son grand atelier, il voyait tourner autour de lui une ronde fantastique, le conseiller Tusmann, le docteur Tabraccio, le digne Peregrinus Tyss, Crespel avec son violon et sa fille Antonia, l'inconnue de la maison déserte et toute la famille étrange du château de Bohême ; c'était un sabbat complet, et il ne se fût pas fait prier pour avoir peur de son chat comme d'un autre Murr. »[328]

Chacun de ces personnages, vu à travers le regard halluciné d'Onuphrius, est une référence à un conte d'Hoffmann : Tusmann rappelle « *Le choix d'une fiancée »*, Trabacchio « *Ignace Denner* », Peregrinus Tyss « *Maître Puce* », Crespel et Antonia « *Le Violon de Crémone »*, le château de Bohême « Les Brigands » et le chat « *Le Chat Murr »*.[329] Le texte de Gautier devient, donc, un lieu de souvenir et de récriture, il est un « foyer des hantises » où sont ressuscités les personnages de la littérature fantastique les plus excentriques.

---

[326] - Voir *Caeruli Oculi,* in *Emaux et Camées,* op. cit., p. 56.
[327] - Th. Gautier, *Spirite,* op. cit., p. 1109.
[328] - Th. Gautier, *Onuphrius,* in *Les Jeunes-France,* op. cit., p. 46.
[329] - La précision des références se fie à la notification de Peter Whyte, voir note 5, p. 1259 in *Romans, contes et nouvelles,* op. cit.

Dans *Celle-ci et celle-là,* l'intertexte d'Hoffmann se donne à lire en revêtant de corps et de couleurs les notes musicales. L'ivresse des sens s'accompagne, chez Rodolphe, d'une vision fantastique ; c'est alors que la musique, qui, par essence, exclut la représentation, se charge d'une dimension plastique et que le personnage gautiéresque

> « (…) apercevait vaguement les notes de musique, sous la forme de scarabées de diverses couleurs, voltigeant et sautelant par la salle, le long des cintres et des corniches, et rendant un son clair lorsqu'elles frappent le mur de leurs élytres, à peu près comme les hannetons lâchés dans une chambre, qui fouettent les carreaux de leurs ailes, et vont frapper au plafond avec un tintamarre horrible. »[330]

Les souffrances du personnage gautiéresque sont à l'image des « *Souffrances musicales du maître de chapelle Kreisler* » et font penser à « *La soirée musicale* » d'Hoffmann. Rappelons que dans le conte allemand, Jean Kreisler est un personnage hanté, dès l'enfance, par le chant de sa tante, un chant qui pénètre jusqu'au fond de son âme et le transporte, les yeux fermés, vers un extra-monde.[331] Or, le texte de Gautier reprend le phénomène de « l'audition colorée » comme l'explique fort bien Peter Whyte.[332] Dans « La Soirée musicale », Hoffmann décrit le chant mélodique en ces termes : « Les notes deviennent vivantes, et étincelèrent autour de moi comme le feu électrique qui jaillit des doigts à l'approche de la machine ».[333]

Pour l'auteur allemand comme pour son disciple français, la perception des sons passe, désormais, par l'ouïe et par la vue et fournit à l'écoute musicale une coloration fantastique. L'audition s'alliant à la vision, permettent de donner forme et chair à la phrase musicale et de réaliser une symphonie hallucinatoire. Ainsi, Hoffmann, Schiller, Goethe, Heine pour ne citer que ceux-là contribuent à former le goût de l'esthète et à construire une « archi-texture » sur laquelle repose l'œuvre de Gautier.

---

[330] - Th. Gautier, *Celle-ci et celle-là,* in *Les Jeunes-France,* ibid, p. 86.

[331] - Dans « *La Musique, prélude ou signe d'extase dans les récits fabuleux de Gautier* », Robert Baudry souligne le rapport entre l'œuvre d' Hoffmann, « ce compositeur si féru de Mozart » et l'esthétique romantique, notamment celle de Gautier, in *Théophile Gautier et la musique,* Actes du colloque international, 2,3, 4 juillet 1986, Montpellier, publié avec le concours du Centre National des Lettres.

[332] - Voir note 8 de *Celle-ci et celle-là,* p. 1268.

[333] - Ibid., p. 1268.

A côté de l'intertexte allemand qui témoigne de ce que Martine Lavaud appelle « la germanité » de Gautier,[334] l'intertextualité littéraire accorde une place de prédilection au théâtre shakespearien. Abstraction faite du nom de l'auteur ou de celui d'un acteur, quarante-trois occurrences au texte de Shakespeare sont relevées par Eigeldinger dans l'œuvre narrative de Gautier. Au-delà des chiffres et de l'aspect « comptable » de la question, la fréquence particulière des références au théâtre du dramaturge anglais s'explique tant par l'essence même du théâtre que par l'influence exercée par William Shakespeare, celui qui est considéré comme le créateur de la forme moderne du drame.

Univers de la métamorphose et du déguisement, le théâtre est l'art de la *représentation* par excellence. Partant d'un petit rappel de la définition étymologique, *reprasentio* renvoie à l'action « de mettre sous les yeux », « de rendre présent ou sensible à l'esprit au moyen d'une image, d'une figure, d'un signe quelconque… »,[335] la vocation première du théâtre est de « donner à voir » un monde artificiel, construit par l'imagination créative d'un écrivain bâtisseur et de nous arracher à la banalité du quotidien. Quoique nous ayons déjà mentionné la présence de Shakespeare dans l'étude de la citation, nous y revenons à ce stade de notre travail, et ce pour insister sur le rôle de l'intertextualité shakespearienne dans le processus de construction narrative et sur la corrélation entre théâtralité et création romanesque.

Pour ce faire, nous proposons l'analyse d'un cas qui se place incontestablement sous le signe de Shakespeare, celui de *Mademoiselle de Maupin.* L'insertion du théâtre de Shakespeare dans l'écriture romanesque révèle le règne de la *« représentation* » dans le monde de la fiction. En effet, à partir du chapitre XI, le roman rappelle la vieille métaphore du *theatrum mundi* et se transforme en scène où se joue l'une des comédies de Shakespeare.

---

[334] - Voir Martine Lavaud, « *L'Allemagne dans la poésie de Gautier* » in *Gautier et L'Allemagne*, op. cit.

[335] - Nous avons déjà proposé les différentes définitions du mot « représentation » dans l'« Introduction générale » de ce travail de recherche. Nous tenons juste à faire un petit rappel comme prélude à l'étude de l'intertexte shakespearien.

Si l'on se tient aux citations, on en compte neuf, relevées toutes de *« Comme il vous plaira »* et attestant « textuellement » de la complicité qui se tisse entre le roman de Gautier et cette « pièce si errante, si vagabonde, dont l'intrigue est si vaporeuse et les caractères si singuliers ».[336] Mais plus qu'une simple pratique intertextuelle et qu'une citation, ce théâtre est présent par la mise en place de tout un jeu dramatique dont les acteurs sont les personnages même de la fiction.

Reproduisant les décorations et les costumes, exploitant la parenthèse en guise d'indications nécessaires pour définir les jeux de scène, reprenant les dialogues dramatiques, Gautier choisit l'enchâssement d'une pièce de théâtre et de sa représentation dans son récit. Cette technique réside dans la mise en abyme que Lucien Dãllenbach définit comme une « enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient ».[337] Le choix de la mise en abyme joue une fonction structurante et structurale et revêt une portée sémantique.

Tout d'abord, la mise en abyme instaure un rapport d'analogie entre le roman de Gautier et la comédie de Shakespeare. L'insertion du théâtre dans le tissu narratif a un effet de miroir et assure une sorte de duplication interne. Pour s'en convaincre, il suffit de souligner la répétition thématique : le jeu de dédoublement et de travestissement, les thèmes du déguisement et de l'androgynat :

> « La comédie de Shakespeare devient l'abrégé et le redoublement du récit à travers lesquels les personnages découvrent le sens de leur destin et la manifestation des contenus inconscients de l'éros.»[338]

Cachée sous le masque de Théodore de Sérannes, Madelaine de Maupin, endosse le rôle de Rosalinde, déguisée en travesti au nom de Ganymède, pour vivre de plain-pied l'expérience de l'amour ; Rosette, de son côté, refusant de jouer Rosalinde, porte confortablement l'habit de Phoebé, une bergère de la forêt des Ardennes et tombe amoureuse du jeune page Ganymède ; quant à d'Albert, il incarne Orlando et exprime, par le détour du théâtre, sa passion pour la Rosalinde-Madelaine. Chacun de ces rôles semble être fait sur mesure puisqu'il répond parfaitement à la situation des personnages dans le roman et révèle leur identité et le fond de leur être. De l'aveu de d'Albert,

---

[336] - Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., p. 408

[337] - Lucien Dãllenbach, Le récit spéculaire. Essai sur **la mise en abyme**, Paris, Seuil, 1977, cité par Marc Eigeldinger, in « *L'inscription du théâtre dans l'œuvre narrative de Gautier »*, op. cit., p. 147.

[338] - Marc Eigeldinger, *L'inscription du théâtre dans l'œuvre narrative de Gautier*, in *Romantisme*, n° 38, vol. 12, 1982, p. 147.

> « Tout cela nous a extrêmement intéressés et occupés ; c'était en quelque sorte une autre pièce dans la pièce, un drame invisible et inconnu aux autres spectateurs que nous jouions pour nous seuls, et qui sous des paroles symboliques, résumait notre vie complète et exprimait nos plus cachés désirs. »[339]

Paradoxalement, le jeu de masque et de déboulement devient le moyen grâce auquel se dévoile la vérité. A la fin de la pièce de Shakespeare, nous apprenons que Rosalinde quitte l'habit d'homme pour les vêtements de son sexe et qu'elle épouse Orlando. Ce dénouement a un effet d'anticipation : il annonce la fin du roman puisque, une fois la pièce achevée, le spectacle continue dans « la vie réelle » des personnages et Théodore se décide, à son tour, à mettre fin à son travestissement.

Etouffant la voix de la virilité, Théodore est, de nouveau, Madelaine de Maupin. La ressemblance avec *Comme il vous plaira* est, donc, frappante ; pourtant Gautier ne se contente pas d'une imitation en duplicata du modèle shakespearien, il s'en écarte car si Shakespeare opte pour le happy end et fait de Rosalinde une femme comblée, bien dans sa peau, Gautier, lui, entretient le doute. Le travestissement de Madelaine n'est pas sans conséquence. Se confiant à son amie, Madelaine-Théodore exprime son hésitation entre *« andrôn »* signifiant en grec « homme » et « *gynê* » qui veut dire *« femme »* :

> « […] j'ai le corps et l'âme d'une femme, l'esprit et le force d'un homme, et j'ai trop ou pas assez de l'un ou de l'autre pour me pouvoir accoupler avec l'un d'eux.
>
> Ö Grasciosa ! je ne pourrais jamais aimer complètement personne, ni homme, ni femme ; quelque chose d'inassouvi gronde toujours en moi, et l'amant ou l'amie ne répondent qu'à une seule face de mon caractère. […]
>
> Ma chimère serait d'avoir tour à tour les deux sexes pour satisfaire à cette double nature ; -homme aujourd'hui, femme demain ».[340]

Ainsi, au-delà des similitudes entre la pièce de Shakespeare et *Mademoiselle de Maupin*, la mise en abyme se met au service de la pensée gautiéresque. Par le biais de la réécriture de certains passages de « *Comme il vous plaira »* et par la restitution les détails de cette représentation théâtrale, le romancier nous introduit dans son imaginaire et communique ses propres principes esthétiques et éthiques. Il « met en scène » le roman en train de se faire et enrichit l'expérience de création romanesque par l'entremêlement des genres et par l'hybridation que réalise l'intrusion du théâtre dans le roman.

---

[339] - Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin,* op. cit., p. 436.
[340] - Ibid., p. 505.

C'est ce que confirme Jean-Marie Roulin dans une étude intitulée : « *Confusion des sexes, mélange des genres et quête du sens dans Mademoiselle de Maupin* ». Il résume en ces termes la place du jeu théâtral dans ce roman épistolaire :

> « L'insertion du texte de Shakespeare dans le discours romanesque engage un triple enjeu : au niveau de l'intrigue, elle permet à d'Albert, par un travail interprétatif, de découvrir l'identité de Madelaine, tout en créant une situation où jouir des délices de l'indécision. Deuxièmement, elle offre une réponse temporaire aux aspirations du héros, qui peut s'incarner, le temps d'une représentation, dans les " divines créations " de Shakespeare. Enfin, elle prête au romancier un langage romanesque nouveau. »[341]

En somme, épigraphes, citations, références, allusions, ou même mise en abyme, toutes ces pratiques intertextuelles sont mises à contribution pour renforcer les assises de l'édifice gautiéresque ; elles font partie des instruments mis en œuvre par l'écrivain bâtisseur afin de construire du sens et de donner forme à un monde dont il est le créateur. Selon Eigeldinger, l'intertextualité n'est, chez Gautier, ni un ornement ni une fantaisie d'érudit ; elle est davantage un mode d'écriture, « une démarche créatrice de l'imagination » :

> « L'intertextualité, explique Eigeldinger, fournit (à Gautier) les images archétypales à l'aide desquelles il projette –avec sérieux ou avec humour- son univers onirique et imaginaire dans le langage. »[342]

Ce mode d'écriture fonde la construction architecturale du texte gautiéresque : il brise les frontières des genres, mêle la voix des Anciens et celle des Modernes, et assure l'interaction entre les différents arts. Ce qui nous amène à porter notre attention à une autre forme d'intertextualité, constitutive de la poétique gautiéresque, celle fondée sur l'insertion des arts dans l'œuvre de Gautier.

3- L'insertion de l'art dans l'œuvre de Gautier

Partant d'une étude des récits de fiction, Marc Eigeldinger procède à un inventaire des références plastiques. Dans les trente romans et récits dépouillés, Eigeldinger dénombre 251 occurrences à des œuvres picturales.

---

[341]- Jean-Marie Roulin, « *Confusion des sexes, mélange des genres et quête du sens dans " Mademoiselle de Maupin " »* in *Romantisme*, n° 103, vol. 29, 1999, pp. 34-35.
[342] - Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, op. cit., p. 17.

Nous retenons à titre indicatif que *La toison d'or* occupe la première place avec 49 occurrences dont 21 à Rubens ; il est suivi de *Spirite* qui compte 30 références plastiques puis de *Mademoiselle de Maupin* (27).[343] Le recensement en fonction des écoles donne l'avantage à l'art italien (86) avec une place de prédilection pour Raphaël et Le Titien, puis viennent les peintures françaises (69) et l'art flamand (46) ; les autres écoles ont une présence plus timide : l'école espagnole (15), l'école hollandaise (14), la peinture anglaise (9), la peinture antique (7) et l'art allemand représenté par Dürer (4)[344].

Cette approche quantitative en dit long sur les préférences de Gautier et sur ses goûts en matière d'art et de peinture. Fasciné par la beauté spirituelle des modèles de Raphaël, ou par la sensualité des portraits du Titien, Gautier cherche à échapper aux imperfections du réel ; il se réfugie dans l'art afin de stimuler son génie inventif et de nourrir sa verve descriptive. A défaut de peindre lui-même des tableaux, il les contemple, y puise ses sujets ; aussi multiplie-t-il les clins d'œil et les références picturales et brosse-t-il, à sa manière, des « tableaux à la plume ».

En effet, dilettante et critique d'art passionné, il fréquente assidûment les musées et les salons et côtoie une population d'artistes qui déterminera son idéal de beauté. Sculpteurs antiques ou modernes, peintres français, flamands, hollandais ou espagnols, artistes classiques ou romantiques, tous contribuent à forger le goût de l'écrivain esthète. Ainsi, au fil de ses déambulations dans les temples de l'art, Gautier s'est formé un répertoire d'œuvres d'art et de tableaux qui sont devenus déterminant dans sa production littéraire et auxquels il n'hésite pas à faire appel dans son aventure créative. Fonctionnant comme des références intertextuelles, les références artistiques renvoient à un code culturel en vigueur ; elles n'obéissent pas, cependant, au même mode d'insertion ni à la même fonction. L'œuvre artistique s'inscrivant dans une logique textuelle, participe à la construction textuelle, en même temps, l'écriture donne à un modèle pictural (sculptural ou architectural) son équivalent verbal.

---

[343] - Marc Eigeldinger, *L'inscription de l'œuvre plastique dans les récits de Gautier,* in *Mythologie et intertextualité,* ibid., pp. 90-91.
[344] - Ibid., p. 101

Dans « *La Stratégie de la forme* », Laurent Jenny propose une réflexion sur le statut de la parole intertextuelle et sur les mécanismes qui régissent la pratique intertextuelle ; il utilise alors la notion de « verbalisation » pour expliquer le passage d'un système signifiant de type figuratif à un système signifiant de type verbal, le point commun entre un tableau et un texte étant leur caractère systémique.[345]

Etudiant de plus près l'inscription de l'œuvre plastique dans les récits de fiction de Gautier, Marc Eigeldinger, de son côté, distingue trois aspects de l'intertextualité picturale. Le premier est l'allusion à une œuvre : cet aspect spécifique de l'intertextualité instaure « une interaction entre le récit littéraire et le tableau »[346] ; le second consiste en une mise en abyme d'une peinture comme c'est le cas de *La Toison d'or ;* et le troisième repose sur une imitation d'un artiste en pratiquant ce que Gautier lui-même appelle « transposition d'art ».[347] Séduit par le cachet singulier d'un artiste ou par la diversité des techniques picturales, l'écrivain ne manque pas d'y faire allusion, il va jusqu'à soumettre l'art de la peinture à son style d'écriture, comblant ainsi les insuffisances des mots et enrichissant sa production littéraire en mêlant le pictural et le scriptural.

Tout en adoptant la distinction faite par Marc Eigeldinger, nous l'élargissons pour étudier aussi bien l'intertextualité picturale que la référence au sculptural et à l'architectural. Pour ce faire, nous allons porter notre attention, tout d'abord, aux récits de voyage que Gautier ne manque pas d'émailler de références artistiques.

Quelle que soit la contrée visitée, prendre prise sur le réel semble passer nécessairement par la référence à l'œuvre d'art. Ainsi, dans *Voyage pittoresque en Algérie,* la description de la ville nocturne et de l'atmosphère en demi-teinte ne peut être rendue sans rappeler la technique rembranesque :

---

[345] - Voir Laurent Jenny, « *La stratégie de la forme* », in *Poétique,* n° 27, Editions du Seuil, Paris, 1976.

[346] - Marc Eigeldinger, *L'inscription de l'œuvre plastique dans les récits de Gautier,* in *Mythologie et intertextualité,* op. cit ., p. 90.

[347] - Dans un poème intitulé « *Musée secret* », Gautier écrit :

« Pour rendre sa beauté complète,
Laisse-moi faire, ô grand vieillard,
Changeant mon luth pour ta palette,
Une transposition d'art»

Poème publié in *Poésies libertines,* cité par Emile Bergerat, *Théophile Gautier : entretiens, souvenirs et correspondance,* Slatkine, Paris, 1880, p. 108.

> « L'architecture (…) prenait dans la nuit les apparences les plus mystérieuses et les plus fantastiques. Rembrandt, dans ses eaux-fortes les plus noires, n'a rien imaginé de plus bizarrement sinistre. »[348]

Le traitement de la lumière, le jeu de clair-obscur, fréquemment employé dans les toiles de Rembrandt et assurant le glissement de l'espace réel vers un monde fantastique peuplé d'ombres et de fantômes, est également présent à Constantinople, lors de la description du café des matelots :

> « L'incertaine clarté des veilleuses oscillants les ébauchait dans la fumée de tabac par plans abruptes, par méplats inattendus, et de fortes ombres de momie, de terre de Sienne et de bitume relevaient énergiquement la lumière rembranesque des reliefs. »[349]

Conscient que « l'artifice de l'écrivain a cette infériorité sur celui du peintre, qu'il ne peut montrer les objets que successivement»[350], il se soustrait aux insuffisances des mots en multipliant les références artistiques. De l'aveu de Gautier,

> « (…) ce qu'il faut rendre, c'est l'effet, c'est la couleur, c'est le mouvement, c'est le frisson de l'air et de l'eau, c'est la vie. Comment exprimer ces tons roses du palais ducal, qui semble vivre comme de la chair ; ces blancheurs neigeuses des statues, dessinant leur galbe dans l'azur de Véronèse et de Titien ; des rougeurs du Campanile, que caresse le soleil… »[351]

L'écrivain, transformant la plume en pinceau, cherche à charger l'écriture d'une richesse chromatique : grâce aux adjectifs de couleur et à la convocation de peintres, la description donne à voir « en couleurs » l'architecture du palais ducal.

D'autres fois, la description architecturale devient le lieu d'une énumération à travers laquelle l'écrivain-voyageur rend hommage aux artistes qui ont pris part dans la construction ou dans l'embellissement d'un monument. Car, « à chaque pas, écrit Gautier, un chef d'œuvre nous tire par la basque de notre habit quand nous passons, et nous demande une phrase ».[352] L'écrivain cède, alors, à la tentation des mots et puise aussi bien dans son érudition que dans l'énorme répertoire de son musée secret le matériau nécessaire à l'enrichissement de sa description. La relation de voyage se présene, dès lors, comme une déclinaison de noms d'artistes :

---

[348] - Th. Gautier, *Voyage pittoresque en Algérie,* op. cit., p. 36.
[349] - Th. Gautier, *Constantinople,* op. cit., pp. 106-107.
[350] - Th. Gautier, *Le Capitaine Fracasse,* op. cit., p. 669.
[351] - Th. Gautier, *Italia,* op. cit., p. 105.
[352] - Ibid., p. 180.

> « Comme architectes, Palladio, Scamozzi, Sansovino, Antonio da Ponte, Pierre Lombard ; comme peintres, Titien, Paul Véronèse, Tintoret, Carlo Caliari, Bonifazio, Vivarini, J. Palma, Aliense, Contarini, le Moro, le Vincentino, toute la bande des Bassans, Zuccari, Marco Vecellio, le Bazacco, Zelotti, Gambareto, Bozzatto, Salviati, Malombra, Montemezzano, et Tiepolo, ce charmant peintre, grand maître de la décadence, sous la brosse duquel expira la belle école vénitienne, épuisée de chefs-d'œuvre ; comme sculpteurs et ornemanistes, Vittoria, Aspetti, Fr. Segala, Girolamo Campagna, Bombarda, Pietro di Salo, ont enfoui dans ses salles un génie, une invention, une habileté incomparables. »[353]

Le critique d'art, devançant le daguerréotypeur, fait appel à son savoir éclectique pour aller au-delà de ce qui s'offre au regard.

D'autres fois encore, un chef d'œuvre en appelle un autre et la perception d'une œuvre architecturale stimule l'imagination du voyageur et autorise des rapprochements singuliers. C'est le cas des coupoles de Saint-Marc qui éveillent, chez Gautier, le souvenir de Sainte-Sophie :

> « Une vive lumière faisait étinceler le grand évangéliste sur son ciel étoilé d'or ; […] les coupoles d'un gris argenté s'arrondissaient comme les dômes de Sainte-Sophie à Constantinople […] On eût dit un rêve oriental pétrifié par la puissance de quelque enchanteur, une église moresque ou une mosquée chrétienne élevée par un calife converti. »[354]

Plus qu'une description exacte et objective de l'espace architectural, la description prend une dimension poétique. Par le biais de la comparaison et de la métaphore, la référence artistique communique une impression et nous introduit dans l'univers intime de Gautier, dans son microcosme. Entretenant le rêve oriental, celui-ci révèle une vision intérieure et nous transporte de la terre des pontifes à celle des califes.

La référence artistique n'est pas moins importante dans les récits de fiction. Peinture, sculpture ou architecture fournissent au romancier les critères qui fixent la beauté idéale. D'ailleurs, nombreux personnages se font l'ombre de Gautier et sont décrits comme des esthètes, passionnés d'art. Tiburce possède, chez lui, la triple Léda de Corrège et la dernière figurine de Pradier ;[355] le comte George, l'ami de Fortunio, est fier de ses « quatre Titien fabuleusement beaux, dans tout leur éclat passionné » ;[356] Fortunio, lui-même, est décrit comme un « éclectique de la plus haute

---

[353] - Ibid., p. 181.
[354] - Ibid., p. 109.
[355] - On peut lire dans *La Toison d'or* : « Un jour, ayant fumé son hooka, regardé la triple Léda de Corrège dans son cadre à filets, retourné en tous sens la dernière figurine de Pradier… », op. cit., p. 777.
[356] - Th. Gautier, *Fortunio,* op. cit., p. 610.

volée » qui sait apprécier « les vierges de Raphaël et les courtisanes du Titien » ;[357] quant au roi Candaule, l'artiste, chez lui, l'emporte sur l'homme d'état si bien qu'il avoue : « (…) depuis Dédale dont les statues parlaient et marchaient, je connais tout ce qu'a produit l'art des sculpteurs et des peintres » ;[358] enfin, le narrateur de la *Mille et Deuxième Nuit* se présente comme un feuilletoniste qui transforme « son logis de poète » en musée où s'exposent *La Madeleine au désert* de Camille Roqueplan, le « sévère dessin à la plume d'Aligny » et le « grand paysage des quatre inséparables, Feuchères, Séchan, Diéterle et Despléchins ».[359]

La perception et la reconnaissance du beau passent, chez Gautier, par un filtre nommé « *l'Art* ». La beauté d'un corps, par exemple, appelle, le plus souvent, la référence sculpturale. Dans *Fortunio,* Gautier recourt au statuaire antique pour brosser le portrait du personnage éponyme :

> « Ni Phoebus Apollon, le dieu jeune et rayonnant, ni le Scamandre funeste aux virginités, ni Endymion, le bleuâtre amant de la Lune, aucune des formes idéales réalisées par les sculpteurs ou les poètes n'aurait pu soutenir la comparaison avec notre héros.
> Il était le dernier type de la beauté virile, disparue du monde depuis l'ère nouvelle. Phidias lui-même ou Lysippe, le sculpteur d'Alexandre n'eussent rien rêvé de plus pur et de plus parfait. »[360]

La description de Musidora convoque aussi bien Phidias que Rubens :

> « on voyait luire à la surface de l'eau ses reins satinés comme ceux des nymphes de Rubens, et ses petits talons roses comme les doigts de l'Aurore.
> […] Pourquoi n'y a-t-il pas un Phidias sur le rivage ? Le monde moderne aurait sa Vénus Anadyomène. » [361]

Le portrait de Cinthie, type idéal de la femme romaine, obéit presque à la même procédure, mais évoque à la fois la sculpture antique et moderne :

> « Ses épaules, fermes et mates, ont l'air de ces marbres que Canova lavait avec une eau saturée d'oxyde de fer pour en atténuer la crudité éclatante et leur ôter le lustre criard du poli.
> Le ciseau de Cléomène n'a rien produit de plus parfait, et les plus suaves contours que l'art ait caressés ne sont rien auprès de cette réalité magnifique. »[362]

Le sculpteur antique est, de nouveau, sollicité dans *La Chaîne d'or ou l'amant partagé* :

---

[357] - Ibid., p. 694.
[358] - Th. Gautier, *Le roi Candaule,* op. cit., p. 965.
[359] - Th. Gautier, *La Mille et Deuxième Nuit,* op. cit., p. 881.
[360] - Th. Gautier, *Fortunio,* op. cit., p. 701.
[361] - Ibid., p. 702.
[362] - Ibid., p. 615.

> « Le ciseau de Cléomène ou le pinceau d'Apelles, fils d'Euphranor, pourraient seuls donner une idée de l'exquise perfection des formes de Plangon. »[363]

Se souciant peu des anachronismes, Gautier décrit Plangon, la courtisane de Milet vivant au Ve siècle av. J.C., en se référant tantôt à Cléomène, statuaire athénien au IIIe siècle av. J.C. tantôt à Apelles, peintre du IVe siècle av. J.C. [364]

Se livrant à « une modulation du même et au jeu subtil sur le même et le différent »[365] pour reprendre une expression de Slaheddine Chaouachi, Gautier se cite lui-même et reprend les mêmes remarques, les mêmes références. C'est ainsi que nous retrouvons Phidias dans la description de Cléopâtre au bain : « Phidias, s'il eût été son contemporain et s'il eût pu la voir, aurait brisé sa Vénus de dépit »,[366] et que Nyssia dépasse, par sa beauté, les peintures antiques d'Apelles ou le statuaire de Praxitèle :

> « Le monde de perfections, que renfermait l'ovale noblement allongé de sa chaste figure, nul ne pourra le redire, ni le statuaire avec son ciseau, ni le peintre avec son pinceau, ni le poète avec son style, fût-il Praxitèle, Apelles ou Mimnerme. » [367]

La référence artistique est aussi employée dans la représentation d'une architecture : elle sert, alors, à mettre en valeur la richesse d'un édifice, à souligner un détail ou à faire part d'une impression.

Dans *Avatar*, Octave de Saville, transformé en Olaf Labinski, découvre l'architecture de la maison qui est censée être la sienne. Ciseleurs, architectes et peintres sont appelés afin d'insister sur la magnificence de ce cadre architectural : Philippe Rousseau et Jadin sont présents par leurs peintures qui embellissent les panneaux de la salle à manger ; les motifs architecturaux et les ornements rappellent « les plus beaux ouvrages de Berruguette, de Cornejo Duque et de Verbruggen » ;[368] tandis que les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie moderne, qui côtoient l'argenterie antique, donnent droit de cité à des orfèvres talentueux comme le berlinois Karl Wagner ou encore son disciple Frédéric-Jules Rudolphi. Bref, la description de cette salle, et de l'ensemble du château Labinski, laisse apparaître l'érudition de Gautier en matière d'architecture et d'arts plastiques et révèle la virtuosité du critique d'art.

---

[363] - Th. Gautier, *La Chaîne d'or ou l'amant partagé*, op. cit., p. 583.
[364] - Dans sa notification, Peter Whyte souligne les anachronismes sur lesquels repose la description de Gautier, voir note 3, p. 1366
[365] - Slaheddine Chaouachi, *Les Sensations orientales…*, op. cit., p. 771.
[366] - Th. Gautier, *Une Nuit de Cléopâtre*, op. cit., p. 763
[367] - Th. Gautier, *Le Roi Candaule*, op. cit., p. 954.
[368] - Th. Gautier, *Avatar*, op. cit., p. 378.

L'influence de John Martynn sous-tend les descriptions architecturales dans *Partie Carrée.* Le cadre londonien vire au décor égyptien et « les hautes cheminées de briques des usines, pareilles à des obélisques égyptiens, se dressaient au bord du ciel et dégorgeaient leurs flots noirs dans le brouillard ».[369] De même, la description du pont de Londres et de la yole longeant la Tamise stimule l'imaginaire fantastique du romancier et transforme le cadre réel en espace « *babylonian* » pour emprunter le terme à Gautier lui-même :

> « Quand elle (la yole) eut dépassé le pont de Londres, dont les arches énormes, s'ébauchant par de grandes masses noires sur le ciel grisâtre, formaient un de ces effets à la Martynn que les Anglais appellent *babylonian*, et qu'elle se trouva dans un bassin relativement plus libre, elle fila avec une vélocité double. »[370]

De la peinture sombre de Martynn et du cauchemar babylonien, Gautier nous emmène aux dioramas exécutés dans le palais de Fortunio et reflétant le rêve architectural d'un écrivain visionnaire. Ressentant déjà les mutations profondes que pourraient prendre la photographie et les arts visuels, Gautier trouve dans le diorama de quoi assouvir sa soif de découvrir les architectures les plus riches et les plus diversifiées et réalise, par le biais de son personnage, son rêve d'habitation :

> « Aujourd'hui, c'était Naples avec sa mer bleue, son amphithéâtre de maisons blanches (…) ; demain, Venise, les dômes de marbre de San Georgio, la Dogana ou le palais ducal ; ou bien une vue de Suisse, si le seigneur Fortunio se trouvait ce jour-là d'humeur pastorale ; le plus souvent, c'étaient des perspectives asiatiques, Bénarès, Madras, Masilupatnam ou tout autre endroit pittoresque. »[371]

Dans *le Bol de Punch*, la référence artistique nous introduit plutôt dans le « temple du bric-à-brac romantique ».[372] La chambre de Philadelphe est un lieu d'exposition où s'entassent des objets hétéroclites :

> « Rembrandt heurtait Watteau du coude, une fête galante de Pater couvrait la figure d'une sibylle de Michel-Ange, un Tartaglia de Callot donnait du pied au cul au portrait du grand roi par Hyacinthe Rigaud, une nudité charnue et sensuelle de Rubens faisait baisser les yeux à un dessin ascétique de Moralès, une gouache libertine de Boucher montrait impudemment son derrière à une prude madone du rigide Albert Dürer ; la muraille était hérissée d'antithèses, comme une tragédie du temps de l'Empire. »[373]

---

[369] - Th. Gautier, *Partie Carrée*, op. cit., p. 19
[370] - Ibid., p. 27
[371] - Th. Gautier, *Fortunio*, op. cit., p. 714.
[372] - Dans la *Notice du Bol de punch*, Peter Whyte écrit : « Depuis le "chaos indébrouillable" de la chambre de Philadelphe, temple du bric-à-brac romantique, jusqu'aux extravagances burlesques de l'orgie où l'on imite , le livre à la main, les modèles littéraires, il semble être impitoyable. » in *Romans, contes et nouvelles*, op. cit., voir p. 1275.
[373] - Th. Gautier, le *Bol de punch, les Jeunes-France*, op. cit., p. 152.

La portée satirique de ce récit n'exclut pas que *« l'orgie échevelée »*[374] du *Bol de punch* se présente comme un déferlement d'œuvres d'art et de paroles. L'orgie est à la fois artistique et descriptive : les peintures suspendues aux parois de la chambre du Jeune-France associent, pêle-mêle, la religiosité exaltée d'un Moralès à la sensualité voluptueuse d'un Rubens ; elles nous introduisent aussi bien dans l'univers du personnage que dans le musée imaginaire de Gautier.

De ce qui précède, il appert que la référence artistique est un élément constant et dominant de l'écriture gautiéresque ; elle représente un élément constitutif du système descriptif, que ce soit dans la relation de voyage ou dans les récits de fiction. Quant à l'inscription de l'art dans la poésie, nul ne peut nier que l'imaginaire plastique hante la cathédrale poétique de Gautier et que les références artistiques et particulièrement picturales traversent l'ensemble de cette œuvre ; le rêve du poète étant de proposer une écriture qui combine le pictural et le scriptural et de retrouver un âge d'or où « la peinture et la poésie fraternisaient (…), [où] on trouvait Shakespeare, Dante, Gœthe, lord Byron et Walter Scott dans l'atelier comme dans le cabinet d'étude [et où] il y avait autant de taches de couleur que de taches d'encre sur les marges de ces beaux livres sans cesse feuilletés. »[375]

Certains poèmes sont inspirés d'un tableau ou d'une sculpture ; d'autres portent déjà l'enseigne picturale (ou sculpturale) de par même le choix du titre. C'est le cas de *Watteau, Pastel, A trois paysagistes, salon de 1839,* ou encore *Melancholia, Magdalena, Les Néréides, le Thermodon, La Fellah, Niobé, Cariatides,…* Mais plus qu'une référence artistique, il s'agit, dans la plupart de ces poèmes, de transposition d'art, exercice de récriture qui assure cette fraternité des arts et qui permet le transfert d'un système de représentation à un autre. D'ailleurs, dans *Les Néréides,* Gautier précise bien qu'il se livre à l'exercice de transposition en ouvrant son poème comme suit :

> « J'ai dans ma chambre une aquarelle
> Bizarre, et d'un peintre avec qui
> Mètre et rime sont en querelle
> -Théophile Kniatowski. »[376]

---

[374] - L'expression *« L'orgie échevelée »* figure en épigraphe, ibid., p. 152.
[375] - Th. Gautier, Dossier Delacroix, 1864, site : http://www.theophilegautier.fr/dossier-delacroix.
[376] - Th. Gautier, « *Les Néréides »,* in *Emaux et Camées,* op. cit., p. 105

La suite du poème donne corps au fameux précepte horatien, le « *ut pictura poesis* » puisque couleurs, texture, surface sont rendues au moyen des mots ; ce qui rattache ce poème à une vieille pratique de la rhétorique : l'ekphrasis

Il en est de même dans *Contralto.* Reprenant le thème de l'hermaphrodite, déjà évoqué dans *Mademoiselle de Maupin,* Gautier choisit le musée du Louvre pour amorcer une transposition de la sculpture *L'Hermaphrodite endormi* :

> « On voit dans le Musée antique
> Sur un lit de marbre sculpté,
> Une statue énigmatique
> D'une inquiétante beauté. »[377]

Disant en mots ce qui est représenté par le ciseau, le poète ne se limite pas, cependant, à une imitation de l'œuvre contemplée. Il s'empare du modèle pour donner forme à son idéal ou pour exprimer ses propres hantises. Travaillée par l'imagination du poète, l'œuvre d'art donne lieu, alors, à une autre transposition. L'hermaphrodite n'annule pas uniquement les séparations du féminin et du masculin, il franchit les frontières de la forme et le son, du matériel et de l'immatériel, du sculptural et du musical :

> « Rêve de poëte et d'artiste,
> Tu m'as bien des nuits occupé,
> Et mon caprice qui persiste
> Ne convient pas qu'il s'est trompé.
>
> Mais seulement il se transpose,
> Et passant de la forme au son,
> Trouve dans sa métamorphose
> La jeune fille et le garçon. »[378]

La représentation se situe désormais à trois niveaux : représentation de corps (l'œuvre sculpturale exposée au musée), représentation de sons (le contralto renvoyant particulièrement à l'œuvre musicale de Rossini et rendant hommage à Ernesta Grisi) et représentation de mots (le poème). L'hermaphrodite de chair se double de l'hermaphrodite de la voix, grâce à une alchimie verbale qui, tout en animant la matière inerte, réalise l'harmonie et la complétude entre les différents arts et dépasse l'ambiguïté première de l'hermaphrodite, en assurant la fusion idéale de l'androgyne.

---

[377] - Th. Gautier, *Contralto,* in *Emaux et Camées,* op. cit., p. 51.
[378] - Ibid., p. 52.

Dans *Notre-Dame*, la transposition est architecturale. Sans cacher son admiration pour l'architecture hugolienne, et tout en rendant hommage à l'œuvre romanesque du grand maître, Gautier entreprend de réécrire, à sa manière, sa cathédrale gothique. Mais l'allusion à *Notre-Dame de Paris* fonctionne comme une mise en abyme et annonce la part de subjectivité qui sous-tend la description architecturale.

Sur le plan formel, la composition du poème cherche à rendre la perfection formelle dans l'exécution de ce monument et à reproduire l'équilibre qui constitue un point fort de l'architecture de Notre-Dame, notamment de sa façade occidentale. La construction du poème respecte rigoureusement l'alternance strophe isométrique et strophe hétérométrique et révèle un souci d'édification textuelle. Par ailleurs, vus sous un angle particulier, les sizains hétérométriques, de par la disposition des vers, obéissent à une symétrie et semblent mimer l'aspect géométrique qui caractérise les deux tours de la façade ouest de Notre-Dame : deux vers longs,- écrits en alexandrin-, suivis d'un octosyllabe, puis de nouveau deux vers longs.

Toutefois, au-delà des similitudes entre les deux constructions, - architecturale et textuelle-, la transposition se présente davantage comme une recréation d'un espace imaginaire, fantastique. Le déploiement intensif des métaphores et des comparaisons semble animer la cathédrale et donner souffle de vie à ce corps de pierre. Transformant l'exercice de transposition en aventure poétique, Gautier étouffe, en lui, le descripteur et libère le génie inventif et imaginatif du poète rêveur. A côté des images poétiques ayant une dimension anthropomorphique,[379] Gautier se plaît au jeu d'analogie et convoque un imaginaire animalier peuplé d'immenses bêtes ou de créatures mythiques et monstrueuses.

Dans la strophe 7, les éléments architecturaux, perçus à la lumière discrète du soir, sont assimilés à des animaux géants et grandioses :

> « La nef épanouie, entre ses côtes minces,
> Semble un crabe géant faisant mouvoir ses pinces,
> Une araignée énorme, ainsi que des réseaux
> Jetant au front des tours, au flanc noir des murailles,
> En fils aériens, en délicates mailles,
> Ses tulles de granit, ses dentelles d'arceaux ».[380]

[379] - Voir chapitre 2 de la première partie, « La cathédrale gothique de Gautier ». L'idée d'anthropomorphisme est développée : la cathédrale apparaît comme une belle dame richement parée, et constamment convoitée.
[380] - Th. Gautier, *Notre Dame,* in *Poésies Complètes,* op. cit., p. 148.

La nef est, d'abord, comparée à un crabe en mouvement, puis, à une « araignée énorme » en œuvre, tissant délicatement sa toile. L'emploi des verbes d'action (faire mouvoir, jeter) insuffle une certaine dynamique à la construction. De même, les expansions de nom assurent l'entremêlement du lexique architectural et du lexique arachnéen et suggèrent le caractère svelte, léger et élancé des colonnades.

La suite des strophes de la première section nous invite à explorer la « galerie des chimères »[381] et à découvrir une population de « Licornes, loups-garous, (et) chimériques oiseaux ».[382] L'insistance sur l'aspect bizarre de ces statues taillées dans la pierre recrée l'atmosphère fantasque du Moyen Âge. Ainsi, ce qui, au départ, n'était qu'un exercice de transposition, devient, sous la plume du poète, une invention qui tranche avec un monde de prose et assure le transfert d'un espace-temps réel à un univers fantastique.

Cette projection dans un univers onirique sera, nous l'avons bien démontré, réalisée dans *Mademoiselle Dafné.* A l'élévation et au caractère somptueux de l'architecture gothique de Notre-Dame s'opposent les constructions labyrinthiques et souterraines de Piranèse. Fasciné par l'esprit de l'aquafortiste italien, Gautier transpose en mots le cauchemar piranésien en écrivant *Mademoiselle Dafné, eau-forte dans la manière de Piranèse.* Ayant déjà développé les enjeux d'une telle récriture tant sur le plan psychique que sur le plan ontologique, [383]nous nous attarderons davantage sur l'aventure scripturale.

Remplaçant la pointe du graveur par la plume du romancier, Gautier s'adonne à l'*ekphrasis* : il enchaîne les développements descriptifs dans le but de reconstituer le modèle piranésien et d'en reproduire les réalisations architecturales. Son écriture ne se réduit pas, pour autant, à une représentation mimétique ni à une recomposition des architectures piranésiennes; elle se veut invention, création dans la création.

---

[381] - « La galerie des chimères » est le nom donné aux statues fantastiques, effrayantes et souvent grotesques qu'on retrouve au haut de l'édifice et qui ont été incorporées par l'architecte Eugène Viollet-le-Duc à la restauration de Notre-Dame au XIXe siècle.
[382] - Th. Gautier, *Notre Dame,* in *Poésies Complètes,* op. cit., p. 149.
[383] - Voir chap. 3, partie II, *Mademoiselle Dafné :* le cauchemar des architectures piranésiennes.

Certes, Gautier ne cache pas l'impact de l'œuvre piranésienne ni son désir de restituer au regard du lecteur les architectures tourmentées et tortueuses des *Prisons imaginaires,* mais ce faisant, il parvient à bâtir sa propre architecture textuelle et à créer, à son tour, son « écriture piranésienne ».[384]

En effet, à mesure que Lothario évolue dans l'espace souterrain de la villa Pandolfi, la construction romanesque prend forme ; l'aventure du héros dans les couloirs sombres et dédaléens s'accompagne d'une double aventure. La première se rattache au faire du romancier et renvoie à l'expérience d'un écrivain plongé dans les méandres de la création, se heurtant à la résistance des mots, et puisant au fond de lui, - dans son répertoire culturel et langagier-, le matériau nécessaire au renouvellement de son écriture et à l'exécution de son projet fictionnel. La seconde est celle du lecteur : confronté à un déluge de références artistiques et littéraires, dérouté par les interventions ironiques du narrateur et par son ton sarcastique, le lecteur vit l'errance de Lothario dans le texte-labyrinthe ; il entreprend un projet de lecture herméneutique qui *dévoile*[385] les enjeux de l'expérience créative et révèle le pluriel du texte.

D'ailleurs, plusieurs éléments fonctionnent comme des signaux qui guident le lecteur dans son entreprise et se chargent d'une valeur indicielle. Lothario, enfermé au fond de l'abîme, reste en possession de lettres et de stylet. De même, son exploration des catacombes de la villa Pandolfi exige un effort d'interprétation et de lecture : le héros, devenu pour un temps archéologue, interroge la pierre gravée et déchiffre les « inscriptions creusées dans la roche et remplies de minium encore visible y indiqu(ant) les tombes des premiers chrétiens ».[386]

Ainsi, tout en exhumant le mythe piranésien, la transposition d'art telle qu'elle est pratiquée dans *Mademoiselle Dafné,* permet au romancier de rompre avec l'espace réel, de construire son espace imaginaire et de « promouvoir toute une mythologie personnelle »,[387] une mythologie égalant l'ingéniosité de Dédale, défiant les ambitions démesurées d'Icare et se révélant dans les architectures babyloniennes de *Paris Futur.*

---

[384] - Marc Eigeldinger, *L'inscription de l'œuvre plastique dans les récits de Gautier,* in *Mythologie et intertextualité,* op. cit ., p. 99.
[385] - Le choix de l'italique rappelle la dimension théâtrale dans l'écriture romanesque de Gautier. Voir chap. 3, partie II, *Mademoiselle Dafné :* le cauchemar des architectures piranésiennes.
[386] - Th. Gautier, *Mademoiselle Dafné,* op. cit., p. 1252.
[387] - Marc Eigeldinger, *L'inscription de l'œuvre plastique dans les récits de Gautier,* in *Mythologie et intertextualité,* op. cit ., p. 99.

Dans ce texte, Gautier fait figure d'architecte bâtisseur. Il projette de raser complètement le Paris moderne dont l'architecture est jugée affreuse et de bâtir, à sa place, le Paris de ses rêves, « une ville plus grande, plus belle et plus étrange que les Babylone, les Ninive, les Persépolis »,[388] dépassant par son immensité et son gigantisme « les audaces les plus effrénés, les délires les plus extravagants de Pyranèse et de Martinn ».[389]S'inspirant des gravures du peintre britannique, notamment *La chute de Ninive* et des restitutions monumentales des antiquités romaines exécutées par le graveur italien, Gautier ne se limite pas à l'exercice de transposition d'art ; il fait de la récriture une création à part entière et donne libre cours à son imagination. Se fiant à l'alchimie des mots, l'écrivain se constitue en constructeur, capable de transformer l'espace réel en immense chantier et d'y élever des architectures grandioses aux dimensions colossales:

> « Je commence à tailler dans les flancs des collines lointaines des tranches gigantesques pour le soubassement des édifices ; bientôt les angles des frontons s'ébauchent dans la vapeur, les pyramides découpent leurs pans de marbre, les obélisques s'élancent d'un seul jet comme des points d'admiration de granit ; des palais démesurés s'élèvent (…). Je vois s'allonger sur des colonnes trapues, fortes comme des tours, et rayées de cannelures en spirales où six hommes se cacheraient, des frises faites de quartiers de montagnes, et couvertes de zodiaques monstrueux, d'hiéroglyphes menaçants ; des arches de pont se courbent au-dessus du fleuve qui reluit à travers la ville qu'il tranche , comme un damas dans un col à moitié coupé ; les lacs d'eau salée, où sautent les léviathans privés, miroitent sous un rayon de lumière, et le grand cercle d'or d'Osymandias étincelle comme une roue détachée du char du soleil ! »[390]

La fièvre de construction s'emparant de Gautier libère le *daimon* du poète et *l'ingenium* de l'architecte ; elle le pousse à réaliser ses rêves les plus fous et à mettre en place la maquette de ce qui sera pour lui la ville idéale. Toutefois, la présence de l'écrivain architecte n'obéit pas au même statut : au début, l'emploi de la première personne suivie d'un verbe d'action (je commence à tailler) présente le « je » comme un sujet actif et agissant, un architecte graveur ayant une ambition démesurée ; puis, à mesure que la description progresse et que la physionomie du Paris futur prend forme, les verbes pronominaux,-souvent à sens réfléchi-, se multiplient : s'élancer, se courber, s'allonger,…; et le « je » se présente, désormais, comme un sujet regardant ou plutôt comme un être visionnaire prenant plaisir à contempler ces architectures chimériques, œuvre de son esprit imaginatif.

---

[388] - Th. Gautier, *Paris futur,* in *Caprices et zigzags,* op. cit., p. 314.
[389] - Ibid., p. 314.
[390] - Ibid., pp. 309-310.

Le glissement du « je » énonciatif à un « on » équivalent d'un « nous » inclusif puis à un « vous » employé à l'impératif témoigne de la volonté de Gautier d'intégrer le lecteur dans son univers et de le mettre à contribution dans son projet d'édification:

- « (…) l'*on* devine la silhouette démantelée de Lylac […] *on* dirait qu'un incendie essaie de dévorer la ruine formidable »[391]
- « *Faites* planer là-dessus, pour que le tableau soit complet, des ombres des nuages qui passent […] ; *frappez* de reflets inattendus la fourmilière des multitudes qui se pressent sur les places […] ; *faites* se dérouler dans les plaines de sable, comme des anneaux de serpents infinis, les caravanes qui arrivent ou qui partent »[392]

Invitant son lecteur, donc, à partager son rêve et à prendre part à son projet, Gautier se trouve, en outre, contraint de mêler l'architectural, le pictural et le scriptural.

Difficile, en effet, de décrire l'architecture, sans recourir à une terminologie architecturale : colonnes, temples, ornements…prolifèrent et répondent en proportion, richesse et harmonie à l'idéal architectural de l'esthète. D'ailleurs, la description de Gautier semble reprendre la méthode de Vitruve : ichnographie (plan), orthographie (élévation) et scénographie (vue, perspective).

Difficile également de représenter une architecture, de la donner à voir, sans créer chez le lecteur l'illusion de l'avoir sous les yeux ; c'est ce qui explique le recours aux techniques picturales : système de lignes oscillant entre lignes droites et géométriques ou courbes voluptueuses et serpentines, choix des tons et des couleurs, jeu de reflets et de lumière, tous ces procédés émaillent la description architecturale et brossent un tableau magnifié de ce Paris futur.

Difficile, enfin, de dire l'architecture sans déployer les mots nécessaires à la mise en texte de l'objet architectural : signes linguistiques et architecturaux s'imbriquent donnant ainsi forme au texte littéraire. En transférant à l'ordre du verbal ce qui relève de l'architectural, la description mène de pair représentation architecturale et construction textuelle. Mais l'écriture de Gautier ne cherche pas à calquer un réel ni à donner une reproduction mimétique de ce qui est vu.

[391] - Ibid., p. 310.
[392] - Ibid., p. 311.

Grâce à un jeu vertigineux de renvois et de références, grâce également à un emploi récurrent et intensif de la métaphore et de l'image, Gautier fait œuvre de création. Le texte devient donc un espace où se déploie le « faire » de l'écrivain créateur. C'est ce qu'explique Alain Montandon dans « *Ecritures de l'image chez Théophile Gautier* » :

> « De la correspondance à la transposition, de la transposition au jeu de la surface et de la profondeur, le poète évolue d'une conception allant de l'œuvre à son faire, de la création à l'acte créateur. »[393]

La récriture devient, alors, un principe fondamental du « faire » gautiéresque, et la description s'apparente à un espace (textuel) où se libère l'imagination de l'écrivain et où se développe une écriture du caprice et de la fantaisie.

D'ailleurs, les frontières entre le pictural, l'architectural et le littéraire tendent parfois à s'estomper. Il suffit pour s'en convaincre d'étudier le cas de l'hiéroglyphe et de l'arabesque. Pour Alain Montandon, si ces deux formes d'écriture fascinent Gautier, c'est en raison de leur pouvoir « iconotextuel ».[394] Alliant icône et texte, dessin et écriture, l'arabesque et l'hiéroglyphe jettent le pont entre la littérature et la peinture ; ils impliquent, en sus, l'exploitation d'un espace architectural,- (les parois d'une muraille ou d'une construction)-, et concrétisent ainsi la correspondance entre différents arts.

Quoique chacune de ces formes ait ses caractéristiques et sa symbolique, quoique l'hiéroglyphe, chargé de mystère, soit considéré comme une « écriture de la masculinité, de la puissance et de l'effroi »[395]alors que l'arabesque aux lignes voluptueuses et serpentines soit associée à la féminité et à la sensualité, ces deux formes se rejoignent étant donné leur « autoréférentialité ».[396] Privilégiant avant tout la forme, les hiéroglyphes sont, en effet, une écriture figurative qui rompt avec le langage moderne et qui fascine par son caractère arbitraire et hermétique, c'est pourquoi, dans les récits d'inspiration égyptienne, notamment *Le pied de Momie, Le Roman de la Momie,* les personnages de Gautier, transportés dans L'Egypte des pharaons sont attirés par cette écriture du sacré, vestige d'un âge d'or révolu.

---

[393] - Alain Montandon, « *Ecritures de l'image chez Théophile Gautier* » in *Icons, texts, iconotexts, essays on ekphrasis and intermedaility,* édité par Peter Wagner, Gruyter, New York, 1996, p.106.
[394] - Le mot est employé par Alain Montandon, voir « *Ecritures de l'image chez Théophile Gautier* ».
[395] - Ibid., Montandon écrit en ce sens : « si l'hiéroglyphe est une écriture de la masculinité, de la puissance et de l'effroi, l'arabesque est une écriture de la féminité et de la séduction. » p. 108.
[396] - Ibid., p. 108.

Pour l'auteur de « *Ecritures de l'image chez Théophile Gautier* », la fascination de la génération romantique par l'écriture hiéroglyphique est, en partie, expliquée par le mal de vivre qui ronge cette génération. Non sans une réminiscence nervalienne, Montandon explique : « L'écriture figurée est une inscription lapidaire d'un nevermore mélancolique, celui de la perte irrémédiable d'un sens à jamais disparu. »[397]

Système de signes qui reste à décrypter, les hiéroglyphes servent de lieu de mémoire et révèlent le désir rétrospectif qui hante l'œuvre gautiéresque. Mais *la restitutio antiquitatis*, relevant dans ce cas d'une écriture par images, prend une dimension onirique et se rattache à l'architecture du rêve, comme l'explique Freud dans son interprétation des songes. Participant d'une *graphè* propre au rêve, les hiéroglyphes prennent une dimension allégorique car la complexité insaisissable des images du rêve semble avoir son pendant dans le système d'écriture hiéroglyphique.

D'ailleurs, s'inscrivant dans le même ordre d'idées que Freud, Derrida établit la relation entre les hiéroglyphes et la reconstitution des images fantasmatiques. Il écrit dans *« Freud et la scène de l'écriture »* :

> « Le rêve étant construit comme une écriture, les types de transposition onirique correspondaient à des condensations et à des déplacements déjà opérés et enregistrés dans le système des hiéroglyphes. Le rêve ne ferait que manipuler des éléments (…) enfermés dans le trésor hiéroglyphique, un peu comme une parole écrite puiserait dans une langue écrite. »[398]

Le renvoi derridien aux hiéroglyphes a plus d'une signification. D'une part, les transcriptions hiéroglyphiques, tout comme les images du rêve, se chargent d'une plurivocité et exigent un travail d'interprétation complexe ; d'autre part, la reconstitution des images du rêve se présente comme une tentative de retrouver ce qui est originaire et d'accéder à une écriture primaire, à une *archè*, au sens de genèse des formes. De la même manière que les signes hiéroglyphiques, les arabesques rompent avec la rationalité occidentale pour nous introduire dans un réseau inextricable de lignes et d'entrelacs. Définie comme « un hiéroglyphe en mouvement »,[399] l'arabesque congédie la *mimésis* et libère les formes de toute référentialité.

---

[397] - Ibid., p. 108

[398] - Jacques Derrida, « *Freud et la scène de l'écriture* » in *L'écriture et la différence*, Editions du Seuil, Points Essais, 1967, p. 309.

[399] - Alain Montandon, « *Ecritures de l'image chez Théophile Gautier* » in *Icons, texts, iconotexts, essays on ekphrasis and intermedaility*, op. cit., p. 108

La ligne serpente, au gré de sa fantaisie, sans autre finalité qu'elle-même. Dans *Spirite,* l'arabesque envahit la fiction : elle est perçue dans le paysage naturel d'un Paris brumeux aves ses arbres dépouillés de leur feuillage et leurs rameaux en filigrane d'argent; elle se révèle également dans la danse gracieuse des patineurs sur un lac enneigé, transformée en « ballet du *Prophète* exécuté en grand »[400] :

> « Dans le milieu du lac, les célébrités du patin, en svelte costume, se livraient à leurs prouesses. Ils filaient comme l'éclair, changeaient brusquement de route, évitaient les chocs, s'arrêtaient soudain en faisant mordre le talon de la lame, décrivaient des courbes, des spirales, des huit, dessinaient des lettres comme ces cavaliers arabes qui, avec la pointe de l'éperon, écrivent à rebrousse-poil le nom d'Allah sur le flanc de leur monture. »[401]

Danse, dessin et écriture se mêlent pour exprimer la liberté de déplacement et de création. Plus encore, par le jeu de métaphore et de comparaison, l'arabesque devient une représentation allégorique du processus créatif : le « svelte costume » des danseurs, leur mouvement imprévisible mais exceptionnel s'associent à la « pointe de l'éperon » des cavaliers arabes pour décrire le sens et l'essence des choses et pour donner à voir les lignes capricieuses d'une écriture sacrée.

Dans *Paris futur,* c'est plutôt le style *plateresco,* si apprécié par Gautier lors de son voyage en Espagne, qui constitue une variante de l'arabesque et qui répond à l'idéal de beauté de l'architecte-esthète. Rejetant les régularités conventionnelles et l'ordre symétrique, se distinguant par « une folie d'ornements et d'arabesques incroyables »,[402] le plateresque tient sa force de la diversité exubérante de ses réalisations mais surtout de l'unité et de l'harmonie qui se révèlent au-delà de la disparité. Admiré déjà à Séville, à la découverte de sa cathédrale, puis à Constantinople, en explorant la façade du palais du Bosphore, le *plateresco* servira de modèle pour la construction de l'architecture rêvée :

> « La ville sera d'une magnificence architecturale dont on ne peut se faire une idée : sans tomber dans les ennuis d'une uniformité stupide, les rues, conçues d'après un plan raisonné, présenteront chacune une physionomie et un ensemble ; telle rue affectera le style byzantin, telle autre le style gothique, une troisième le goût mauresque, l'autre celui de la renaissance. Les architectures grecque et romaine montreront aussi leurs échantillons. Ces échantillons serviront à varier le caractère des quartiers bâtis, en général, dans un style nouveau, que nous ne pouvons désigner encore, mais qui, selon toutes les probabilités, se rapprochera de ce que les Espagnols appellent *plateresco*».[403]

---

[400] - Th. Gautier, *Spirite,* op. cit., p. 1149.
[401] - Ibid., p. 1149.
[402] - Th. Gautier, *Voyage en Espagne,* op. cit., p. 363.
[403] -Th. Gautier, *Paris futur,* op. cit., p. 319.

Prônant l'idéal d'une architecture éclectique, refusant de se plier aux exigences d'une convention ou aux règles imposées par une école, Gautier défend une esthétique du caprice et de la fantaisie et revendique l'autonomie de l'Art. Hiéroglyphe, arabesque ou plateresque, tous impliquent une intrication du pictural, de l'architectural et du scriptural, tous expriment la liberté de l'artiste qui « épure, harmonise, mais aussi charge et contourne »,[404] tous privilégient, enfin, une esthétique fondée sur l'invention, le caprice et la fantaisie. Ecriture et architecture finissent enfin par se confondre.

4- Ecriture-Architecture

Au-delà des rapprochements analogiques et/ou de l'intrication entre l'édifice textuel et l'édifice architectural, l'écriture est, pour Gautier, une architecture. Une dernière démonstration permettra de ressortir le bien fondé de l'équation « écrire = construire », il s'agit du traitement du sonnet dans la poésie de Gautier. Rappelons, à ce propos, que le sonnet est une structure poétique qui a séduit non seulement Gautier mais toute la génération romantique. Forme fixe codifiée, le sonnet concrétise l'asymétrie dans la symétrie tant sur le plan strophique que sur le plan rimique.

Dans un article intitulé *Le Sonnet : sens d'une structure*, François Jost précise que l'architecture du sonnet et celle de Notre-Dame obéissent au même principe :

> « Le sonnet révèle une sorte d'irrégularité matérielle qui en rehausse l'harmonie. Le pèlerin qui s'arrête sur le parvis de Notre-Dame est vivement frappé par l'unité architecturale du monument qu'il contemple. Mais plus il en examine la façade, achevée au XIIIe siècle, mieux il sent que cette unité résulte d'un ordre d'équivalences et non d'un système d'identités. Une tour est plus grosse, l'autre plus élégante, une arche plus pleine, l'autre plus svelte, un portail en ogive, l'autre en pointe. »[405]

La répartition en deux quatrains et deux tercets, les multiples possibles qu'offre la disposition des rimes sont la concrétisation de cette « irrégularité matérielle » dans l'architecture du sonnet. Jost ne manque pas de le mentionner :

---

[404] - René Jasinski, *Les Années romantiques de Théophile Gautier »,* chap. VII, *Les Grotesques,* Vuibert, Paris, 1929, p. 246.

[405] - François Jost, *Le Sonnet : sens d'une structure,* in *Le Sonnet à la Renaissance. Des origines au XVIIe siècle.* Actes des troisièmes journées rémoises 17-19 janvier 1986, sous la direction d'Yvonne Bellenger ? Aux Amateurs du livre, Paris, 1988, p. 60.

> « Plus que nul autre genre, le sonnet demeure sous l'emprise du code de la cohérence esthétique. Il fournit au poète un cadre cohérent où tester et mesurer sa propre cohérence. Ses lois sont le squelette que l'auteur doit nourrit de sa chair. »[406]

L'étude des sonnets dans l'œuvre poétique de Gautier montre que pour cet architecte de poèmes, écrire et construire ne font plus qu'un. Nous avons choisi un corpus de dix sonnets : *La Caravane, Destinée, A deux beaux yeux, Versailles, Ambition, A des amis qui partaient, Sainte Casilda, Perspective, Sur le Prométhée du musée de Madrid,* et enfin *Sonnet.* Dans tous ces sonnets, la charpente de cette forme poétique est mise en place, sur le plan typographique, par les deux quatrains et les deux tercets. L'aspect strophique donne à voir l'unité architecturale du monument poétique grâce à ce que François Jost appelle « un ordre d'équivalences ». Sur le plan rimique, dans l'ensemble des poèmes étudiés, Gautier recourt au sonnet à cinq rimes.

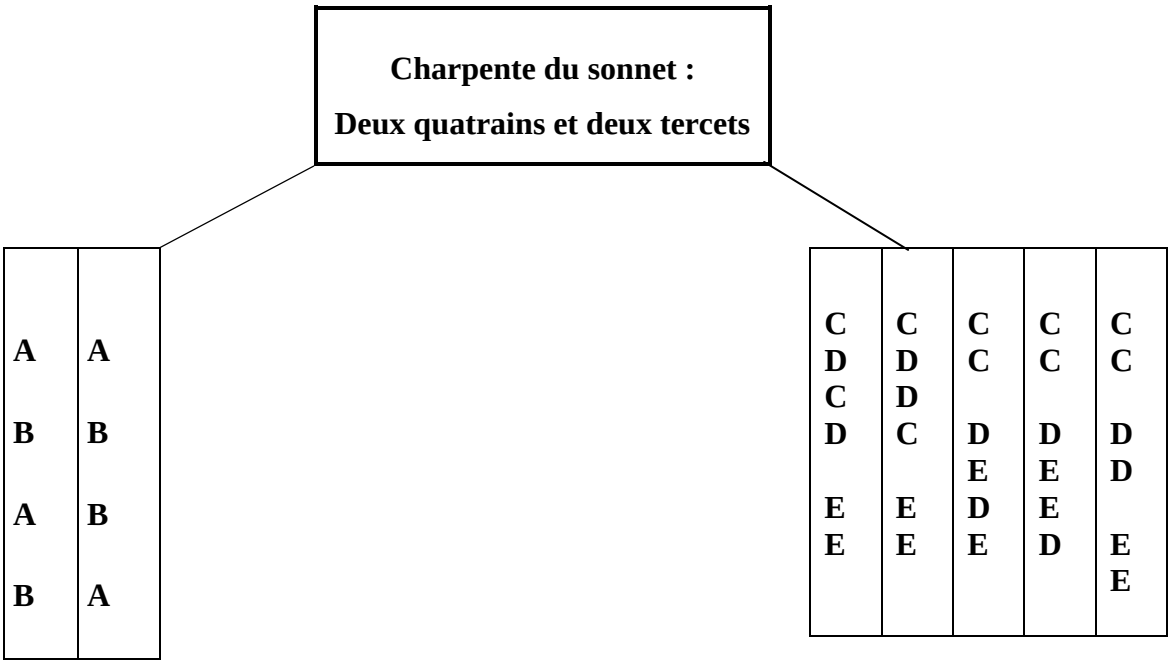
Mais, en examinant de plus près, nous découvrons l'ingéniosité de l'architecte à travers des configurations riches et diversifiées. En effet, si, dans la composition des quatrains, le poète adopte un schéma à deux rimes, avec une reconduction des rimes embrassées (abba) ou des rimes croisées (abab) dans les deux strophes, la structure des trois rimes dans les tercets donne lieu à de multiples variations.

Dans les sonnets *Perspective, Sainte Casilda, Sur le Prométhée du musée de Madrid* et *A deux beaux yeux,* la construction poétique est amorcée avec une disposition en rimes embrassées suivies de rimes plates (cddcee), ce qui permet de répartir les tercets en un quatrain et un distique. Dans *Destinée* et *A des amis qui partaient,* les six vers des tercets laissent apparaître la même ossature (un quatrain et un distique) avec pour schéma rimique : rimes croisées suivies de rimes plates (cdcdee).

La Caravane et *Ambition* reproduisent à l'envers cette ossature avec une réduplication des rimes qui engendre un distique puis un quatrain. Les deux sonnets se rejoignent au niveau des vers 9 et 10 avec des rimes plates (en cc) mais diffèrent dans le choix rimique des quatre derniers vers puisque le premier sonnet reproduit la disposition des rimes embrassées, déjà employée dans les deux quatrains, alors que le second souscrit au modèle des rimes croisées, lui-même utilisé au début de ce sonnet.

[406] - Ibid., pp. 64-65.

La dernière variation est perceptible dans les poèmes *Versailles* et *Sonnet.* Ces deux pièces se ressemblent étant donné le retour des rimes plates dans les tercets : ccddee. Toutefois, la similitude instaurée par le schéma rimique est perturbée par la syntaxe. L'écart se joue, donc, au niveau de l'enchaînement phrastique : alors que dans *Versailles,* le vers 11 se termine par une ponctuation forte (le point final) et marque la fin d'une structure syntaxique ; le même vers dans *Sonnet* s'achève sur un point-virgule et assure une continuité à la fois rimique et phrastique entre les deux tercets. Un schéma représentatif met en exergue les différents traitements possibles de l'architecture du sonnet :



Dispositio, distributio, symmetria, telles sont, rappelons-le, les conditions fixées par Vitruve pour avoir une architecture érigée en *perfecta ordinatio.* Tels sont les éléments présents dans chaque sonnet et qui en font des architectures poétiques cohérentes et bien structurés. Tout sonnet constitue une forme-sens qui allie symétrie et asymétrie, et qui présente une unité au sein même de la diversité. Habitée par une idée, cette forme fixe aux contours contraignants est, pourtant, modelée, façonnée par le poète architecte de manière à répondre à ses exigences esthétiques. Bien avant Valéry, Gautier se rend compte que le sonnet porte en puissance une richesse combinatoire et une multiplicité d'arrangements, et il ne manque pas d'en profiter pour construire son édifice poétique.

Conclusion

En conclusion, nous pouvons dire qu'en partant de l'image du palimpseste, nous avons instauré un dialogue entre archi-texture et architecture, l'objectif étant de relever les ressemblances entre les deux types de construction et de mettre en exergue le travail d'élaboration et d'édification qui permet l'érection de l'œuvre-monument. Nous avons, en effet, démontré qu'édifice textuel et édifice architectural font l'objet d'une sédimentation ; ils obéissent, tous les deux, à une stratification, ce qui nous embarque nécessairement dans une aventure herméneutique au bout de laquelle se dégage « le feuilleté de la signifiance » pour reprendre l'expression barthésienne.

Retrouver les traces dissimulées, interroger le texte dans son hétérogénéité nous a emmenée à réfléchir sur l'importance de l'intertexte dans le processus de création littéraire. Citation, allusion et référence sont, alors, déployées. Intégrés dans la texture de l'œuvre, les textes convoqués constituent des matériaux indispensables à l'édification du monument gautiéresque.

Plus encore, le recours à la mise en abyme, notamment dans la fiction, fait de l'intertexte « le mot de passe » grâce auquel le sens se construit ; il est le point pivot autour duquel s'articule toute une architecture narrative. L'afflux des intertextes joue, ainsi, plusieurs fonctions : il témoigne, certes, de l'érudition d'un écrivain au savoir divers et éclectique, fait du texte de Gautier un lieu de mémoire et l'inscrit dans un continuum ; mais le plus souvent, la pratique intertextuelle modifie le sens premier du texte et lui donne une seconde vie en l'intégrant dans une nouvelle logique textuelle. L'écriture se résorbe alors en reprise perpétuelle mais différentielle des mêmes signes et des mêmes thèmes.

A côté de l'intertextualité littéraire, l'œuvre d'art fait son intrusion dans le texte gautiéresque. L'immersion de la référence artistique dans les écrits de Gautier est l'expression du désir de l'esthète d'accéder au jardin des formes et de divulguer le secret de la beauté idéale, un secret qui sera dévoilé en parcourant les galeries du musée gautiéresque.

A mesure que nous pénétrons dans l'atelier du poète artisan, nous nous rendons à l'évidence que la ligne de partage séparant édifice textuel et édifice architectural ne cesse de s'amincir pour enfin s'effacer. L'écriture ne se contente plus de décrire une architecture ni de faire du langage un moyen de dire en mots ce qui est visible. L'écriture elle-même se fait architecture. Les mots, dans leur déploiement paradigmatique et syntagmatique, donnent chair à l'idée, la concrétisent. L'architecture du sonnet en est la meilleure illustration.

Conclusion de la troisième partie

Dans tous ses écrits, Gautier a cherché à imprimer la marque de son génie et à soumettre la réalité extérieure au prisme de la subjectivité. Nourrissant son univers intellectuel de lectures riches et diversifiées, vouant un véritable culte à l'Art sous toutes ses formes et manifestations, l'écrivain a fait de son expérience de création le moyen de convertir son rêve d'architecture en architecture de rêve.

Transmettant à ses personnages son pouvoir de constructeur, il fait de Fortunio un architecte qui construit son palais doré aux confins d'un Paris abhorré et qui exécute en grand son « utopie domestique ». Le narrateur du *Pavillon sur l'eau* se voit confier la tâche d'élever une architecture exotique aux couleurs asiatiques. Le pavillon chinois prend alors un aspect féerique que l'illusion d'optique ne fait que renforcer. Paradis en miroir, cette architecture chinoise s'inscrit dans le goût rococo et s'explique par le désir de l'écrivain de sortir des sentiers battus et de proposer une écriture en quête de fantaisie et d'originalité.

Dans *Mademoiselle de Maupin*, ce sont les constructions imaginaires élevées tantôt par D'Albert tantôt par Rosette ou par Théodore/Madelaine qui, se chargeant d'une valeur symbolique, associent l'idée de bonheur au rêve d'habitation. Mais d'un récit à l'autre, un doute persiste car, à peine érigées, ces architectures s'écroulent ou disparaissent. Comme les visions du rêve, l'architecture du bonheur s'apparente à un mirage et ne peut être habitée que sur le mode l'imaginaire. Grâce au pouvoir des mots, l'édifice prend forme et concrétise le rêve architectural de Gautier, mais paradoxalement, le moment de son achèvement coïncide, le plus souvent, avec son anéantissement. Le bonheur entrevu reste, ainsi, éphémère. Cette vision du bonheur lié à une architecture suscite une autre question, tout aussi importante, celle du microcosme de Gautier.

De nombreux éléments sont mis à contribution afin de jeter les assises de l'architecture du microcosme gautiéresque. Helléniste de la plus haute volée, esthète et critique d'art au savoir éclectique, poète qui cherche à capter le détail exotique et à échapper à la réalité *hic et nunc*, Gautier fait de son monde intérieur un lieu de conciliation et de synthèse de toutes les tendances et de toutes les contradictions.

Réunissant dans sa petite sphère les éléments les plus hétéroclites, il parvient à instaurer un dialogue entre plusieurs formes d'expression artistique et à les réunir dans son imaginaire de manière harmonieuse et harmonisée. Antiquité grecque, romaine ou asiatique, peinture flamande ou Renaissance italienne, mythe, histoire, religion, art, toutes ses ressources entrent en jeu dans le processus d'élaboration littéraire et font du microcosme de Gautier un musée secret aux galeries riches et diversifiées. Mahmoud-Ben-Ahmed, Malivert, Tiburce, Candaule ou d'autres encore nous servent de guide parmi ces galeries et dévoilent quelques facettes de l'univers gautiéresque.

Mais, au-delà de la diversité des sources et des influences, au-delà des fraternités électives, l'œuvre-monument de Gautier est marquée par son unité et sa cohésion. L'artiste a su, en effet, préserver son individualité et faire du langage son unique et seul moyen pour mettre en exécution son projet de construction. Les architectures décrites portent, alors, le cachet de leur concepteur et se présentent comme un palimpseste qu'il convient d'interroger afin de ressortir sous les replis d'une homogénéité apparente les traces de l'hétérogénéité.

Contaminé par une fièvre de lecture qui a attisé sa boulimie culturelle, fortement imprégné par les œuvres de Heine, Goethe, Schiller, Shakespeare, fasciné aussi bien par l'expérience de ses prédécesseurs que par celle de ses contemporains, Théophile Gautier les invite, tous, à habiter son texte. L'intertexte est l'illustration de cette sédimentation qui compose le texte-palimpseste. Epigraphes, citations, allusions, ou références, la pratique intertextuelle est au cœur de la construction textuelle. Détournés de leur signification première, parodiés ou simplement convoqués pour inscrire la pensée gautiéresque dans une continuité, les « fragments de texte » témoignent de la dynamique et de la mouvance qui régissent le processus de création et d'édification textuelle.

Au même temps, ils développent une esthétique qui apprécie le clin d'œil, préfère le détour à la ligne droite et privilégie l'image enfantée par l'imagination. Car à la manière du peintre qui porte son tableau en lui-même, Gautier propose une écriture qui répudie l'imitation et loue l'invention et la liberté de création, une liberté qui s'épanouit pleinement grâce à l'échange entre la littérature et les autres formes d'expression artistique.

Ekphrasis ou/et transposition d'art donnent lieu à une représentation au second degré ; elles assurent le transfert d'un système de signes architectural ou pictural à l'ordre du verbal et dévoilent les mécanismes qui régissent la création littéraire. Les affinités qui se tissent entre ces différentes formes d'expression se concrétisent, enfin, dans les hiéroglyphes et les arabesques. Adepte de « l'art pour l'art », Gautier admire l'entrelacement des lignes, le caractère capricieux et insaisissable de la courbe ; il trouve dans ces formes d'écriture une trace indélébile d'une imagination libérée des contraintes d'un art régulier et l'affirmation de l'autonomie de l'art.

Palliant les insuffisances du langage par le pouvoir suggestif de l'allusion, par la richesse et par la précision des transpositions ou encore par la force de l'image et par l'originalité des rapprochements, l'écrivain-architecte parvient à vaincre les affres de la création et à construire un monument où « tout se tient, tout est lié et forme un ensemble magique».[407]L'écriture, se faisant architecture, réussit finalement à résoudre l'équation qui met en relation édifice architectural et édifice textuel.

[407] - Th. Gautier, *Le Moniteur Universel*, 17 novembre 1864. En parlant de Rembrandt, Gautier loue le génie de l'artiste qui a su faire de son œuvre un microcosme solidement construit : « Tout se tient, tout est lié et forme un ensemble magique dont aucune partie ne saurait être retranchée ou transposée sans faire écrouler l'édifice. En art, nous ne connaissons que Rembrandt qui ait cette unité profonde et indissoluble. […] Rembrandt, comme Delacroix, a son architecture, son vestiaire, son arsenal, son musée antique, ses types et ses formes, sa lumière et sa nuit ; ses gammes de ton qui n'existent pas ailleurs et dont il ne sait tirer des effets merveilleux, rendant le fantastique plus vrai que la réalité. »

Conclusion générale

Conclusion générale

> Lire un écrivain, c'est se mettre en communication d'âme ; un livre n'est-il pas une confidence adressée à un ami idéal, une conversation dont l'interlocuteur est absent? »[1]

C'est en ces termes et par voix interposées que Gautier définit le type de rapport qu'il instaure avec son lecteur. C'est également à travers la diction de Spirite qu'il précise le « mode d'emploi » à respecter dans la réception de son œuvre. Les recommandations adressées au lecteur sont ainsi formulées :

> « *Il ne faut pas* toujours prendre au pied de la lettre ce que dit un auteur : *on doit faire* la part des systèmes philosophiques ou littéraires, des affectations à la mode en ce moment-là, des réticences exigées, du style voulu ou commandé, des imitations admiratives et de tout ce qui peut modifier les formes extérieures d'un écrivain. Mais, sous tous ces déguisements, la vraie attitude de l'âme finit par se révéler pour qui sait lire ; la sincère pensée est souvent entre les lignes, et le secret du poète, qu'il ne veut pas toujours livrer à la foule, se devine à la longue ; l'un après l'autre les voiles tombent et les mots des énigmes se découvrent. »[2]

L'emploi des verbes « falloir » et « devoir » mérite une attention particulière. Être fidèle à la pensée d'un écrivain, ne pas le trahir, telle est l'exigence requise. Pourtant la tâche du lecteur est loin d'être facile.

L'étude de la représentation de l'architecture dans l'ensemble de l'œuvre gautiéresque nous a confrontée à plusieurs difficultés. Comment faire ressortir la pensée de Gautier en étant attentive à la fois aux formes architecturales et aux mots qui leur donnent forme ? Comment révéler l'invisible en dégageant les intrications entre le visible et le lisible ? Est-il possible de fonder une réflexion sur les architectures représentées sans être sensible à triplicité mise en place par Lefebvre : « perçu-conçu-vécu»[3] et aux enjeux esthétiques, idéologiques et ontologiques de cette représentation ?

---

[1] - Th. Gautier, *Spirite*, op. cit., pp. 1164-1165.
[2] - Ibid., p. 1165.
[3] - Dans *La Production de l'espace*, Henri Lefebvre propose une lecture de l'architectonique spatiale en partant de la « triplicité : perçu-conçu-vécu (spatialement : pratique de l'espace- représentation de l'espace- espaces de représentation) », op. cit., p. 50.

Au terme de ce parcours tortueux et problématique, nous rendons compte des conclusions auxquelles nous avons abouti. Et nous commençons par la première partie.

Premier constat : architecture et littérature se rapprochent et s'imbriquent. Philosophes et écrivains n'ont cessé de le démontrer. L'objet architectural, tout comme le texte littéraire, constitue une construction de l'esprit : tous les deux sont des ensembles systémiques qui se présentent comme un tout cohérent ; tous les deux reposent sur une organisation et une articulation de signes et nécessitent une aventure herméneutique ; tous les deux se rattachent à une *poïesis* au sens étymologique du terme et impliquent, de ce fait même, une idée (*arché*) et un savoir faire qui la concrétise.

Second constat : en partant des récits de voyage, nous ne pouvons ignorer la prégnance de l'architecture. Quel que soit le pays dans lequel l'écrivain-voyageur fait immersion, il est toujours animé par le désir de « représenter », de « donner à voir ». Les descriptions architecturales abondent. Monuments, lieux de culte ou architectures privées se chargent d'une fonction socio-historique. De la pierre au papier s'inscrivent des épopées qui reprennent l'histoire des peuples et qui perpétuent leurs mœurs, leurs valeurs et leurs moments de gloire. Chaque architecture est alors perçue comme une odyssée qui ressuscite la mémoire du passé.

Mais Gautier ne se contente pas d'être un daguerréotype qui dit en mots ce que son œil perçoit. Ses convictions et ses préoccupations esthétiques l'amènent à prendre parti. Malgré un apolitisme affiché et une indifférence envers les troubles qui ont secoué la société du dix-neuvième, le dandy parisien reste attaché à son époque et rend compte des transformations qu'a connues le paysage urbain et architectural. Vivant au cœur d'un Paris en pleine mutation, il juge sévèrement les architectures haussmanniennes et leur reproche leur uniformité et leur manque d'originalité. Dans ses voyages, il se rend compte qu'avec le progrès ont disparu les *terrae incognitae* et que l'évolution du monde entrave toute entreprise de dépaysement. Le modèle haussmannien l'a précédé en Algérie, en Turquie et même en Egypte ; désormais, dans chaque pays visité, il retrouve une rue Rivoli, un square « made in Occident ». Comment, alors, sauvegarder l'enchantement ?

Pour Gautier, il suffit de « donner à voir » sous un angle différent. Procédant à la manière du peintre, il cherche le détail fantaisiste, préfère la visite nocturne propice aux effets d'optique et cultive une esthétique de l'inattendu. Gautier « picturalise » les architectures décrites. Grâce à une alchimie verbale, il réussit à leur donner cette note originale, pittoresque tant recherchée. « C'est la vision du poète et la magie de son écriture qui, écrit Alain Guyot, sont susceptibles d'exotiser les lieux à première vue bien éloignée de l'*ailleurs* tel qu'on pourrait l'attendre. »[4] Adoptant le précepte *ut pictura poesis,* Gautier soumet les architectures contemplées à sa sensibilité poétique et picturale. L'expérience viatique se transforme en aventure poétique qui dépasse le cadre de la représentation mimétique, ce qui nous amène au troisième constat.

Entre prose et poésie, le pont est jeté. De nombreuses architectures faisant l'objet de longs développements descriptifs dans la relation de voyage ont été reprises en vers. Mais la récriture n'est pas le retour du même. Partant d'une même réalité extérieure, d'un même cadre architectural, le poète architecte donne forme à de nouvelles constructions textuelles. Libérant son imagination, le poète privilégie l'impression, sollicite la convocation poétique et use de la métaphorisation si bien que l'écriture se fait modulation, voire invention.

Quel meilleur exemple que *Nostalgies d'obélisques* pour dire le génie de Gautier, architecte de poèmes. Constructions solaires rattachées à un Orient mythique, les obélisques renvoient à un mode d'expression symbolique. Dépourvues de toute fonction utilitaire, ces architectures répondent aux exigences esthétiques de Gautier et renvoient à la forme pure. En dressant son poème en diptyque composé de deux volets parfaitement symétriques, Gautier rend compte de la perfection formelle de ces obélisques et crée un jeu d'échos entre édifice architectural et édifice poétique.

Par ailleurs, le recours à la personnification donne un souffle de vie à ces formes du passé et traduit le désir de Gautier de leur confier une part de lui-même. Les plaintes de l'obélisque parisien et les lamentations de l'obélisque luxorien ne sont finalement que l'expression d'un ennui viscéral qui ronge le poète lui-même. Ce mal de vivre, atténué par *le nostos,* est également exprimé dans *Le Château du souvenir*.

[4] - Alain Guyot, « Gautier en voyage, *l'ailleurs* à deux pas *d'ici* » in *L'Ailleurs depuis le Romantisme,* Hermann éditeurs, 2009, op. cit., p. 127.

Rêverie fantasmatique émergeant dans une architecture fantastique, promenade poétique dans les galeries d'un musée onirique, ce poème constitue un voyage rétrospectif au cours duquel Gautier apparaît tantôt comme un Prométhée défiant la divinité et cherchant à voler le feu sacré de la création, tantôt comme un Icare aspirant à l'idéal au risque de se brûler les ailes.

Fasciné par les travaux de Martynn, marqué par le « roman architectural » du grand Maître et rêvant, à son tour, de Babels architecturales, Gautier marche sur le pas de Victor Hugo et érige sa cathédrale gothique. Il élève « *Notre Dame* » et s'y réfugie. Du haut de sa tour, il dénonce la laideur des constructions modernes, constructions considérées comme des formes creuses et sans âme. En même temps, il fait des images architecturales le moyen de mettre en exécution son projet d'édification.

Alliant le fond et la forme, l'*arché* et le *tektonikos*, le poème représentant une architecture devient lui-même une architecture verbale. Par ce faire, Gautier met en place l'équation Ecrire = Construire ; mais les termes de cette équation ne sont pas pour autant résolus. C'est pourquoi l'étude des récits de fiction s'est imposée.

Comme l'indique l'intitulé même de la deuxième partie, « Architecture et narrativité », notre objectif est de préciser la valeur narrative de l'architecture, de déterminer la place qu'elle occupe sur l'échiquier actantiel et d'analyser le dialogue qui s'instaure entre l'œuvre de fiction et l'architecture.

Dans toute l'œuvre narrative de Gautier, le paradigme architectural est constamment présent ; mais d'un récit à l'autre, l'objet architectural change de fonction : il est tantôt embrayeur de l'action puisqu'il enclenche le processus narratif, tantôt opposant et tantôt adjuvant. La description architecturale est, en fait, déterminative dans la mise en place d'un programme narratif. Il serait, néanmoins, contestable d'ériger la « rentabilité » de la description architecturale en principe.

S'il est vrai que dans *Le Capitaine Fracasse* architecture et narration se rejoignent ; s'il est également vrai que la trame narrative se tisse autour d'un double projet : la reconstruction du château et la reconstruction de la personnalité de Sigognac ; il n'en reste pas moins vrai que la prégnance des descriptions architecturales dans *Le Roman de la momie* se justifie peu par les exigences de la construction romanesque.

D'un récit à l'autre, le statut sémiotique de l'architecture change. Quoi qu'il en soit, deux espaces semblent inextricables: l'un romanesque, l'autre architectural. En outre, au-delà de sa valeur référentielle ou de sa fonctionnalité, la représentation architecturale se charge d'une dimension symbolique. Afin d'exprimer le désarroi affectif ou sentimental de son personnage, afin de nous introduire dans les remous de l'intériorité, le romancier investit l'imaginaire architectural. Dans *Mademoiselle de Maupin*, ce sont les architectures symboliques construites dans et par les mots qui permettent au lecteur de comprendre l'intensité du mal de vivre de D'Albert et de saisir l'insatisfaction de cet être en quête d'idéal.

Architecte de l'imaginaire, Gautier se veut également archéologue. Partageant la « sensibilité ruiniste » de Châteaubriand pour dire à la manière de Roland Mortier, attiré par l'œuvre mutilée qui porte encore les vestiges du passé, Gautier entreprend deux projets de reconstruction : l'un de Pompéi ; l'autre de Thèbes.

Dans *Arria Marcella*, c'est au moyen d'un morceau de lave, exposé au musée de Naples, que s'ouvre la brèche et que s'effectue une percée dans le temps et dans l'espace. Placée sous le régime fantastique, la reconstitution de l'architecture gréco-romaine respecte certes certains détails historiques et archéologiques mais ne s'en tient pas. L'archéologie se double de rêve et de poésie et laisse « faire » l'imagination créative du bâtisseur. Ce faisant, la ville ressuscitée grâce au travail de l'écriture ressemble peu à la cité pompéienne décrite par des archéologues comme Mazois et Romanelli.

Entre l'Antiquité retrouvée et l'Antiquité réinventée se profile le credo gautiéresque, et l'écrivain, qui part d'un modèle, s'en écarte pour construire son propre univers et y loger ses rêves. Procède-t-il de la même manière dans la reconstitution de l'Egypte ancienne ?

L'étude du cycle nilotique montre que la représentation de l'architecture obéit peu ou prou au même mode opératoire. *Le Pied de momie* est une modulation de la « fantasmagorie archaïque » d'*Arria Marcella* : exploitant le thème de la partie qui convoque le tout, Gautier fait vivre à son personnage le rêve égyptien. Le pied charmant retrouvé chez un marchand de bric-à-brac déclenche à la fois l'aventure fantastique et le processus de reconstitution de l'Egypte antique.

Dans *Une Nuit de Cléopâtre,* les descriptions architecturales envahissent l'espace du récit. Des archéologues comme Champollion, Wilkinson fournissent une caution à ces descriptions. Quant aux peintres comme Gros, Martynn ou Guérion, ils nourrissent l'imaginaire archéologique de Gautier. En outre, l'état d'âme du personnage est projeté sur les architectures décrites. Au début du récit, l'ennui qui ronge Cléopâtre donne une coloration sombre aux architectures égyptiennes. Le motif de la tombe, celui du couvercle font de cette Egypte une immense nécropole. En revanche, l'espoir d'un amour possible modifie totalement cette perception de l'espace égyptien.

Mais quelque changeante que soit l'attitude des personnages, c'est davantage la fascination de Théophile Gautier par le monde antique qui se donne à lire. Sacrifiant l'exactitude archéologique pour vivre son rêve de grandeur, il mêle architecture sacrée et architecture domestique, confond sphinx égyptien et sphinx grec et n'hésite pas à construire les bains de Cléopâtre dans un cadre babylonien.

Le cycle nilotique s'achève avec *Le Roman de la momie*. Et si, pour Chantal Brière, *Notre Dame de Paris* est le roman architectural de Victor Hugo, nous pouvons dire que, dans une certaine mesure, *Le Roman de la momie* est le roman architectural de Gautier. Le pouvoir imposant de Pharaon se dégage à travers le caractère colossal des constructions, les bas-reliefs et les ornements qui retracent les prouesses et les exploits du conquérant. Le déploiement descriptif, rigoureusement structuré, se fait le reflet d'un espace strié, d'un monde sévèrement ordonné.

Par contre, la villa Poëri fait pendant à l'architecture du palais de Pharaon. La ligne courbe et capricieuse, la sveltesse des motifs décoratifs, la dominance des formes fines et élancées et la richesse de la gamme chromatique dégagent une sensation de légèreté et de bien-être qui s'oppose à la lourdeur et à l'aspect massif des architectures pharaoniques.

Sur fond d'un roman historique, Gautier ressuscite la ville de Thèbes : il raconte le drame d'un Pharaon tourmenté et insatisfait, errant parmi les dédales de son palais, trouvant dans le nomadisme amoureux un moyen de se libérer. En même temps, il met en scène l'histoire de Tahoser, fuyant l'espace strié et policé, rejetant l'architecture imposante et hostile du palais et préférant se réfugier dans le cadre avenant de la villa Poëri.

Ainsi, que ce soit dans la fantaisie pompéienne ou dans les récits d'inspiration égyptienne, la rétrospection évocatrice qui déclenche le processus de reconstitution est un espace d'affranchissement. La percée spatio-temporelle, tout en permettant de retrouver l'Antiquité, libère l'imagination gautiéresque des limites de l'exactitude archéologique et nous invite à découvrir un monde qui mêle sans gêne histoire, archéologie et fantasmagorie, un monde dont la géographie n'est tracée que dans et par les mots.

Partant d'un projet de reconstitution archéologique, Gautier se construit donc sa propre architecture, une architecture qui confond, à volonté, mythe et histoire, merveilleux païen et merveilleux biblique, car ce qui compte le plus au regard de l'écrivain démiurge, c'est de laisser agir l'alchimie verbale. D'ailleurs, l'expérience fantastique de Gautier révèle parfaitement cette part d'imaginaire et d'individualité dans la construction des cadres architecturaux.

Refusant l'atonie du monde *hic et nunc*, Gautier choisit de porter un regard transgressif qui ébranle la conception euclidienne d'un espace homogène et statique et nous entraîne dans le vertige d'un espace-temps mouvant et insaisissable. Imposant une « polychronie » et une « polytopie »[5] pour reprendre la terminologie de Bertrand Westphal, le fantastiqueur donne libre cours à son hallucination architecturale.

Sous l'effet du haschisch ou de la drogue, le sujet gautiéresque perçoit de toute autre manière les lois régissant le monde physique, objectif. L'espace se dilate ou se rétrécit, le temps s'allonge ou se multiplie, le corps se dédouble ou se pétrifie, l'architecture se joue des proportions. Plusieurs vecteurs assurent le glissement du monde réel (l'espace strié) au monde fantastique (l'espace lisse). Ivresse haschischine, spiritisme, contemplation dans un miroir, neige, vieux château digne d'un roman noir,… autant d'éléments qui instaurent la faille.

[5] - Rappelons que Bertrand Westphal écrit dans *La géocritique :* « Le code fait de l'espace-temps un bloc unique et voué à le demeurer. Or, la transgression impose l'hétérogène, donc la polychronie (la conjugaison de temporalités différentes) et la polytopie (la composition de spatialités différentes) » op. cit., p. 75.

Dans *Mademoiselle Dafné,* l'espace fantastique nous plonge dans le cauchemar des architectures piranésiennes. La villa Pandolfi est une transposition d'un modèle déjà esquissé par l'aquafortiste italien. Piégé puis jeté dans les entrailles de la terre, Lothario erre dans les dédales souterrains du palais romain. Cette errance est pour nous, lecteur, l'occasion de découvrir les propriétés des constructions piranésiennes : la disposition des motifs architecturaux, la répétition infinie d'un même cheminement, l'aspect labyrinthique dans la configuration aiguisent la sensation d'emprisonnement et rendent le caractère tourmenté de l'univers de Piranèse.

Sans négliger l'intérêt d'une lecture psychocritique qui considère *Mademoiselle Dafné* comme une expérience psychique révélant les angoisses et les tourments de Gautier en pleine situation de crise, nous retenons les multiples possibles qu'offre ce texte : expérience esthétique faisant surgir à la surface les questions qui hantent l'artiste, expérience onirique établissant un parallélisme entre l'espace du réel et l'espace de l'imaginaire, expérience poétique qui, partant du modèle piranésien, le dépasse pour créer, au moyen du langage, sa propre architecture.

Par ailleurs, quelque riches et multiples que soient les enjeux de *Mademoiselle Dafné,* ce texte doit être rattaché à un autre récit fantastique. Il s'agit de *Spirite.* Le périple de Guy de Malivert, son aventure spatiale et architecturale trace une véritable géographie symbolique des lieux. L'architecture du Parthénon, sanctuaire de l'art antique que Malivert découvre au terme de son parcours, revêt une fonction de médiation entre le monde matériel associé à l'enlisement dans le quotidien et le monde spirituel habité par la figure mythique de l'androgyne.

Mais qu'il s'agisse de transposition artistique ou de récit allégorique, Gautier fait figure de constructeur. Au-delà du réel, l'expérience fantastique est, avant tout, une expérience scripturale vécue dans et par les mots. Les espaces qu'elle transgresse, les constructions qu'elle échafaude et la temporalité qu'elle trace sont tous des faits de mots, reflétant la richesse et la diversité de l'univers intérieur, univers que nous découvrons de plus près en étudiant le rêve d'habitation de Gautier.

L'âme de la maison, Le Pavillon sur l'eau, « Une Maison de Pompéi, avenue Montaigne », Le Château du Souvenir, Mansarde,…tous ces titres et d'autres encore reflètent le besoin de Gautier d'*habiter* un lieu, de créer un espace intérieur qui préserve l'intimité de son habitant et participe à la construction de soi. D'un récit à l'autre se dessinent les lignes du chez-soi gautiéresque, lignes plutôt capricieuses qui refusent la géométrie froide et rigoureuse de l'Occident et lui préfèrent les fantaisies voluptueuses de l'Orient.

L'un des textes qui donne forme à ce que Serge Zenkine appelle « l'utopie domestique » de Gautier est *Fortunio.* Baptisant sa maison « Le Palais d'or », Fortunio annonce déjà les principes sur lesquels reposera l'architecture de rêve de Gautier : richesse, grandeur, beauté. A cela s'ajoutent des détails non moins importants à savoir exotisme et retrait. Tout en reconnaissant le bien-être apporté par la civilisation, le sujet gautiéresque conjugue modernité et excentricité, raffinements du luxe parisien et attraits de la vie barbare. Adepte de la religion du Beau, Gautier cultive un idéal de bonheur indissociable de la beauté plastique. Tourné vers l'intériorité, l'eldorado fortunien ressemble plus à un musée où sont exposés les objets les plus hétéroclites, témoins du butinage artistique de l'habitant des lieux.

Ce goût de l'éclectisme, on le retrouve également dans l'appartement de Guy de Malivert. « Le palais sous cloche » du prince indien et « la serre chaude » du dandy parisien se rapprochent et montrent bien qu'au-delà de cette profusion d'œuvres d'art et de ce foisonnement d'objets se révèle l'unité fondamentale qui régit le monde intérieur de Gautier.

Constructions de l'imaginaire, les architectures érigées par Gautier se résorbent en constructions textuelles. L'écriture mène de front deux projets ; et à mesure que la fiction progresse, le rêve d'habitation prend forme. Cette intrication est, d'ailleurs, perceptible dans *Le Pavillon sur l'eau.* D'inspiration chinoise, ce récit donne à voir un monde en miroir. Sacrifiant au goût d'une époque, Gautier construit le décor exotique d'un Orient lointain mais le ton enjoué, le *happy end* plutôt kitsch rattachent cette *chinoiserie* à l'originalité capricieuse du conteur.

Dans *Mademoiselle de Maupin*, la représentation architecturale revêt une double fonction. D'une part, la description du château assure l'ancrage de l'action dans un cadre idyllique et reprend le topos du *locus amoenus*. Paradoxalement, la minutie des descriptions entraîne une démultiplication de l'espace réel. Le texte hésite entre rêve et réalité, entre ce qui est vu et ce qui est entrevu, et ce grâce au regard imaginatif du sujet gautiéresque. D'autre part, les développements descriptifs accouchent d'un monde qui n'existe que dans l'imagination d'un D'Albert ou dans celle d'une Rosette. L'écriture du romancier « fait *être* en nommant »[6] et les architectures édifiées tracent le parcours du sujet dans sa quête du bonheur.

« Palais d'or » aux couleurs orientales, pavillon exotique ou château à l'architecture familière et authentique, toutes ces constructions offrent au sujet gautiéresque la possibilité de vivre, ne serait-ce qu'éphémèrement, un moment de bonheur. Seule manière de perdurer ce moment, c'est de se tourner vers l'Art et de se construire un *« habiter »* capable de satisfaire toutes les exigences, ce qui nous amène à parler du microcosme de Gautier.

Cerner tous les éléments constitutifs du microcosme gautiéresque est une entreprise plutôt difficile. Chaque poème, chaque feuilleton, chaque description, chaque récit de fiction, bref, chaque production textuelle soulève un pli, dévoile une facette et participe à la construction de son univers intérieur.

Dans la relation de voyage, sous le déploiement vertigineux de descriptions architecturales se cache un principe fondateur, celui du Beau. En effet, c'est l'articulation harmonieuse et harmonisée entre la partie et le tout qui dicte le jugement de Gautier-esthète. Ce culte du Beau prend un caractère obsessionnel dans *La Toison d'or* ou encore dans *Le Roi Candaule.* Le drame de Tiburce est de vivre sous l'emprise du musée. Dans sa quête d'une « passion blonde », incarnation du type rubénien, Tiburce-Jason ne parvient plus à adhérer au réel. Sa perception du monde extérieur obéit à un code pictural qui entraîne une déréalisation et une dissolution de l'espace urbain. La ville, lieu de vie régi par le principe de réalité, se transforme en musée à grande échelle. Gretchen-Madeleine serait, alors, la nouvelle Toison d'or.

---

[6] - Bertrand Westphal, *La géocritique*, Westphal souligne l'importance du travail poétique « qui facilite le passage de la ville réelle à la ville imaginaire, mais qui pourrait être étendu à toute corrélation entre réel et fiction. Le travail poétique fait être en nommant ; il donne naissance », op. cit., p. 129.

Le drame de Candaule est d'une autre nature. Voulant partager son plaisir esthétique, le roi est pris à son propre piège. Le palais gréco-asiatique, longuement décrit, est la scène d'un régicide. La représentation de cette architecture joue un rôle à part entière dans la construction narrative puisqu'elle anticipe la mort du roi Candaule et se charge, par conséquent, d'une fonction proleptique.

Tiburce et Candaule se meuvent dans un univers saturé d'objets d'art et perçoivent le monde extérieur à travers une sorte de prisme. Ce clivage entre le monde intérieur et la réalité extérieure génère la tension narrative. En outre, l'esthétisme des personnages de fiction fait ressortir, encore une fois, le crédo gautiéresque et révèle certaines ressources qui participent à la composition du microcosme de Gautier.

Dans *La Mille et Deuxième Nuit,* le sujet gautiéresque, présenté dans un état d'abandon et de nonchalance paresseuse, se soustrait à la vie sociale pour vivre un état d'enchantement dans le monde merveilleux des *Mille et Une Nuits.* Mahmoud-Ben-Ahmed, amoureux de la belle Ayescha, n'est qu'un double de Gautier qui s'est forgé, au fond de lui, une image idéalisée de l'être féminin et qui rêve de retrouver le bonheur dans l'amour. Et, quoique l'Orient ressuscité n'échappe pas à une vision stéréotypée, la tonalité ironique, la distance adoptée par l'instance narrative sauvent le texte du cliché et lui donnent un cachet singulier.

Reprenant à son compte l'architecture globale des *Mille et Une Nuits,* adoptant la structure des récits enchâssés, Gautier a su inscrire le conte oriental dans son tempo et l'adapter à ses propres exigences. *La Mille et Deuxième Nuit* soulève des questions fondamentales se rattachant à l'expérience de création à savoir la condition de l'écrivain en mal d'inspiration, les difficultés auxquelles il est confronté face à un public intransigeant, et la souffrance qui en résulte. Ainsi, grâce à l'expérience de l'écriture, Gautier s'approprie l'univers des *Mille et Une Nuits,* en modifie la configuration, et ce faisant, l'intègre dans son monde intérieur.

Merveilleux oriental nourri par l'expérience viatique de l'écrivain voyageur, Antiquité gréco-asiatique ou pharaonique, Imaginaire mythico-littéraire, textes habités aussi bien par l'Histoire que par les récits légendaires, ekphrasis et transpositions d'art, tous ces éléments sont façonnés par un architecte qui cherche à exorciser l'obsession muséale de l'esthète et à assouvir sa soif insatiable de beauté idéale ; tous

ces éléments sont orchestrés et accordés de manière à concrétiser l'architecture du microcosme gautiéresque et à donner à voir une sorte de mémoire interne, une construction de l'esprit. Pour saisir les mécanismes qui sont mis à contribution dans cette construction, il suffit de se tourner vers la place de la récriture et du remploi dans l'édification de l'architecture textuelle.

Le dernier chapitre de ce travail de recherche part d'une analogie entre édifice architectural et édifice textuel pour aboutir enfin à une identité texte-architecture. Tout comme le monument qui interpelle l'image du palimpseste pour montrer l'inscription de l'Histoire sur les différentes parties d'un bâtiment et ce à travers la diversité des styles et la richesse des traces laissées par les époques révolues ; le texte fait l'objet d'une sédimentation similaire.

Tenant compte de l'étymologie du mot « texte », nous n'avons pas hésité à interroger la *texture* de l'œuvre gautiéresque et à la regarder à la loupe afin de découvrir les fils qui s'entremêlent dans cet ouvrage en filigrane et d'en ressortir les éléments constitutifs. Le remploi qui, pour paraphraser Philippe Hamon,[7] fonde le bâtiment, est, lui-même, un principe fondateur de l'œuvre littéraire. La parole intertextuelle constitue le principal matériau de construction textuelle. Que ce soit explicitement ou implicitement, que ce soit l'épigraphe, la citation, l'allusion ou la référence, l'intertexte inscrit l'œuvre dans un continuum et exige que l'on en tienne compte dans toute réflexion sur le processus de création littéraire. Il en est de même pour l'intertextualité picturale ou sculpturale car les arts plastiques occupent une place de prédilection dans la composition de l'œuvre gautiéresque.

Qu'il s'agisse de l'intertextualité littéraire ou de l'insertion de l'œuvre d'art dans le texte de Gautier, la dualité déconstruction/reconstruction de l'architecture textuelle, débouchent sur plusieurs conclusions. Tout d'abord, la récriture n'est jamais le retour du même : un même fragment change de signification selon qu'il est employé ironiquement ou non, selon qu'il s'intègre de telle ou telle manière dans l'économie du récit. La réactualisation du texte, tout en révélant des sympathies et des affinités, entraîne une sorte d'assimilation : Gautier, s'appropriant le texte d'autrui, le soumet à une *re-sémantisation.*

---

[7] - Philippe Hamon écrit : « La récriture fonde, donc, le bâtiment comme le texte. » voir *Expositions…*, op. cit., p. 37.

En outre, cette archi-texture qui témoigne de l'éclectisme de Gautier et de sa boulimie culturelle se transforme en architecture : les éléments hétéroclites sont tissés avec une telle dextérité et une telle habileté que l'œuvre gautiéresque se présente comme un tout cohérent et unifié. L'écrivain se fait à la fois artisan et démiurge puisqu'il est capable d'enfermer sa pensée dans une forme par le seul pouvoir des mots et de faire de l'expérience de création une *poïesis.*

Cette identité poésie et *poïesis* est tout à fait perceptible dans la conception du sonnet. Pour le ciseleur d'*Emaux et Camées,* le sonnet est considéré comme une architecture ; c'est une forme-sens qui correspond parfaitement aux exigences esthétiques du poète démiurge. La structure du sonnet se caractérise par l'unité sans pour autant exclure l'asymétrie et la diversité ; elle offre au poète un champ de liberté au sein même d'une construction poétique aux contours bien délimités.

Ainsi, à tous les niveaux, l'architecture est prégnante. La représentation architecturale se charge de plusieurs fonctions : de la description mimétique au fantastique, de l'image métaphorique au symbole, de l'historicité aux constructions mythiques, de la transposition artistique à la naissance d'une poétique, la représentation de l'architecture est, comme nous l'avons démontré, l'expression d'une aventure aux enjeux multiples.

Enjeu esthétique pour un artiste qui a scellé son rêve architectural dans « le bloc résistant » d'*Emaux et Camées ;* enjeu poétique d'un écrivain qui a su composer L'idée et la Forme, l'*arche* et la « tecture » ; enjeu ontologique d'un être qui échappe à la fragilité de sa condition en érigeant son œuvre-monument.

Gautier-architecte aspire à construire son temple du Beau et à y habiter. Rejetant l'utilité au profit de la beauté, cultivant la fantaisie et le caprice quitte à sacrifier l'imitation de la réalité, prônant la variété unie à l'harmonie, Théophile Gautier amorce un projet que les poètes parnassiens prendront soin d'achever. Avec Théodore de Banville, Sully Prudhomme, Leconte de Lisle, le souci de concilier l'Idée et la Forme et de retrouver la forme idéale est pérenne. De l'aveu de Sully Prudhomme :

« Et le fond demeure pareil :
Que l'univers s'agite et dorme
Rien n'altère sa masse énorme ;
Ce qui périt fleur ou soleil,
N'en est que la changeante forme.

Mais la forme, c'est le printemps :
Seule mouvante et seule belle,
Il n'est de nouveauté qu'en elle ;
C'est par les formes de vingt ans
Que rit la matière éternelle.»[8]

« Esprits nourris d'antiquité, paganisés par le culte exclusif de l'Art »[9] comme dirait René Canat, les Parnassiens partagent avec Gautier cette quête de beauté immuable, une beauté qui refuse de se laisser altérer par l'affect et les émotions. Mus par le seul sentiment plastique, ces poètes relayent Théophile Gautier : ils se tournent vers l'architecture et la statuaire, cherchent dans la pierre et dans le marbre à combler les insuffisances du langage et à trouver les trésors enfouies de la parole tue.

Pour conclure, je dirais que la diversité et la profondeur de l'œuvre de Gautier n'ont cessé de susciter l'intérêt des chercheurs et de fournir aux écrivains et aux poètes de la modernité une base de données riche et inépuisable. C'est pourquoi, j'ai beau étudier cette œuvre, je ne me sens pas, encore, en mesure d'affirmer, comme Spirite :

> A force de vous lire, j'acquis une connaissance de vous (…) J'avais pénétré dans les recoins les plus secrets de votre pensée, je savais vos points de départ, vos buts, vos mobiles, vos sympathies et vos antipathies, vos admirations et vos dégoûts, toute votre personnalité intellectuelle et j'en déduisais votre caractère. »[10]

---

[8]- René-François Sully Prudhomme, *La Forme* in *Stances et Poèmes, 1865,* http://www.anagnosis.org/phil/parnasse.24/1/2011.
[9] -René Canat, *L'Hellénisme des romantiques, L'éveil du Parnasse,* op. cit., p. 121.
[10] -Th. Gautier, *Spirite,* op. cit., p. 1166.

BIBLIOGRAPHIE

Pour l'élaboration de ce travail, ont été consultés :

1. Les récits de fiction :

- *Romans, contes et nouvelles,* tomeI, Bibliothèque de la Pléiade, Edition établie sous la direction de Pierre LAUBRIET. Avec, pour ce volume, la collaboration de Jean-Claude BRUNON, Jean-Claude FIZAINE, Claudine LACOSTE-VEYSSEYRE et Peter WHYTE. Editions Gallimard, 2002.

Ce volume comprend :

- *La Cafetière*, texte établi, présenté et annoté par Claudine LACOSTE-VEYSSEYRE.

- *Les Jeunes-France,* notice et présentation de Peter WHYTE.

- *Laquelle des deux*, texte établi, présenté et annoté par Claudine LACOSTE-VEYSSEYRE.

- *Le Nid de Rossignols,* notice, notes et présentation de Peter WHYTE.

- *Omphale*, texte établi, présenté et annoté par Jean-Claude BRUNON.

- *Mademoiselle de Maupin*, texte établi, présenté et annoté par Claudine LACOSTE-VEYSSEYRE.

- *La Morte amoureuse*, texte établi, présenté et annoté par Claudine LACOSTE-VEYSSEYRE.

- *Le petit chien de la Marquise*, texte établi, présenté et annoté par Jean-Claude BRUNON.

- *La Chaîne d'or*, notice, notes et présentation de Peter WHYTE.

- *Fortunio*, texte établi, présenté et annoté par Jean-Claude BRUNON.

- *La Pipe d'opium*, texte établi présenté et annoté par Peter WHYTE.

- *Une Nuit de Cléopâtre*, notice, notes et présentation de Pierre LAUBRIET.

- *La Toison d'or*, texte établi, présenté et annoté par Jean-Claude FIZAINE.

- *L'Âme de la maison*, texte établi, présenté et annoté par Claudine LACOSTE-VEYSSEYRE.

- *Le Chevalier double*, texte établi, présenté et annoté par Jean-Claude BRUNON.

- *Le Pied de Momie*, notice, notes et présentation de Pierre LAUBRIET.

- *Deux Acteurs pour un rôle*, texte établi, présenté et annoté par Peter WHYTE.

- *La Mille et Deuxième Nuit*, notice, notes et présentation de Peter WHYTE.

- *Une Visite nocturne – Le Berger*, textes établis, présentés et annotés par Peter WHYTE.

- *Le Roi Candaule*, notice, notes et présentation de Pierre LAUBRIET.

- *L'Oreiller d'une jeune fille*, notice, notes et présentation de Peter WHYTE.

- *Le Club des hachichins*, notice, notes et présentation de Peter WHYTE.

- *Les Roués innocents*, texte établi, présenté et annoté par Claudine LACOSTE-VEYSSEYRE.

- *Le Pavillon sur L'eau*, texte établi, présenté et annoté par Jean-Claude FIZAINE.

- *Militona*, texte établi, présenté et annoté par Jean-Claude FIZAINE.

- *Romans, contes et nouvelles*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, Edition établie sous la direction de Pierre LAUBRIET. Avec, pour ce volume, la collaboration de Jean-Claude BRUNON, Jean-Claude FIZAINE et Claudine LACOSTE-VEYSSEYRE. Editions Gallimard, 2002.

<u>Ce volume contient</u> :

- *Partie carrée ou La belle Jenny*, texte établi, présenté et annoté par Claudine LACOSTE- VEYSSEYRE.

- *L'enfant aux souliers de sapin*, texte établi, présenté et annoté par Jean-Claude FIZAINE.

- *Jean et Jeannette*, notice, notes et présentation de Pierre LAUBRIET.

- *Arria Marcella, souvenir de Pompeï*, notice, notes et présentation de Pierre LAUBRIET.

- *Avatar*, texte établi, présenté et annoté par Claudine LACOSTE- VEYSSEYRE.

- *Jettatura*, texte établi, présenté et annoté par Claudine LACOSTE- VEYSSEYRE.

- *Le Roman de la Momie*, notice, notes et présentation de Pierre LAUBRIET.

- *Le Capitaine Fracasse*, texte établi, présenté et annoté par Jean-Claude BRUNON.

- *Spirite*, texte établi, présenté et annoté par Jean-Claude FIZAINE.

- *Mademoiselle Dafné*, notice, notes et présentation de Pierre LAUBRIET

2. Les récits de voyage :

- *Voyage en Espagne*, G. F. Flammarion, 1998.
- *Voyage pittoresque en Algérie (1845)*, édité par Madeleine COTTIN, Librairie Droz, Genève, 1973.
- *Constantinople*, Bibliothèque Charpentier, France, 1894.
- *Constantinople*, Présentation et notes de Sarga MOUSSA, la Boîte à Documents, Paris, 1990.
- *Voyage en Egypte*, La Boîte à Documents, Paris, 1991.
- *Voyage en Russie*. Etablissement du texte, notice et variantes par Serge ZENKINE. Notes par Natalia MAZOUR, in *Œuvres Complètes, Voyages*, tome 5, Honoré Champion, Paris, 2007.
- *Voyage en Russie*, La Boîte à Documents, Paris 1990.
- *Les vacances du Lundi, tableaux de montagnes (le voyage aux Alpes de Théophile Gautier)*, Editions Champ Vallon, 1994.
- *Italia. Voyage en Italie*, La Boîte à Documents, Paris, 1997.

3. La Poésie :

- *Emaux et Camées*, éditions Gallimard, Paris, 1981.

- *Poésies Complètes*, publiées par René JASINSKI, A.G. Nizet éditeur, Paris, 1970.

4. Théâtre et Ballets :

- *Théâtre et Ballets*, in *Œuvres Complètes*, section III, Edition établie par Claudine Lacoste-Veysseyre et Hélène Laplace-Claverie avec la collaboration de Sarah Mombert, Honoré Champion, Paris, 2003.

5. Salons, feuilletons:

- *L'Artiste*, 11 janvier1857, « *Gavarni* ».

- *L'Artiste*, 14 mars 1858, « De la mode ».

- *L'Artiste*, 29 novembre1857, « Une maison de Pompéi, Avenue Montaigne ».

- *Feuilleton Beaux-Arts* du 11octobre 1836, « Nouvelles statues des Tuileries ».

- *Feuilleton Beaux-Arts* du 11octobre 1836**,** « Exposition de Bruxelles ».

- *Feuilleton Beaux-Arts* du 3 janvier 1837, « Du costume moderne ».

- *Feuilleton Beaux-Arts* du 31 janvier 1837, « John Martynn ».

- *Feuilleton* du 8 novembre 1836, « Le passage du Thermodon ».

- *Figaro* du 16 octobre 1836, « Des Beaux Arts et autres ».

- *Figaro* du 11novembre 1836, « Chronique des Beaux arts ».

- *Figaro* du 18 novembre 1836, « Chronique ».

6. Autres textes :

- *Correspondance générale*, éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, Librairie Droz, Genève, Paris, 1996.

- *Exposition de 1859*, texte établi pour la première fois d'après les feuilletons du *Moniteur Universel* et annoté par Wolfgang DROST et Ulrike HENNINGES, Carl Winter Universitäts Verlag, Heidelberg, 1992.

- *Les Grotesques*, BASSAC, Plein-chant, Imprimeur-éditeur, 1993.

- *Paris futur,* in *Caprices et zigzags,* Victor Lecou éditeur, Paris, 1852.

- *Paris et les Parisiens au XIXème siècle, Mœurs, Arts et Monuments,* par MM. Alexandre DUMAS, Théophile GAUTIER, Arsène HOUSSAYE, Paul de MUSSET, Louis ENAULT et DUFAVL, Paris Morizot, Libraire-éditeur, 1856.

- *Paris et les Parisiens,* Présentation et notes par Claudine LACOSTE-VEYSSEYRE, La Boîte à Documents, Paris, 1996.

- *Tableaux à la plume,* (Etudes sur les musées, Les cinq nouveaux tableaux espagnols du Louvre, Exposition de tableaux modernes, Une esquisse de VELASQUEZ, Un mot sur L'eau-forte, Envois de Rome 1866, Adrien GUIGNET, Salon de 1869), Préface de Sylvie CAMET, L'Harmattan, Paris, 2000.

- *Histoire de l'art dramatique,* tome 2, http:// gallica.bnf.fr.13/04/2008.

- « Paris et le projet d'embellissement », in *Revue des Arts,* in *Revue des Deux Mondes,* t. 27, 1841.

- Théophile Gautier, « Le fronton du Panthéon », 23 novembre 1837, chapitre I : Peintures murales, http : // www. Geographis.ch/~ podouphis/ Panthéon.hm, 08/08/2007.

- Théophile Gautier, *Salon 1848,* http : // classiques. Uqac. ca/ classiques/ gautier_theophile/ Salon_de_1848/.htlm. 15/01/2009

- Théophile Gautier, *Salon 1833,* http : // classiques. Uqac. ca/ classiques/ gautier_theophile/ Salon_de_1833/.htlm. 01/03/2009
- Théophile Gautier, *Salon de 1839,* http : // www.llsh.univ-savoie.fr/gautier/ 12/02/2009

- *Revue de Paris, 18 avril 1841, Dossier Eugène Delacroix Théophile Gautier,* http:// www.theophilegautier.fr/dossier-delacroix. 15/09/ 2009.
- Th. Gautier, *Le retour, (1831) Premières Poésies* in *Poésies Complètes,* http:// www.theophilegautier.fr/poesies-recueils/ 20/07/2010.

A propos de Théophile Gautier :

1- Ouvrages critiques :

- **DAVIS-WEIL Nathalie**, *Rêve de pierre : la quête de la femme chez Théophile Gautier*, Librairie Droz, S.A.Genève, 1989.
- **LOVENJOUL Charles de,** *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, Paris Charpentier, 1887.
- **DROST Wolfgang,** *Gautier et l'Allemagne*, Marie-Hélène GIRARD (éd.) avec le concours de Walburga Hülk et Volker Roloff, Universitätsverlag Siegen, Universi 2005.
- **DU CAMP Maxime**, *Théophile Gautier*, Librairie Hachette Et Cie, Paris, 1890.
- **FREEMAN Henri**, *Relire Théophile Gautier, Le plaisir du texte,* Etudes réunies et présentées par FREEMAN G.Henry sous la direction de Keith BUSBY, M.J.FREEMAN, Sjef HOUPPER MANS, Paul PELCKMANS et COVET, Amsterdam, ATLANTA, G.A, 1998.
- **JASINSKI René**, *les années romantiques de Théophile Gautier*, chap.VII : *Les grotesques,* Librairie Vuibert, Paris, 1929.
- **POULET Georges,** *Etudes sur le temps humain*, Agora, Edition Plon, 1952.
- **RICHER Jean**, *Etudes et recherches sur Théophile Gautier prosateur*, Nizet, 1981.
- **SCHAPIRA M.C.**, *Le regard de Narcisse*. Romans et nouvelles de Théophile Gautier, Presses universitaires de Lyon, 1984.
- **TORTONESE Paolo,** *La Vie extérieure. Essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier,* Paris Minard, Archives des Lettres Modernes, 1992
- **UBERSFELD Anne**, *Théophile Gautier,* Editions Stock, 1992.
- **VOISIN Marcel**, *Le soleil et la nuit, L'imaginaire dans l'oeuvre de Théophile Gautier,* Edition de l'Université de Bruxelles, 1981.

2- Thèses soutenues :

- **CHAOUACHI Slaheddine,** *Les Sensations Orientales et le Merveilleux dans l'œuvre de Théophile Gautier,* Centre de Publication Universitaire, Tunis, 2005
- **LAVAUD Martine,** *Théophile Gautier, militant du romantisme,* Honoré Champion Editeur, 2001.
- **SAVALLE Joseph,** *Travestis, métamorphoses et dédoublements dans l'œuvre romanesque de Théophile Gautier,* thèse présentée devant l'université de Paris III, 1979.
- **TOHME JARROUCHE Lisette,** *Descriptions et descriptif dans la prose romanesque de Théophile Gautier,* Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1997
- **YOKITO Akimoto,** *Le microcosme spirituel de Théophile Gautier,* Université Paul Valéry, Montpellier III.

3- Revues, articles et autres écrits :

- **BAUDRY Robert**, « Gautier et l'évasion hors de son temps », in *Bulletin de la Société Théophile Gautier, (BSTG),* n° 15, tome2, 1993, pp.481-496.
- **BRUNON Marie-Claude,** « L'écriture de Narcisse : fiction et réflexivité », in *BSTG,* n° 6, Actes du colloque Théophile Gautier, Bagni Di Lucca, 29-30 juin 1984, pp. 109-123.
- **CROUZET Michel,** « Introduction à l'œuvre fantastique de Théophile Gautier », tomes I et II, Editions Garnier, Paris, 1992.
- **EIGELDINGER Marc,** « L'intertextualité dans les récits de Gautier. *Arria Marcella ou Le jour nocturne* » in *Mythologie et intertextualité,* ed. Stakine, Genève, 1987, pp. 103-118.
- **FERNANDEZ SANCHEZ Carmen,** « *Mademoiselle de Maupin* et le récit poétique » in *BSTG,* n° 3, 1981, pp. 1-10.
- **FORNASIER Nori**, « Pulsions et fonctions de l'idéal dans les récits fantastiques de Gautier », in *BSTG,* n° 6, Actes du colloque Théophile Gautier, Bagni Di Lucca, 29-30 juin 1984, pp. 67-72.

- **GEISLER-SZMULEWICZ Anne,** « Les stratégies de l'admiration face aux contraintes médiatiques » in *B. S. T. G.* n° 30, 2008, pp. 97-111
- **GOLDFIELD Joël,** « Les concepts de l'exotisme chez Théophile Gautier et Arthur de Gobineau » in *BSTG,* n° 3, 1981, pp. 59-88.
- **GOSSELIN-SCHICK Constance,** « Le fantastique d'*Une Nuit de Cléopâtre* », in *Théophile Gautier conteur et nouvelliste, BSTG,* n° 28, 2006, pp. 68-83.
- **GUYOT Alain,** « Gautier et les "chercheurs de camps de César" : les contraintes de l'information dans les chroniques de voyage » in *BSTG,* n° 30, 2008, pp.165-179
- **HAMRICK Cassandra**, « Gautier et la modernité de son temps », in *BSTG*, n° 15, tome 2, 1993, pp. 521-542.
- **HAMRICK Cassandra,** « L'image de Cléopâtre dans *Une Nuit de Cléopâtre* » in *Théophile Gautier conteur et nouvelliste, BSTG*, n° 28, 2006, pp. 85-103.
- **HARVEY Cynthia,** « *Le Roman de la Momie* ou le jeu avec les contraintes du feuilleton » in *BSTG,* n° 30, 2008, pp. 201-209.
- **LAVAUD Martine,** « Un récit en toc ? Surface et profondeurs dans *Mademoiselle Dafné* (1866) » in *Théophile Gautier conteur et nouvelliste, BSTG,* n° 28, 2006, pp.153- 168.
- **RIZZA Cécilia,** « Les formes de l'imaginaire dans les contes fantastiques de Théophile Gautier » in *L'imaginaire de Théophile Gautier, BSTG*, n°10, 1988, pp. 1-16.
- **SCHAPIRA Marie-Claude,** « L'imaginaire des profondeurs dans *Mademoiselle Dafné* » in *L'imaginaire de Théophile Gautier, BSTG*, n° 10, 1988, pp. 45-60.
- **SCHAPIRA Marie-Claude**, « Une relecture des nouvelles de Théophile Gautier » in *BSTG,* n° 3, 1981, pp.11-25.
- **SENNINGER Claude-Marie,** « *Espanã* à mi-chemin entre *La Comédie de la Mort* et *Emaux et Camées* » in *BSTG*, n° 2, 1980, pp. 51-60.
- **TORTONESE Paolo**, « L'érudition de Théophile Gautier », in *BSTG*, n° 15, tome 2, 1993, pp. 359-372.
- **VENAYRE Sylvain,** « Liberté du voyage et contraintes de la presse : les recueils de la presse ou la mise en forme d'un art du voyage » in *BSTG*, n° 30, 2008, pp. 145-164
- **VOISIN Marcel**, « Introduction à l'humour narratif de Gautier », in *BSTG*, n° 6, Actes du colloque Théophile Gautier, Bagni Di Lucca, 29-30 juin 1984, pp. 21- 41.

- **VOISIN Marcel,** « L'insolite quotidien dans l'œuvre en prose de Théophile Gautier », in *Cahiers de l'AIEF*, 1980, volume 32, n°32, pp. 163- 178, publié sur le net :http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ caief_0571_1980_num_32_1_12.
- **WHYTE Peter**, « Du mode narratif dans les récits fantastiques de Gautier », in *BSTG*, n° 6, Actes du colloque Théophile Gautier, Bagni Di Lucca, 29-30 juin 1984.
- **WHYTE Peter,** « Théophile Gautier et les stratégies du récit poétique », in *Mythe et récit poétique,* Collection *Littératures,* sous la direction de Véronique Gély-Ghedira, Université Blaise Pascal, 1988, pp. 161-172.
- **ZENKINE Serge**, « Théophile Gautier et la dispersion culturelle », in *BSTG*, n°15, tome 2, 1993, pp. 373-392.
- *Panorama Gautier, Revue des Sciences Humaines*, , n° 277, janvier 2005.

Art, architecture et esthétique :

1 - Généralités :

- **BOTTINEAU Yves,** *L'art baroque*, Citadelles, Paris, 1986.
- **BOUDON Philippe,** *Conception et projet,* in *L'architecte et le philosophe,* Textes réunis sous la direction d'Antonia SOULEZ, Mardaga éditeur, 1993, pp. 45-61.
- **BOUDON Pierre,** *Le paradigme de l'architecture,* Collection l'Univers des discours, Editions Balzac, 1992.
- **BURCKHARDT Titus,** *L'art de l'Islam, langage et signification,* Editions Sindbad, Paris, 1985.
- **CABANNA Pierre,** *L'art classique et le baroque*, Bordas, Paris, 1988.
- **CAMUS Christophe,** *Comment bâtir avec les mots ? Lecture sociologique de l'architecture décrite,* L'Harmattan, 1996
- **CASSAGNE Albert,** *La théorie de l'art pour l'art en France,* Slantkine reprints, Genève, 1993.
- **CHARTIER R., CHAUSSINAND-NOGARET G., NEVEUX H., LE ROY LADURIE E.,** *La ville des temps modernes, De la Renaissance aux Révolutions,* Editions du Seuil, 1998.
- **CHEVRIERE Pierre,** *Dire l'architecture,* Editions l'Harmattan, 1999.
- **CHOISY Auguste,** *Histoire de l'architecture,* Bibliothèque de l'Image, 1996.

- **CHOVILLET Jacques,** *L'esthétique des Lumières,* Presses Universitaires, Paris, 1974.
- **CLEVENOT Dominique,** *Une esthétique du voile, Essai sur l'art arabo-islamique,* Editions L'Harmattan, 1994.
- **COLLOQUE d'Amiens,** *L'esthétique de la rue,* Editions l'Harmattan, 1998.
- **DEGEORGE Gérard,** *Art. Histoire. Architecture,* Hermann, Paris, 1983.
- **EPERON Jean-Pierre,** *L'architecture et la règle,* Pierre MARDAGA éditeur, Bruxelles.
- **FORSYTH Michael,** *Architecture et musique, L'architecte, le musicien et l'auditeur du 17e siècle à nos jours,* Pierre MARDAGA éditeur, Bruxelles, 1985.
- **FOURNIR-KISS Corinne,** *La ville européenne dans la littérature fantastiquedu tournant du siècle (1860-1915),* Editions l'Âge d'Homme, Lausanne, Suisse, 2007.
- **FREITAG Michel,** *Architecture et société,* Editions Saint-Martin, Collection La lettre voilée, 1992
- **GAILLARD Marc**, *Paris au temps de Balzac, L'époque romantique,* Prestige, Presses du Village, 2001.
- **GROSLIER Bernard Philippe**, *Histoire de l'art : peinture, sculpture, architecture, arts décoratifs*, Larousse, Paris, 1990.
- **HAMON Philippe**, *Expositions, Littérature et architecture au XIXème siècle,* José Corti, Paris, 1989.
- **HERMIES Michel**, *Art et sens,* Masson, Paris, 1974.
- **HITCHCOCK Henry-Russel,** *Architecture dix-neuvième et vingtième siècles,* Mardaga, Bruxelles, 1981.
- **HUMBERGER Bernard,** *L'architecture de la maison,* Mardaga, Bruxelles, 1986.
- **HYPPOLITE Pierre**, *Architecture, littérature et espaces,* Textes réunis par Pierre HYPPOLITE, Collection Espaces Humains, Pulim 2006, Presses Universitaires de Limoges.
- **KAZINIERZ Michalouwski,** *L'art de l'ancienne Egypte,* Mazenod, Paris, 1988.
- **LAUGHIER Marc-Antoine,** *Essai sur l'architecture,* Pierre MARDAGA éditeur, Bruxelles, 1979.
- **LE BRUN Annie,** *Les châteaux de la subversion,* Folio essais, 1986.
- **LEFEBVRE Henri,** *Le droit à la ville,* Editions Economica, Anthropos, Paris, 2009.

- **LEFEBVRE Henri,** *La production de l'espace,* Anthropos, Paris, 1974.
- **LEVILLAIN Henriette,** *Poétique de la maison,* textes réunis et présentés par Henriette Levillain, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005.
- **MARCAIS Georges,** *L'art musulman,* Quadrige, Presses Universitaires de France, PUF, Paris, 1962.
- **MORTIER Roland**, *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo,* Librairie Droz, Genèves, 1974.
- **NORBERG-SCHULZ Christian**, *La signification dans l'architecture occidentale,* Pierre Mardaga éditeur, Belgique, Liège, 1977.
- **NORBERG-SCHULZ Christian,** *Système logique de l'architecture,* Pierre Mardaga éditeur, Belgique, 1998
- **PAQUOT Thierry,** *Demeure terrestre. Enquête vagabondesur l'habiter,* les Editions de l'Imprimeur, Collection Tranches de Villes, 2005.
- **PAQUOT Thierry,** *Habiter, le propre de l'humain, Villes, territoires et philosophie,* sous la direction de Thierry Paquot, Michel Lussault et Chris Younès, Editions la Découverte, Paris, 2007.
- **PAYOT Daniel,** *Le philosophe et l'architecte,* Aubier Montaigne, 1982.
- **PINSON Jean-Claude,** *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine,* Champ Vallon, 1995.
- **RAGON Michel**, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes, idéologies et pionniers,* Points- Essais, Casterman, 1982.
- **ROUDAUT Jean**, *Les villes imaginaires dans la littérature française,* Hatier, Paris, 1990.
- **SITTE Camillo**, *L'art de bâtir les villes, L'urbanisme selon les fondements artistiques,* Editions du Seuil, 1996.
- **VALERY Paul,** *Eupalinos,* in *Œuvres,* tome II, Edition établie et annotée par Jean HYTIER, Gallimard,
- **VITRUVE,** *De L'architecture*, texte établi, traduit et commenté par Pierre GROS, Collection des Universités de France, Les Belles Lettres, Paris, 1992.
- **WAGNER Otto,** *Architecture moderne et autres écrits,* Mardaga, Bruxelles, 1980.

2 - L'art et l'architecture dans l'œuvre de Gautier :

- **ABDELKEFI–HABAÏEB Hédia, «** « Le Château du Souvenir » de Théophile Gautier » in *Ô saisons, Ô châteaux. Châteaux et littérature des Lumières à l'aube de la Modernité (1764-1914),* Etudes réunies par Pascale AURAIX–JONCHIERE, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, pp. 311- 331.
- **AKTULUM Kubilây,** « Les stéréotypes dans *Constantinople* », in *BSTG,* n° 20, 1998, pp.33-53.
- **AKTULUM Kubilây,** « Les structures narratives et l'intertextualité dans *Constantinople* », in *BSTG,* n° 22, 2000, pp. 41-67.
- **AURAIX-JONCHIERE Pascale**, « Ekphrasis et mythologie dans *La toison d'or* de Théophile Gautier (1839) : La Madeleine prétexte », in *Ecrire la peinture entre XVIII et XIX siècles*. Etudes réunies et présentées par Pascale AURAIX-JONCHIERE. Actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques. Clermont-Ferrand, France, 2003, pp.451-463.
- **BAIBLE Joseph-Marc**, « La transposition d'art chez Gautier et Janin », in *BSTG*, n° 15, 1993, pp. 133-152.
- **BARTHELEMY Guy**, « Constantinople chez Gautier et Nerval, une esthétique petit romantique », in *BSTG*, n° 12, tome2, 1990, pp. 331-352.
- **BRIX M.,** « Gautier, *Arria Marcella* et le monde gréco-romain » in *Retour du mythe*. Vingt études pour Maurice Delcroix réunies et publiées par Christian BERG, Walter GEERTS, Paul PELCKMANS, Bruno TRISTMANS. Edition Rodopi B.V., Amsterdam, Atlanta, 1996, pp. 99-110.
- **BRUNET François,** « De romanorum arte vivendi architecturaque », in *BSTG*, n° 24, 2002, pp. 53-61.
- **BRUNON Jean-Claude,** « Arabesque, baroque, caprice dans l'esthétique de Gautier », in *L'art et l'artiste.* Actes du colloque international, tome 2, 1982, pp.369-380.

- **BRUNON Jean-Claude,** « Le décor mythique du *Capitaine Fracasse.* Métamorphoses et significations de l'image du château dans l'œuvre de Gautier », in *L'imaginaire de Théophile Gautier, BSTG,* n° 10, 1988, pp.67-79.
- **BRUNON J.C.,** « Le pittoresque et l'expression de la durée dans *Le Capitaine Fracasse* », in *BSTG,* n°6, Actes du colloque Théophile Gautier, Bagni Di Lucca, 29-30 juin 1984, pp.125-133.
- **BURNETT David Graham**, « Métaphore et signification architecturale », in *BSTG,* n° 4, 1982, pp. 41-52.
- **CENERELLI Bettina,** « José Maria de HEREDIA : disciple ou rénovateur de la transposition d'art » in *Héritiers et héritage de Théophile Gautier, BSTG,* n° 21, 1999, pp. 87-94.
- **CHAMBERS Ross,** « Gautier et le complexe de Pygmalion », in *Revue d'Histoire littéraire de la France,* pp. 641-658.
- **CROUZET Michel,** « Le problème de « créer » », in *Revue d'Histoire littéraire de la France,* pp. 659-687.
- **CROUZET Michel,** « *Mademoiselle Maupin* ou l'éros romantique »in *Romantisme,* vol.4, n° 8, 1974, pp.2-21.
- **DOUPHIS Pierre Olivier**, « Théophile Gautier et l'architecture polychrome », in *BSTG,* n° 24, 2002, pp. 63-74.
- **EIGELDINGER Marc**, « L'inscription de l'œuvre plastique dans les récits de Gautier », in *L'art et l'artiste.* Actes du colloque international, tome 2, 1982, pp. 297-310.
- **EIGELDINGER Marc**, « L'inscription du théâtre dans l'œuvre narrative de Gautier » in *Romantisme,* n° 38, vol. 12, 1982, pp. 141-150.
- **FIZAINE Jean-Claude**, « A Anvers et à rebours, *La Toison d'or* ou Splendeurs et misères du musée », in *La Passion de Rubens, La toison d'or, BSTG,* n° 27, 2005, pp. 15-32.
- **FIZAINE Jean-Claude**, « Immortalité littéraire et éternité artistique », in *BSTG,* n° 18, 1996, pp. 533-547.
- **GAUCHETEUR Jean-Philippe,** « Théophile Gautier et le syndrome de Midas, in *Revue des Sciences Humaines, Le nu en toutes lettres,* n° 289, janvier 2008, pp. 59-71.
- **GEORG-KELLER Luzius**, *Piranèse et les romantiques français, le mythe des escaliers en spirale,* Librairie José Corti, 1966.

- **GIRARD Marie Hélène**, « Gautier et les décorateurs de théâtres romantiques », in *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 26, 2004, pp. 152-169.
- **GRAHAM-BURNETT David,** « L'architecture et la signification : Gautier et les visions architecturales romantiques », in *L'art et l'artiste.* Actes du colloque international, tome 2, 1982, pp.389-398.
- **GRASSO Luciana**, « La fantaisie pompéienne de Gautier », in *BSTG*, n° 6, 1984, pp.93-108.
- **GUYOT Alain,** « Le complexe de Dinocrate : analogie et architecture dans les récits de voyage de Théophile Gautier » in *Rivista di Letterature moderne e comparate*, vol. LY. Fasc.1, 2007, pp.1-18
- **HAMRICK Lois Cassandra,** « Gautier et la nouvelle Renaissance en architecture », in *BSTG*, n° 24, 2002, pp.79-102.
- **HAMRICK Lois Cassandra,** « Gautier et la fantaisie dans l'art », in *BSTG*, n° 23, 2001, pp.131-152.
- **HEMPEL-LIPSCHUTZ Ilse**, « Et in Alhambra ego », in *BSTG*, n° 12, tome2, 1990, pp. 353-398.
- **HEMPEL-LIPSCHUTZ. I,** « Théophile Gautier, le musée espagnol et Zurbaran », in *l'art et l'artiste.* Actes du colloque international, tome1, 1982, pp.107-120.
- **LACOSTE Claudine,** « L'Opéra de Paris », in *BSTG*, n° 24, 2002, pp.75-78.
- **LAVAUD Martine**, « Esthétique de la ville morte », in *BSTG*, n° 18, 1996, pp. 379-394.
- **MARCEL Voisin,** « Gautier, Lucien et l'*ekphrasis* » in *Théophile Gautier, conteur et nouvelliste, BSTG*, n°28, 2006, pp. 273-281.
- **MATTIUSSI Laurent,** « D'un sein calciné : néantisation et fiction. De Gautier à Mallarmé » in *Héritiers et héritage de Théophile Gautier, BSTG*, n° 21, 1999, pp. 71-85.
- **MIQUEL Pierre,** « Théophile Gautier et les paysagistes », in *L'art et l'artiste.* Actes du colloque international, tome1, 1982, pp. 89-102.
- **MIZUNO Hishashi**, « Souvenir de Pompéi et une solidarité littéraire de Théophile Gautier et Nerval », in *BSTG*, n°20, 1998, pp. 54-72.
- **MOLINA RUEDA Josefa,** « Les enceintes fortifiées et le mythe d'insularité », in *BSTG*, n°24, 2002, pp. 33-41.

- **MOLINA RUEDA Josefa,** « Les villes-paysages dans quelques romans et contes de Théophile Gautier », in *BSTG,* n°20, 1998, pp. 20-32.
- **MONTANDON Alain**, « Ecritures de l'image chez Théophile Gautier » in *Icons, texts, iconotexts : essays on ekphrasis and intermediality*, édité par Peter Wagner, Gruyter, New York, 1996, pp. 105- 118.
- **MONTANDON Alain**, « Des stéréotypes chez Hoffmann et Gautier » in *Théophile Gautier, conteur et nouvelliste, BSTG*, n°28, 2006, pp. 207-218.
- **MONTANDON Alain,** « Ironie et style d'époque », in *BSTG,* n°23, 2001, pp. 405-413.
- **MONTANDON Alain**, « Musique et architecture : le palais Garnier » in *Les Ecrivains Français et l'Opéra,* Edité par Jean-Paul CAPDEVIELLE et Peter-Eckard KNABE, Verlag köln, 1986, p.111- p.124.
- **MONTANDON Alain,** « La séduction de l'œuvre d'art chez Gautier », in *L'art et l'artiste.* Actes du colloque international, tome2, 1982, pp. 349-368.
- **MONTANDON Alain**, « Le temps, le masque et la mort », in *BSTG*, n°18, 1996, pp.335-346.
- **MONTANDON Alain,** « Trois figures de Marie Madeleine à l'époque moderne. (Gautier, Proust, Jouve) » in *Marie-Madeleine, figure mythique dans la littérature et les arts.* Etudes réunies par M. Geoffroy et Alain Montandon, Presses Universitaires Blaise Pascal, Collection *Littératures,* Clermont-Ferrand, France, 1999, pp. 311-330.
- **MONTANDON Alain,** *Flâneries aux lumières de la ville* in *Promenades nocturnes.* Etudes réunies par Alain Montandon, l'Harmattan, Paris 2009, pp. 9-37.
- **MONTANDON Alain,** *Sociopoétique de la promenade,* Pressses Universitaires Blaise Pascal, Clermont Ferrand, 2000.
- **MOSSERON Maxence**, « *La Toison d'or* et la chair du tableau : pratiques du détournement chez Gautier » in *La Passion de Rubens, La toison d'or, BSTG,* n° 27 , 2005, pp.67-93.
- **MOULINAT Francis**, « De Rubens à *La Toison d'or* : La Marie-Madeleine » in *La Passion de Rubens, La toison d'or, BSTG*, n° 27, 2005, pp.51-65.
- **MOULINAT Francis**, « L'Ekphrasis », in *BSTG*, n°21, 1999, pp.133-147.
- **MOULINAT Francis**, « Les formes de l'éternité dans la critique d'art de Gautier », in *BSTG*, n°18, 1996, pp. 399-409.
- **MOULINAT Francis,** « Gautier, Pradier, l'hellénisme », in *BSTG,* n°24, 2002, pp. 45-52.

- **PASI Carlo**, « Le fantastique archéologique de Gautier », in *BSTG*, n°6, 1984, pp. 83-92.
- **ROSEN Elisheva**, « Les grotesques ou le grotesque ? Aspects d'un débat romantique », in *BSTG*, n°9, 1987, pp.91-102.
- **Roulin Jean-Marie,** « Confusion des sexes, mélange des genres et quête du sens dans *Mademoiselle de Maupin* » in *Romantisme,* n° 103, vol. 29, 1999, pp. 31- 40.
- **RUBY Franck**, « Théophile Gautier et la question de l'art pour l'art » in *BSTG*, n°20, 1998, pp.3-13.
- **SCHAPIRA Marie-Claude**, « *La Toison d'or* : la quête picturale d'un art poétique » in *La Passion de Rubens, La toison d'or, BSTG*, n° 27, 2005, pp. 33-50.
- **SENNINGER Claude**, « *La Croix de Berny,* grand steeple-chase non académique », in *BSTG*, n° 6, Actes du colloqueThéophile Gautier, Bagni Di Lucca, 29-30 juin 1984, pp. 51-66.
- **SYLVOS Françoise**, « Le théâtre de l'avenir dans *Paris Futur* de Théophile Gautier », in *BSTG*, n° 26, 2004, pp. 349-361.
- **TOHME-JARROUCHE Lisette**, « L'art descriptif de Théophile Gautier : la description d'un critique d'art », in *BSTG*, n° 20, 1998, pp. 125-141.
- **TORTONESE Paolo**, « Gautier classique-Gautier romantique », in *BSTG*, n° 19, 1997, pp.75-94.
- **TORTONESE Paolo**, « L'œuvre objective et l'écriture artiste. Gautier et le naturalisme », in *BSTG*, n° 21, 1999, pp. 209-217.
- **TORTONESE Paolo**, « Théophile Gautier, écrivain archéologue » in *La Métamorphose des ruines. L'influence des découvertes archéologiques sur les arts et les lettres (1870- 1914).* Actes du colloque international organisé à l'école française d'Athènes, 27-28 avril 2001. Edités par Sophie BASCH, Ecole française d'Athènes 2004. Champs helléniques modernes et contemporains (CHMC), pp. 85-93.
- **VOISIN Marcel,** « Ethique et esthétique dans l'œuvre de Gautier : de l'amour de l'art à l'amour de vivre », in *L'art et l'artiste.* Actes du colloque international, tome 2, 1982, pp. 411-425.
- **WHYTE Peter,** « La référence artistique comme procédé littéraire dans quelques romans et contes de Gautier », in *L'art et l'artiste.* Actes du colloque international, tome 2, 1982, pp. 281-296.
- **WHYTE Peter,** « Sur le chemin du Beau idéal : berceau de l'esthétique gautièriste », in *BSTG*, tome 2, n° 12, 1990, pp. 441-448.

- **WRIGHT Barbara,** « Théophile Gautier vu par Eugène Fromentin », in *L'art et l'artiste.* Actes du colloque international, tome 2, 1982, pp. 399-408.
- **ZALIS H.,** « L'intrusion de l'art plastique dans les récits de Gautier », in *L'art et l'artiste.* Actes du colloque international, tome 2, 1982, pp.381-388.
- **ZENKINE Serge,** « Le « chez soi » dans l'œuvre de Théophile Gautier » in *BSTG*, n° 13, 1991, pp. 35-60.

3- L'architecture orientale dans l'œuvre de Gautier:

- **BARTHELEMY Guy**, "L'Orient à Paris", in *BSTG*, n°15, tome 2, 1993, pp. 407-445.
- **BERCHET Jean- Claude**, *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIXe siècle*, éditions Robert Laffont, S.A. 1985.
- **BERCHET Jean-Claude,** « Théophile Gautier ou la saveur du monde : la modernité de Constantinople », in *BSTG*, n° 12, tome1, 1990, pp. 161-177.
- **BERENGUER Françoise**, « Les arcanes du féminin oriental dans *Constantinople »*, in *BSTG*, n° 12, tome2, 1990, pp. 303-318.
- **BERTY Valéry**, *Littérature et voyage. Un essai de typologie narrative des récits de voyage français au XIXe siècle*, l'Harmattan, Paris, 2001.
- **BRAHIMI Denise, «** A propos de *l'Esbekieh* ou du bon usage des places arabes », in *BSTG*, n° 12, tome 2, 1990, pp. 295-303.
- **BULGIN Kathleen**, « L'appel de l'Orient au voyageur en Espagne », in *BSTG*, n° 12, tome1, 1990, pp.153-160.
- **DAUNAIS Isabelle**, *L'art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient*, Presses universitaires de Vincennes, Saint Denis, 1996.
- **EIGELDINGER Marc, «** L'image solaire dans la poésie de Théophile Gautier », in *Revue d'Histoire littéraire de la France »*, pp.626-640.
- **EIGELDINGER Marc**, « L'Orient ou la terre du soleil », in *BSTG*, n° 12, tome 2, 1990, pp.427-439.
- **GOSSELIN-SCHICK Constance**, « Nostalgies d'obélisques », in *BSTG*, n° 12, tome 2, 1990, pp. 261-271.
- **GUILLAUME-REICHER Gilberte,** *Théophile Gautier et l'Espagne*, Imprimerie E.AUBINET FILS, Vienne, 1936.

- **GUYOT Alain,** *Gautier en voyage ou l'ailleurs à deux pas d'ici,* in *L'Ailleurs depuis le romantisme. Essais sur les littératures en français.* Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, publiés sous la direction de Daniel Lançon et Patrick Neé. Hermann éditeurs 2009, pp. 105-130.
- **HURE Jacques,** « Un Orient sans frontières », in *BSTG*, n° 12, tome 1, 1990, pp. 251-258.
- **LANCON Daniel et NEE Patrick,** *L'Ailleurs depuis le romantisme. Essais sur les littératures en français.* Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, publiés sous la direction de Daniel Lançon et Patrick Neé. Hermann éditeurs 2009.
- **MOULINAT Francis**, « Les orients de l'art sous le regard de Théophile Gautier», in *BSTG*, n° 12, tome 1, 1990, pp. 91-99.
- **MOURA Jean-Marc**, *Lire l'exotisme*, Dunod, Paris, 1992.
- **MOUSSA Sarga**, « Les barbares modernes », in *BSTG*, n° 12, tome 2, 1990.
- **MOUSSA Sarga**, *La relation orientale. Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient (1811-1861),* Paris, Klincksieck, 1995.
- **SAÏD Edward**, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident,* Edition du Seuil ,1980.
- **TORTONESE Paolo**, « Les hiéroglyphes ou l'écriture de pierre », in *BSTG*, n° 12, tome 2, 1990, pp. 273-282.

Textes théoriques :

- **ADAM Jean-Michel, PETITJEAN André,** *Le texte descriptif,* Collection Nathan-Université, Editions Nathan, 1989.
- **AUERBACH Eric,** *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale,* Editions Gallimard, Collection Tel, 1968.
- **BACHELARD Gaston,** *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière,* Librairie José Corti, Collection Livre de poche, 1942.
- **BACHELARD Gaston,** *La poétique de l'espace,* Quadrige, Presses Universitaires de France, PUF, Paris, 1957.
- **BACHELARD Gaston,** *La terre et les rêveries du repos,* Librairie José Conté, 1948.
- **BACHELARD Gaston,** *La terre et les rêveries de la volonté,* Critica, José Corti 1947, Editions Cérès, 1996.

- **BAKHTINE Mikaïl,** *Esthétique et théorie du roman,* traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, éditions Gallimard, 1978.

- **BARTHES Roland**, *Critique et vérité,* Editions du Seuil, Collection Points, 1999.

- **BARTHES Roland,** *Le plaisir du texte,* Editions du Seuil, Collection Tel Quel, 1973.

- **BEAUD Michel,** *L'art de la thèse,* La découverte, Paris, 2001.

- **BELMONT Nicole,** *Poétique du conte,* éditions Gallimard 1999.

- **BINKLEY Timothy – DICKIE George,** *Esthétique et poétique,* présenté par Gérard GENETTE, Seuil, Paris, 1992.

- **BURGOS Jean***, Imaginaire et Création. Le poète et le peintre au jeu des possibles.* Les Lettres du Temps, Jean-Pierre Huguet Editeur, 1998.

- **BURGOS Jean**, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Editions du Seuil, 1982.

- **COURTES Joseph,** *Sémiotique narrative et discursive, Méthodologie et application,* Hachette, 1993.

- **DÄLLENBACH Lucien,** « Intertexte et autotexte », in *Poétique,* n°27, 1976, pp. 282-296.

- **DERRIDA Jacques,** « *Freud et la scène de l'écriture* » in *L'écriture et la différence,* Editions du Seuil, Points Essais, 1967.

- **DURAND Gilbert,** *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire,* Editions Gallimard, Paris, 1992.

- **FOUCAULT Michel,** *La Bibliothèque fantastique,* Editions du Seuil, 1983.

- **GENETTE Gérard,** *Figures III*, éditions du Seuil, 1972.

- **GENETTE Gérard,** *Seuils,* Editions du Seuil, Paris, 1987.

- **GENETTE Gérard**, *Palimpsestes, la littérature au second degré,* Editions du Seuil, Paris, 1982

- **HAMON Philippe,** *Introduction à l'analyse du descriptif,* Collection Langue, Linguistique, Communication, Hachette, 1981

- **HEGEL G.W.F.**, *Esthétique,* Traduction de S. JANKELEVITCH, volumes I, II, et III, Flammarion, Paris, 1979.

- **HEGEL G.W.F.**, *Esthétique***,** textes choisis par Claude KHODOSS, Presses Universitaires de France, PUF, 1953.

- **JENNY Laurent,** « La stratégie de la forme », in *Poétique*, n°27,1976, pp. 257-281.

- **MINGUET Philippe,** *Esthétique du rococo,* Lib. Vrin, Paris, 1979.

- **PIEGAY-GROS Nathalie,** *Introduction à l'intertextualité,* Dunod, Paris, 1996.

- **PLANTIN Christian,** *Lieux communs, stéréotypes, clichés,* édition Kimé, Paris, 1993.

- **SCHAEFFER Jean-Marie,** « L'esthétique kantienne et son destin », in *Magazine littéraire,* n° spécial Kant, pp. 37-40.

- **WESTPHAL Bertrand,** *La géocritique. Réel, fiction, espace,* Les Editions de Minuit, Paris, 2007.

Autres références :

- **ANTOINE Philippe,** « Dehors et dedans indifférenciés » in *L'intime et l'extime.* Etudes réunies par Mura Brunel et Franc Schuerewgen, CRIN, Amsterdam, 2002.

- **BALZAC Honoré**, *La recherche de l'Absolu,* Etudes philosophiques, Bourdilliat et Cie éditeurs, Paris, 1860, p. 2. Books google. fr.

- **BAUDELAIRE Charles**, *L'art romantique*, Edition Flammarion, Paris, 1968.

- **BAUDELAIRE Charles,** *Les Fleurs du Mal,* Grands textes classiques, 1995.

- **BEGUIN Albert,** *L'âme romantique et le rêve,* José Corti, Paris, 1991

- **BONY Jacques,** *Lire le romantisme,* édition Dunod, Paris, 1992.

- **BRIERE Chantal,** *Victor Hugo et le roman architectural,* Editions Champion, Paris, 2007.

- **CANAT René,** *L'Hellénisme des Romantiques, La Grèce retrouvée,* tome1, Marcel Didier, Paris, 1955

- **CANAT René,** *L'Hellénisme des Romantiques, Le Romantisme des Grecs,* tome2, Marcel Didier, Paris, 1955

- **CANAT René,** *L'Hellénisme des Romantiques, L'Eveil du Parnasse,* tome3, Marcel Didier, Paris, 1955.

- **CARO Elme-Marie,** *La philosophie de Goethe,* Elibron Classics 2006. http://books Google.com. Consulté le 14 octobre 2010.

- **HUGO Victor,** *Notre-Dame de Paris,* Editions Gallimard, 1966.

- **HUGO Victor,** *Hernani, ac*te IV, sc. 4, Editions Bordas, 1963.

- **LAVATER Johann-Caspar,** *Art de connaître les hommes par la physionomie,* édité par Moreau de la Sarthe, 1806, II, p. 3. Books google. fr.

- **MILLET Claude**, *Le Romantisme, Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire,* Livre de poche, Edition 2007.

- **NERVAL Gérard de,** *Les Filles du feu,* Michel Lévy frères libraires éditeurs, Paris, 1856.
- **NERVAL Gérard de**, *Voyage en Orient*, Editions Gallimard, 1998.
- **TAYLOR Charles,** *Hegel et la société moderne,* les Presses de l'Université Laval, Editions du Cerf, Paris, 1988.
- **VADE Yves,** *L'enchantement littéraire, Ecriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud,* Editions Gallimard, 1990.
- **VALERY Paul,** *Œuvres,* Editions Gallimard, Paris, 1957.

Dictionnaires :

- *Grand Dictionnaire des Lettres*, Larousse, 1986.
- *Encyclopédie Universalis.*
- *Le Petit Robert, Dictionnaire de la langue française.*

Sites Internet :

- *L'itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand. « Un voyage avec des voyages ». Journée d'étude organisée par Marie Eve Therenty et Stéphane Zékian. http : // www. Fabula.org/ colloques. 8/12/2009.
- « Qu'attend-on d'un récit de voyage ? *L'itinéraire* et la presse de 1811 » Philippe Antoine, IUFM d'Amiens, publié sur Fabula, 11 décembre 2006, http : // www. Fabula.org/ colloques/ document 401. 10/12/ 2009.
- « Le traitement de l'histoire dans *L'itinéraire de Paris à Jérusalem* » François Brunet, Université Paul Valéry, Montpellier III, URL, publié sur Fabula, 11 décembre 2006, http : // www. Fabula.org/ colloques/ document 430. 15/12/2009.
- « Ecrire la ville : Londres et Paris au tournant du XIXe siècle » Joëlle Prungnaud, publié sur Fabula 1er septembre 2007, http : // www. Fabula.org/ colloques/ document 515. 11/12/ 2009.
- « Le territoire poétique de la maison » ARC 19165, http : // www. Arc.ulaval.ca/communs/doc pdf. 11/11/2010.
- http://agora.qc.ca/ mot.nsf/Dossiers/Theophile_Gautier.
- Edmond et Jules Goncourt, *Théophile Gautier, Emaux et Camées*, http : // www. Goncourt. org. / XXXIV- 28 août-1852. htm. 15/03/2010.

- *La morphologie de Goethe, Type et métamorphose dans la morphologie de Goethe : entre classicisme et romantisme,* Stéphane Schmitt, in *Revue d'histoire des sciences* tome 54, n°4, 2001, pp.495-521. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhs. 8/11/2010.
- *Novalis, la Revue des ressources,* http:// www.larevuedesressources.org. 15 janvier 2007. 22/11/ 2010.
- Platon, *Le Banquet.* Librairie Garnier frères, 1919, http:// catalogue.bnf.fr/ark:/12148. 13/12/ 2010.
- *La Forme,* in *Stances et Poèmes 1865,* Sully Prudhomme, http://www.anagnosis.org/phil/parnasse.24/01/2011.

INDEX DES PERSONNES

A

Abdelkéfi-Habaïeb H., 155, 156, 158
Adam, 214, 391
Adam J.M., 175
Alain, 40
Alexandre Le Grand, 125, 458
Alexandre VI, 317
Aliense, 457
Aligny, 410, 458
Alyatte, 402
Amenoteph, 264
Antoine Ph.,166
Apelles, 459
Arago, 184
Ardys, 402
Argon, 402
Arioste, 184, 448
Aspetti, 457
Auerbach E., 244, 248
Auguste, 248, 429

B

Bachelard G., 15, 46, 58, 165, 292, 312, 314, 339, 358
Balzac H., 7, 44, 129, 206, 209, 289, 313
Banville Th., 345, 492
Barthes R., 42, 52, 147, 148, 165, 218
Bassans, 457
Baudelaire Ch., 115, 288, 315, 327, 352, 367, 380, 422, 426, 427
Bella D., 260
Bellemin-Noël J., 286
Bélus, 366, 367, 402
Belzoni, 269
Berchet J.C., 144
Bernard C., 184
Bernardin St.P., 336
Bernin, 221, 437
Berruguette, 182, 459
Berthelot, 184
Berthoud H., 356
Berty V., 427
Bombarda, 457
Bonifazio, 457
Borel, 443

Borgia C., 327
Bosse A., 397
Boucher F., 191, 359, 460
Boudon Ph., 28, 57
Boudon P., 129, 313
Bouillet M.N., 352
Boulkroune H., 46
Bozzatto, 457
Brahimi D., 112
Brière Ch., 13, 37, 76, 116, 123, 160, 168, 170, 178, 183, 207, 231, 485
Brunon J.C., 152, 156, 157, 159, 202, 203, 205, 345, 355
Burdach K.F., 184
Burgos J., 80, 88, 134, 382, 383, 421
Burnett D.G., 32, 152, 156
Byron L., 184, 400, 448, 461

C

Cabat L.N., 126
Caillois R., 286
Caïn, 118, 264, 265
Calderon F., 443, 444
Caliari, 457
Caligula, 259, 365, 366
Callot J., 290, 460
Camara P., 155
Campagna G., 457
Canat R., 75, 493
Candaule, 11, 170, 183, 188, 381, 387, 388, 389, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 408, 422, 458, 459, 477, 489, 490
Castex P.G., 286
César J., 118, 327, 371, 428
Champollion J.F., 142, 198, 250, 253, 269, 272, 274, 484
Chaouachi S., 41, 88, 89, 95, 97, 99, 101, 131, 133, 135, 136, 137, 151, 247, 249, 250, 251, 254, 266, 268, 275, 280, 283, 320, 347, 357, 359, 361, 370, 373, 385, 393, 409, 410, 411, 413, 417, 420, 422, 459
Charles X, 142
Chassériau Th., 89
Chateaubriand R.F., 7, 22, 234, 236, 418, 426
Chenavard P., 118, 119
Chénier A., 400
Chéops, 37, 264, 265
Chephrenès, 264, 265
Chronos, 264, 265
Cléomène, 458, 459
Cléopâtre, 11, 13, 14, 145, 146, 170, 188, 194, 212, 235, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 266, 267, 269, 273, 277, 282, 371, 372, 373, 444, 459, 484, 485
Compagnon A., 440
Considérant V., 30, 67, 343, 427, 437
Contarini N., 457
Corrège A.A., 389, 457
Cortot J.P., 110

Creuzer G.F., 448
Creuzet, 184
Crosnier, 352
Crouzet M., 237, 238, 264, 285, 286, 287, 290, 296, 300, 302, 303, 311

D

D'Arnim A., 441
Da Ponte A., 457
Damas N., 404, 405, 406, 408
Dante A., 184, 221, 318, 319, 388, 437, 448, 461
Daunais I., 44
David J.L., 32, 118, 152, 156, 396
De la Morlière J.R., 434, 435
De Lisle L., 282, 492
De Quincey, 321, 322
De Vinci L., 378
Decamps A.G., 61, 99, 299
Delacroix E., 63, 69, 299, 379, 380, 461, 478
Deleuze G., 235, 278, 378
Denis S.E., 36
Denon V., 253, 269
Der Heyden Y.V., 396
Derrida J., 4, 28, 42, 147, 469
Descartes R., 4
Despléchins,, 410
Di Salo P., 457
Diderot D., 234, 354
Diéterle, 410, 458
Diomèdes A., 60, 237, 248
Doré G., 121
Dosithée, 405
Dostoïevski F., 90
Du Camp M., 7, 139, 269
Dufavl, 17, 19
Dumas A., 7, 17, 19, 236
Duponchel H., 182
Duque C., 182, 459
Durand G., 339
Dürer A., 203,454, 460
Dyck V., 391

E

Eigeldinger M., 20, 433, 443, 446, 450, 451, 453, 454, 455, 465
Enault L., 17, 19
Ephestion, 405
Epicure, 422
Epron J.P., 28, 29
Esquiros, 211, 292

Euphorion, 405
Euphranor, 459

F

Feuchères A.V., 182, 410, 458
Feydeau E., 194, 195, 196, 198, 256, 270, 271, 272, 273, 274
Fizaine J.C., 21, 357, 360, 388, 398, 399
Flaubert G., 69, 269, 282, 433
Foucault M., 433
Freud S., 469, 512
Froment M., 182

G

Galland A., 410, 411
Gambareto, 457
Gaudin J., 66, 94
Genette G., 36, 426, 427, 432, 434, 435
Gérôme J.L., 269
Georg-Keller L., 221, 309, 311, 312, 314, 321
Girolamo, 457
Goethe J.W.V., 48, 105, 132, 173, 184, 236, 241, 296, 333, 375, 376, 377, 441, 442, 443, 445, 446, 447, 448, 449, 477
Goncourt J&E, 346, 441
Gosselin-Schick C., 140, 141, 142, 144, 147
Goya F., 80, 153, 154, 290, 310, 318
Grisi C., 315, 352, 416, 437, 462
Grisi E, 304, 315
Grisi J., 437
Gros A., 254, 426, 440, 441, 484
Guarini G., 221
Guattari F., 235, 278
Guérin G., 254
Guignet A., 379, 380
Guyot A., 118, 120, 125, 250, 481

H

Hafiz, 442
Hamon Ph., 8, 36, 37, 40, 41, 43, 44, 45, 47, 52, 56, 129, 168, 169, 170, 173, 174, 209, 214, 429, 491
Hamrick C., 31, 33, 48, 173, 267
Haussmann G., 17, 18, 83
Hegel F., 2, 4, 29, 30, 140, 141, 147, 212, 213, 375, 376
Heidegger M., 333, 337
Heine H., 152, 265, 441, 442, 449, 477
Henri VI, 82
Heredia J.M., 128
Hérodote, 274, 405, 406
Hésiode, 184, 448

Hetzel, 37
Hoffmann E.T.A., 293, 298, 299, 312, 441, 448, 449
Homère, 157, 184, 248, 270, 388, 448
Horace, 202, 354, 371, 435, 436
Houssaye A., 17, 19, 38, 128
Hugo V., 13, 22, 28, 34, 37, 74, 76, 106, 116, 123, 128, 160, 161, 164, 168, 170, 178, 183, 184, 205, 207, 231, 234, 270, 318, 435, 440, 448, 482, 485
Humboldt A., 184
Huysmans G.Ch., 433

I

Ingres J.A.D., 299

J

Jadin L.G., 182, 459
Jenny L., 189, 455
Jordaens J., 391
Jost F., 471, 472
Jovard D., 436

K

Kant E., 29
Karr A., 211, 288, 289, 290, 291, 292, 415, 416
Kniatowski Th., 461

L

La Fontaine J., 406
Lacoste-Veysseyre C., 82, 210, 211, 215, 301, 352, 362, 363, 442
Lamartine A., 22, 236
Lamennais H.F.R., 30
Laplace P.S., 184
Laubriet P., 176, 194, 199, 242, 246, 254, 256, 257, 258, 261, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 271, 272, 273, 274, 277, 281, 282, 304, 315, 318, 321, 322, 381, 404, 405
Lavater J.K., 206, 342
Lavaud M., 83, 110, 118, 160, 161, 162, 304, 305, 307, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 321, 326, 327, 441, 446, 450
le Bazacco, 457
Le Corbusier J.G., 27
le Moro, 457
le Vincentino, 457
Lefebvre H., 42, 234, 241, 278, 425, 432, 480
Lefuel H.M., 429, 430
Levillain H., 338
Lévy M., 286
Lewis G., 230, 310
Limoges L., 182

Li-tai-pe, 357
Lombard P., 457
Longo S., 34, 42
Louis XIII, 82, 113, 187, 200, 345, 364, 397
Louis XIV, 82, 430, 431
Louis XV, 73
Louis XVI, 82
Louis-Philippe, 82
Lund P., 54
Lysippe, 265, 458

M

Mahomet, 346
Mallarmé S., 147, 174
Malombra, 457
Malrieu J., 285
Marcais G., 64
Marc-Antoine,371
Marilhat P., 65, 112, 251, 254, 269, 410, 411, 412
Martinn J.(ou Martynn), 14, 120, 121, 162, 254, 312, 313, 460, 466, 482, 484
Maturin, 310
Mazois F., 242, 246, 249, 484
Mélès ou Myrsus, 402, 404
Mendès, 304, 315
Menephta-Seti 1er, 271
Metzys Q., 391
Michel-Ange, 31, 392, 447, 460
Milet H., 405, 459
Milton J., 184, 448
Mimnerme, 459
Mohamed Ali, 142
Moïse, 268, 269, 273, 281, 283
Molière, 435, 438, 443, 444
Montandon A., 151, 468, 469
Montemezzano, 457
Moore Th., 373
Moralès L., 460, 461
Mortier R., 234, 484
Moulinat F., 395, 396
Moussa S., 54, 144
Murillo B.E., 80
Musset A., 160, 184, 321, 322, 439, 448
Musset P., 17,19
Myrsus, 402

N

Napoléon III, 83, 428
Néron, 346, 361, 365, 366, 370
Nerval G., 7, 22, 76, 114, 116, 157, 187, 217, 236, 246, 298, 388, 442, 443, 447
Netscher G., 396

Nietzsche F., 25
Ninus, 402
Nisami, 442
Nodier Ch., 153, 154, 286, 307, 321, 322
Norberg-Schulz C., 5, 6, 7
Novalis, 376, 515

O

Onimus J., 95, 338

P

Palissy B., 182
Palladio A., 457
Palma J., 457
Paquot Th., 27, 337, 373
Paros A., 405
Pasi C., 240
Passalacqua G., 196, 269, 273
Paul, 438
Pauthier G., 356
Payot D., 4, 26, 40, 47, 124, 425
Petitjean A., 175
Pétrarque F., 234, 388
Pharaon, 178, 198, 265, 266, 269, 275, 276, 277, 279
Phidias, 458, 459
Picon, 269
Piranèse G.B., 14, 153, 154, 161, 221, 247, 303, 305, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 316, 317, 318, 321, 322, 328, 464, 487
Platon, 3, 28, 405, 445
Poë E., 184, 448
Poulet G., 76, 447
Pradier J.J., 288, 389, 457
Praxitèle, 459
Proust M., 8, 36, 37
Prudhomme S., 492, 493
Psametichus, 264, 265
Ptolémée, 405
Puget P., 221

R

Rabelais F., 435
Radcliffe A., 153, 154, 230, 310, 318, 384
Ramsès II, 269
Raphaël, 31, 327, 388, 400, 454, 458
Rembrandt H., 310, 456, 460, 478
Rémusat A., 356
Richer J., 268, 356, 357
Ricœur P., 174

Rigaud H., 460
Rimbaud A., 20, 41, 131, 291, 418
Rioult L.E., 87
Rizza C., 294, 296, 297
Roldan A., 80
Romain J., 327
Romanelli G.F., 242, 246, 247, 249, 484
Ronsard P., 184, 448
Roqueplan C., 410, 458
Rossini G.A., 269, 462
Roudaut J., 39, 231, 428
Rougé E., 269
Roulin J.M., 453
Rousseau Ph., 182, 459
Rousset J., 221
Rubens, 161, 208, 221, 388, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 422, 454, 458, 460, 461
Rudolphi F.J., 182, 459
Ruysdael S.V., 126

S

Sadyatte, 406
Sainte-Beuve Ch. A., 184, 448
Salviati, 457
San Quirico, 307, 318
Sansovino, 457
Scamozzi, 457
Schapira M.C., 288, 304, 307, 318, 319, 322, 323, 377, 399, 401
Schiller F., 184, 441, 447, 448, 449, 477
Scott W., 205, 461
Séchan, 410, 458
Segala F., 457
Sesostris, 264, 265
Shakespeare w., 184, 318, 435, 436, 437, 438, 439, 443, 448, 450, 451, 452, 453, 461, 477
Socrate, 3, 26, 445
Sosimus, 245
Soufflot J.G., 118
Stendhal H.B., 236, 307

T

Taine H., 441
Taylor Ch., 375
Téniers D., 396
Terborch G., 396
Thalès, 443
Tibère, 248, 365, 366
Tiepolo, 457
Tintoret, 221, 457
Titien, 161, 343, 347, 388, 400, 454, 456, 457
Todorov T., 286
Tohme Jarrouche L., 214, 225, 236, 255, 369

Torregiani L.M., 137
Tortonese P., 50, 54, 195, 213, 215, 220, 250, 251, 433, 434
Touchi, 357

V

Vadé Y, 76, 418
Valdès, 133
Valéry P., 23, 25, 26, 27, 28, 37, 115, 130, 151, 165, 473
Vasari G., 28
Vecellio, 457
Velasquez D., 378, 379
Venius, 391
Verbruggen H.F., 182, 391, 459
Véronèse P., 67, 456, 457
Vetchte, 182
Viollet-le-Duc E., 123, 124, 464
Virgile, 28, 184, 258, 448
Visconti A., 429, 430
Vitruve,, 3, 4, 430
Vittoria, 457
Vivarini, 457
Voisin M., 88, 106, 339, 353
Volant E., 339, 340
Volney, 28, 234

W

Wagner K., 182, 459, 468
Watteau A., 349, 359, 377, 380, 460, 461
Westphal B., 234, 235, 237, 240, 243, 244, 263, 278, 290, 301, 311, 325, 328, 427, 428, 486, 489
Whyte P., 222, 288, 399, 405, 408, 436, 440, 448, 449, 459, 460
Wilkinson J.G., 198, 253, 269, 273, 274, 484

X

Xixouthros, 264, 265, 266

Y

Yi-Fu Tuan, 325

Z

Zelotti, 457
Zenkine S., 71, 90, 341, 342, 345, 488
Zuccari, 457
Zurbaran F., 80, 133

Table des matières

Introduction générale…….1

Première partie : Prégnance de l'architecture dans l'œuvre de Gautier……...……..16

Introduction de la première partie……...17

Chapitre 1 : *De architectura*……..24

Introduction…….25

1- Définitions……...25

2- Entre œuvre écrite et œuvre construite……...36

Conclusion……47

Chapitre 2 : La prégnance de l'architecture dans les récits de voyage……...49

Introduction……..50

1- Le récit de voyage : une écriture de la référence…….51

1-1- Technique de la vue surplombante……...52

1-2- L'architecture : une représentation de la société…….57

1-3- L'architecture : une représentation de l'Histoire…….74

1-3-1- La représentation architecturale : un voyage vers le passé……...75

1-3-2- La représentation architecturale : le témoignage d'une actualité……..82

2- La relation de voyage : une écriture de la subjectivité…….85

2-1- Gautier peintre……..87

a- *Voyage en Espagne*…….88

b- *Voyage en Russie*…….90

c- *Italia*…….……93

d- *Constantinople*…….……97

e- *Voyage pittoresque en Algérie*…….……..100

2-2- Gautier esthète……106

2-3- Gautier rêveur…….115

2-4- Gautier ciseleur : « Analogie et architecture dans les récits de voyage de Théophile Gautier »…….120

Conclusion……..126

Chapitre 3 : Gautier, architecte de poèmes……...127
Introduction……128
1- Affinités poésie-architecture……..129
2- « De la relation de voyage au poème »……..131
2-1- La représentation architecturale entre le *Voyage en Espagne* et *Espanã*……..133
2-2- « Nostalgies d'obélisques »……139
2-2-1- *L'obélisque de Paris*……142
2-2-2- *L'obélisque de Luxor*……...145
2-2-3- *Nostalgies d'obélisques* ou la voix de l'absence……147
3- La poésie de Gautier : de la métaphore architecturale à une architecture verbale……148
3-1- L'image du château : « entre mémoire et devenir »……...152
3-1-1- *Inès de Las Sierras* : image du manoir entre le souvenir d'un roman noir et la transposition d'art……...153
3-1-2- *Le Château du Souvenir* ou le lieu de la mémoire……..155
3-2- La cathédrale gothique de Gautier……..160
Conclusion……..164
Conclusion de la première partie……165

Deuxième partie : Architecture et narrativité……..167
Introduction de la deuxième partie……168

Chapitre 1 : Architecture et programme narratif……..172
Introduction……173
1- Architecture et espace du roman……...177
1-1- Décrire pour construire……177
1-2- Décrire pour circonscrire……183
2- Lieux et moments d'apparition de l'architecture dans le récit……191
2-1- Architecture/embrayeur de l'action……191
2-2- La représentation architecturale entre la fantaisie descriptive et l'utilité narrative……..193

a- *Le Roman de la Momie*…….…….194
b- *Le Capitaine Fracasse*…….……..199
2-3- « Tel maître, tel logis »……...205
3 - Statut sémiotique de l'architecture……209
3-1- L'architecture comme référent……...210
3-2- L'architecture comme symbole……..212
3-3- Architecture et rôle actantiel……...224
Conclusion……..231

Chapitre 2 : Gautier et le projet de reconstruction architecturale…….233
Introduction……234
1 - *Arria Marcella :* La résurrection de Pompéi…….236
1-1- *Arria Marcella*, l'univers des contraires…….238
1-2- Entre l'archéologie et la fantasmagorie……...245
2 - L'architecture dans le projet de reconstruction de Thèbes……...250
2-1- L'image de l'Egypte dans *Une Nuit de Cléopâtre* et *Le Pied de Momie*……...252
2-2- La représentation de l'architecture dans *Le Roman de la Momie*……...267
Conclusion……..282

Chapitre 3 : L'architecture fantastique…….284

Introduction……285
1- L'hallucination architecturale dans *La pipe d'opium, Le club des hachichins*…..288
2- *Onuphrius :* délire et architecture……..297
3- *Mademoiselle Dafné :* Le cauchemar des architectures piranésiennes……303
3-1- La villa Pandolfi : une transposition du modèle piranésien ?.....305
3-2- *Mademoiselle Dafné* : « Contrepoint de *Spirite* »……..322
Conclusion…….....328
Conclusion de la deuxième partie……..330

Troisième partie : Architecture du rêve, rêve d'architecture…….332

Introduction de la troisième partie……..333

Chapitre 1 : L'architecture du bonheur…….335

Introduction……336

1- Pour une poétique de la maison…….336

2- Gautier et son rêve d'habitation ou l'Eldorado gautiéresque……340

2-1- *Fortunio, l'Eldorado* gautiéresque ou « l'utopie domestique »…….342

2-2- *Le Pavillon sur l'eau,* le paradis en miroir…….355

3-La quête du bonheur dans *Mademoiselle de Maupin*……..361

Conclusion……..372

Chapitre 2 : Le microcosme de Gautier……374

Introduction……....375

1- Le microcosme au regard de Gautier…….377

2- L'architecture du microcosme à travers la relation de voyage……..381

3- La fiction gautiéresque entre référence artistique et réalité onirique……386

3-1- *La Toison d'or* ou l'obsession du musée……389

3-2- *Le roi Candaule* ou la galerie antique de Gautier…….……..401

3-3- *La Mille et Deuxième Nuit :* de la pierre et du papier…….……409

Conclusion……..421

Chapitre 3 : De l'édifice architectural à l'édifice textuel……..423
Introduction……424

1- Architecture-Archi-texture……425

2- Déconstruction/Reconstruction…….432

3- L'insertion de l'art dans l'œuvre de Gautier…….453

4- Ecriture-Architecture…….471

Conclusion……..474

Conclusion de la troisième partie……...476

Conclusion générale……479

Bibliographie…….494

Index des personnes……516